



HAL
open science

Les mythes et leurs métamorphoses dans l'œuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939)

Beatriz Gómez Gutiérrez

► **To cite this version:**

Beatriz Gómez Gutiérrez. Les mythes et leurs métamorphoses dans l'œuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939). Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2008. Français. NNT : . tel-00462449

HAL Id: tel-00462449

<https://theses.hal.science/tel-00462449>

Submitted on 9 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS IV SORBONNE

INSTITUT D'ÉTUDES IBÉRIQUES

ÉCOLE DOCTORALE IV : CIVILISATIONS, CULTURES,
LITTÉRATURES & SOCIÉTÉS

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV
ÉTUDES ROMANES ESPAGNOL

Présentée et soutenue publiquement par

Beatriz GÓMEZ GUTIÉRREZ

le 13 décembre 2008

**LES MYTHES ET LEURS MÉTAMORPHOSES
DANS L'ŒUVRE D'AGUSTÍN ESPINOSA
(1897-1939)**

Thèse dirigée par

Mme Marie-Claire ZIMMERMANN

MEMBRES DU JURY

Mesdames et messieurs les Professeurs :

Annick ALLAIGRE-DUNY (Université Vincennes - Saint Denis Paris VIII)

Jocelyne AUBÉ-BOURLIGUEUX (Université de Nantes)

Emmanuel LE VAGUERESSE (Université de Reims Champagne-Ardenne)

Danièle MIGLOS (Université Charles de Gaulle - Lille III)

À la mémoire de
Carlos SERRANO

Avant-propos.

Cette Thèse est la résultante de la relation littéraire qu'Agustín Espinosa et moi avons cultivée, par l'intermédiaire du Professeur Miguel Pérez Corrales, pendant plus de vingt ans. J'ai lu *Crimen* à l'âge de treize ans et son étrangeté m'a immédiatement fascinée. J'ai par la suite découvert qu'il existait une Thèse sur Espinosa. Poussée par la curiosité, je l'ai lue aussitôt en profondeur. Elle m'a donné des clefs pour interpréter l'œuvre d'Espinosa, qui m'habitait déjà. Presque deux décennies plus tard, ce travail se veut une réponse au dialogue imaginaire que j'ai noué, durant toutes ces années, avec la Thèse de Corrales.

Je remercie en premier lieu mon professeur Monsieur Carlos Serrano. Grâce à lui j'ai décidé de poursuivre mes études à Paris, alors que rien ne le laissait présager auparavant. J'ai eu la joie de découvrir dans ses Cours magistraux une analyse interdisciplinaire des œuvres littéraires, où l'étude sémiologique et historique des phénomènes culturels permettait de jeter sur la littérature un regard nouveau. Malgré mes nombreuses lacunes, Carlos Serrano a su apprécier la quête de savoir qui m'animait et m'a fait l'honneur de m'accepter dans son équipe de recherche. Je n'oublierai jamais son intelligence, sa générosité intellectuelle et son sens de l'humour.

Je suis infiniment reconnaissante envers Madame Marie-Claire Zimmermann d'avoir accepté de diriger ma Thèse quand j'étais sur le point de l'abandonner. Durant toutes ces années de cheminement intellectuel, elle a été l'un des plus précieux atouts : elle m'a transmis les compétences pour structurer ma pensée à travers l'écriture ; sans sa méthode logique, je n'aurais en aucun cas pu accomplir ce travail avec la rigueur nécessaire.

J'adresse mes remerciements à Miguel Pérez Corrales, d'abord d'avoir ouvert la voie de la recherche sur Espinosa, puis de m'avoir convaincue qu'il est nécessaire à notre époque, plus que jamais, de faire vivre l'esprit « surréaliste ».

Je remercie aussi mon premier professeur de Critique littéraire et poète, Eugenio Padorno, de m'avoir guidée à travers les chemins, pour moi méconnus, de la littérature canarienne. J'ai ainsi été capable d'entreprendre ce long voyage de retour aux origines.

Enfin, je remercie Agustín Espinosa de m'avoir apporté, dès mon plus jeune âge, la preuve qu'il était possible, grâce à la littérature, d'échapper aux « malédictions » d'une île.

Je suis très reconnaissante envers les amis qui m'ont accompagnée depuis mon installation à Paris. D'abord Claire, touchée par la grâce linguistique, qui m'a fait partager avec enthousiasme et patience son amour de la langue française. Ma petite famille parisienne, María, Olivier, Emma et Marc, que je remercie de m'avoir toujours soutenue avec affection. Je remercie David d'avoir le don de me communiquer sa joie de vivre. Isabela et Ana María, « Beatrice » vous remercie d'avoir traversé avec elle le purgatoire de la BNF. Je remercie aussi Bruno et Tomoya d'être de parfaits dandys et Juan Carlos, dont la curiosité intellectuelle est à la mesure de l'amabilité, de m'avoir introduite dans les cercles d'avant-garde parisiens. Je remercie William pour son sens de l'humour –anglais, bien entendu-. Je remercie enfin Orestes, d'être mon frère, mon semblable.

Je voudrais également exprimer ma gratitude envers toutes les personnes des îles Canaries qui ne se sont jamais éloignées malgré la distance. Juan Gómez-Pamo, qui m'a tant aidée au Musée Canarien dans ma quête d'articles phalangistes d'Espinosa. Mes fidèles amis Ana et Tomás. Je remercie ma famille, pour cette francophilie dont elle m'a fait cadeau dès mon enfance : Tati, qui m'a légué son amour de la peinture ; Paye, qui m'a toujours parlé en français ; Gregorio, mon bâtisseur de mythes ; et Pilar, dont l'art calligraphique est à l'origine de ma lettre. Je sais gré à mon père de m'avoir initiée aux esthétiques d'avant-garde et à ma sœur Laure de sa complicité sans bornes. Je remercie infiniment ma mère dont l'humour –digne de l'anthologie de Breton – et l'amour, sont à toute épreuve, de m'avoir inculqué la passion de la littérature qui, comme elle, m'accompagnera toujours.

Je remercie enfin Fernando, « *sol de las noches* », d'avoir partagé ses Lumières avec moi.

PREMIÈRE PARTIE :
« LE TEMPS ET L'ESPACE : MYTHES CULTURELS ET GÉOGRAPHIQUES »

CHAPITRE 1 :
CRITIQUE ET CRÉATION LITTÉRAIRES.

- 1.1. Agustín Espinosa, un esprit contradictoire en équilibre.
- 1.2. Une « création critique » polymorphique : « tâtonnement » et « analyse » de l'œuvre littéraire.
 - 1.2.1. Les avant-gardes en Espagne.
 - 1.2.1.1. L'invention d'une *Nueva literatura*.
 - 1.2.1.1.1. 1925 : Ortega y Gasset proclame *La deshumanización del arte*.
 - 1.2.1.1.2. « Cartel de la *Nueva literatura* », un théorème géographique de la *Nueva literatura*.
 - 1.2.1.2. La *Nueva literatura* aux Îles Canaries : *La Rosa de los Vientos* et l'universalisme (1927-1928), en quête d'une « psychogéologie » insulaire.
 - 1.2.2. Existe-t-il un Surréalisme espagnol?
 - 1.2.2.1. Breton aux Canaries : un *Amour fou*.
 - 1.2.2.2. *Gaceta de arte*, une revue cosmopolite (1932-1936).
 - 1.2.2.3. La polémique de *l'Âge d'or* : réalité versus surréalité.
 - 1.2.3. Le phalangisme « contradictoire » d'Agustín Espinosa (1936-1939).
- 1.3. Conclusion.

CHAPITRE 2 :
L'ÎLE TOURISTIQUE PEUT-ELLE DEVENIR L'ÎLE DES MALÉDICTIONS ?

- 2.1. Les archipels littéraires.
 - 2.1.1. Étymologies du mot « île » et archéologies du langage.
 - 2.1.2. L'insularité, l'insularisme et l'iléité : trois méthodes d'approche pour l'étude des îles.
 - 2.1.3. La « psychogéologie » d'une île.
 - 2.2. L'ambivalence de l'île, un regard extérieur.
 - 2.2.1. La « téléologie insulaire » de José Lezama Lima : « Coloquio con Juan Ramón Jiménez », 1937.
 - 2.2.2. La surréalité des îles chez André Breton : « Le dialogue créole », dans *Martinique, charmeuse de serpents* (1941) et l'île Bonaventure dans *Arcane 17* (1944).
 - 2.3. La littérature canarienne : état de la question.
 - 2.4. Le modernisme canarien : deux visions de l'île.
 - 2.4.1. Tomás Morales (1884-1921) : Le classicisme d'une île touristique dans *Las Rosas de Hércules*.
 - 2.4.2. Alonso Quesada (1886-1925) : un Quichotte romantique dans l'île de Barataria.
 - 2.5. Les îles épineuses.
 - 2.5.1. L'île d'Espinosa jusqu'à 1932 : une île touristique classique dans *Lancelot 28°-7°*, 1929.
 - 2.5.3. L'île d'Espinosa après 1932 : L'île romantique des malédictions.
- 2.6. Conclusion.

DEUXIÈME PARTIE :
« LES IDÉOLOGIES : MYTHES HISTORIQUES ET POLITIQUES »

CHAPITRE 3 :
LA POLITIQUE DANS TOUS SES ÉTATS.

- 3.1. Les années trente : « L'heure hostile de l'Espagne ».
- 3.2. Parcours politique d'Espinosa.
 - 3.2.1. L'écriture déshumanisée : 1917-1930.
 - 3.2.2. L'apogée des libertés : 1931-1936.
 - 3.2.3. « Style de Falange » : 1936-1938.
- 3.3. « Una hora arqueológica de España » : la Seconde République.
- 3.4. « Autour du casticisme » d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif.
- 3.5. Conclusion.

CHAPITRE 4 :
GENRES DE GUERRE.

- 4.1. Introduction aux extrémismes politiques : le bellicisme, le communisme et le fascisme avant la guerre civile.
 - 4.1.1. Les guerres d'Espinosa.
 - 4.1.2. Espinosa communiste ?
 - 4.1.3. Les fascismes pluriels d'Espinosa.
 - 4.1.4. Un phalangisme unique : élitiste, cultivé et de droite.
- 4.2. Les articles épineux : de juillet 1936 à août 1938.
 - 4.2.1. Les articles d'Espinosa avant le décret d'unification : deux essais géopolitiques, propagande phalangiste, hagiographies, nécrologies et un conte de Noël.
 - 4.2.2. Les articles d'Espinosa après le décret d'Unification : récits de voyage, essais littéraires, une entrevue surréaliste et la religion.
- 4.3. Conclusion.

TROISIÈME PARTIE :
« LA LITTÉRATURE : MYTHES D'ANIMAUX, D'HOMMES ET DE DÉESSES »

CHAPITRE 5 :
MYTHOLOGIES ÉPINEUSES.

- 5.1. Les mythes du mythe.
- 5.2. Les symboles d'un bestiaire mythique.
 - 5.2.1. « Fidèles chiens ambigus. »
 - 5.2.2. « Le match du canard contre le cygne. »
 - 5.2.3. Les « mues » littéraires de l'autour.
 - 5.2.4. Les corbeaux : « un sinistre troupeau de sarcophages ailés ».
 - 5.2.5. Le cheval Agustín et les oiseaux funestes.
 - 5.2.6. L'âne littéraire et le lion marxiste : « *dodicocéfalo y trotasedentario* ».
- 5.3. La mythologie conductrice d'Agustín Espinosa.
 - 5.3.1. Une mythologie de « conduction romantique » : du mythe sophistiqué moderniste au mythe collectif surréaliste.
 - 5.3.2. Une mythologie de « conduction classique » : de la réhabilitation avant-gardiste du mythe traditionnel au mythe phalangiste de la réaction.
- 5.4. Conclusion.

CHAPITRE 6 :
« ÉROS SANS PHRASÉOLOGIE D'OPÉRETTE » : ESPINOSA MIS À NU PAR
LES FEMMES.

- 6.1. L'érotisme chez Espinosa, « manifeste en rouge ».
- 6.2. De la femme fatale à la femme poupée : décadence, éloge et dissection.
- 6.3. De la femme sportive à la femme phalangiste : l'activité physique comme endoctrinement.
- 6.4. Conclusion.

Annexes

Bibliographie

Anthologie de textes d'Agustín Espinosa

« Sobre la belleza literaria del paisaje : Ensayo de una estética del Valle » (1927)

Lancelot, 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica] (1929)

« Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930 » (1930)

Media hora jugando a los dados (1933)

Crimen (1934)

La casa de tócame Roque –farsa surrealista- (1934)

Sobre el signo de Viera (1935)

Sangre de España (1935)

Hablemos ahora del asno... (1935)

La Isla arcángel de Lope (fragment) (1935)

Textes phalangistes :

1936

1937

1938

Textes non datés

Textes inédits

Articles sur Espinosa durant la guerre

Tous les articles d'Espinosa qualifiés comme « non signés » ou « signés sous le pseudonyme de [...] » ont été cédés par sa veuve et se trouvaient, de ce fait, parmi les documents d'Espinosa qu'elle gardait. Sauf l'article signé par KIM, « El carnaval marxista. “Leones rojos” en el frente », *Falange*, 11 mars 1937. Par son style incontournable, cet article nous a semblé issu de la plume d'Espinosa.

La référence à *Textos inéditos y no recogidos en volumen* concerne l'annexe de l'édition de la Thèse d'État de M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, dont les « Textos inéditos y no recogidos en volumen », occupent les pp. 650-745.

Introduction.

La génération à laquelle j'appartiens est tumultueuse.
Elle naquit à la vie littéraire dans les tumultes du surréalisme.
Il y eut, dans les années qui suivirent la Première Guerre,
un sentiment qui débordait. La littérature étouffait dans ses limites.
Elle portait, semblait-il, en elle une révolution.

Georges Bataille.
Né, comme Agustín Espinosa, en 1897.
*La littérature et le mal.*¹

De la stagnation de l'esprit en ces deux dernières décennies du XIX^e siècle
s'était brusquement élevée, dans toute l'Europe, une sorte de fièvre ailée.
On aimait les surhommes, on aimait les sous-hommes ;
on adorait la santé et le soleil, on adorait les fragiles jeunes phthisiques ;
on s'enthousiasmait pour les professions de foi des héros,
pour le credo social de l'Homme de la rue ;
on était crédule et sceptique, naturaliste et précieux, robuste et morbide ;
on rêvait de vieilles allées de château, de jardins à l'automne,
d'étangs vitreux, de pierres précieuses ;
on rêvait de haschisch, de maladie et de démons,
mais on rêvait aussi prairies, grands horizons, forges et laminaires ;
on voyait des lutteurs nus, le prolétariat en révolte,
Adam et Ève dans le Jardin, la société culbutée.
C'étaient là sans doute de sérieuses contradictions
et des cris de guerre aussi différents que possible,
mais ils avaient tous en commun un certain souffle.

Robert Musil, *l'Homme sans qualités*, 1920-1935.²

Durant les années trente, Agustín Espinosa fut une figure littéraire reconnue en Espagne par les critiques, les revues et les journaux nationaux. L'homme, comme l'œuvre, étaient au carrefour de la majeure partie des courants culturels de son époque. Malheureusement, après sa mort, il fut totalement oublié. Il est donc nécessaire de récupérer, une fois de plus, cette figure « épineuse », à l'image de son époque.

¹ G. BATAILLE, *La littérature et le mal*, « Avant-propos », éd. Gallimard, 1957.

² R. MUSIL, *L'homme sans qualités*, tome I, (1930). Roman rédigé du début des années vingt jusqu'au milieu des années trente, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, éd. du Seuil, 1995, p. 69.

Cette Thèse se propose d'être ouverte et critique à la fois. Toute vie est certes conditionnée, à un moment donné, par des circonstances extérieures, mais en dernière instance, l'individu garde toujours sa capacité de décision et son libre arbitre. De ce fait, comprendre Espinosa ne signifie pas toujours l'approuver. Il est également difficile d'être entièrement objectif lorsqu'il s'agit d'analyser les fascismes. Le critique devra donc exposer les faits historiques, et surtout lire attentivement les textes, afin d'expliquer les raisons qui peuvent pousser un auteur vers certains choix idéologiques.

Nous introduirons ce travail de recherche par une biographie sommaire où sont rapportés les événements qui nous paraissent déterminants pour la carrière de l'écrivain.

Né en 1897, Espinosa est parti à vingt ans des Canaries pour faire des études de Lettres à l'Université de Grenade. Une fois son cursus universitaire achevé, Espinosa déménage à Madrid pour accomplir sa formation au « Centre d'Études Historiques », où il rencontre Giménez Caballero, qui influence désormais son parcours intellectuel. En 1924, il obtient son doctorat en Études Romanes avec une Thèse sur l'écrivain Clavijo y Fajardo. Par la suite, grâce à des bourses, il séjourne en France, en Angleterre et en Roumanie. À l'âge de trente et un ans Espinosa passe le concours de Professeur de Langue et Littérature espagnole et commence à enseigner aux Canaries l'« Histoire de la Littérature espagnole » et « Littérature espagnole comparée à l'étrangère », ses spécialités en tant qu'enseignant jusqu'à la fin de sa vie. De 1928 à 1932, Espinosa réalise des nombreux voyages en Espagne et un séjour de quatre mois à Paris comme pensionnaire de la « Junta de Ampliación de Estudios », afin de compléter sa Thèse sur Clavijo y Fajardo dans les archives françaises. Ce passage à Paris a sans doute favorisé son immersion dans le surréalisme, probablement introduit dans la vie artistique de la capitale par son ami Óscar Domínguez, qui devait être ensuite baptisé par Breton : « le dragonnier des Canaries ».

Espinosa se marie en 1932 à Las Palmas avec Josefina Boissier, événement qui n'est pas sans incidence sur l'évolution de son œuvre. En effet, si son nouveau statut ne lui permet pas désormais de voyager autant, en revanche il trouve le calme dont il avait besoin pour mener à bien une infatigable activité littéraire. En même temps, la fidélité maritale éveille un

lui un monde de fantasmes érotiques inspirés de son passé qui sera à l'origine de l'achèvement de *Crimen*, qu'il publiait depuis 1930 dans des revues littéraires sous forme d'articles.

Par ailleurs, de 1932 à 1936, Espinosa participe à l'un des événements les plus importants de l'Histoire culturelle canarienne : la publication de la revue *Gaceta de arte*, revue à l'origine de l'Exposition Internationale Surréaliste à Ténériffe en 1935. Un an plus tard éclate la guerre civile et Espinosa se voit relevé de son poste d'enseignant, car *Crimen* avait déjà été dénoncé depuis la Seconde République comme une œuvre obscène et sacrilège.

Certains des congénères d'Espinosa se sont rapprochés des fascismes, d'autres du communisme et, finalement, peu d'entre eux sont restés neutres ou silencieux. Espinosa décide de collaborer avec les journaux phalangistes à la fin de l'été 1936. Ses articles seront publiés jusqu'à sa mort, en 1939, après une intervention censée guérir un ulcère duodénal. Cet ulcère chronique, qu'il évoque notamment dans ses textes surréalistes, l'avait retenu une année au lit durant son enfance, d'où une extraordinaire culture littéraire acquise durant de longues convalescences.

L'œuvre d'Espinosa a été analysée et revendiquée, à partir de 1975 après quarante ans d'une dictature qui avait interdit la publication de son œuvre. Les premiers à aborder l'œuvre sont d'abord ses amis d'antan et ses anciens élèves. En 1982, Miguel Pérez Corrales défend à l'Université Centrale de Barcelone une thèse de doctorat où il analyse l'œuvre d'Espinosa depuis une perspective littéraire diachronique. Ce travail demeure incontournable, non seulement par rapport à Espinosa, mais aussi en raison du paysage littéraire intégral qu'il dresse de la littérature des années vingt et trente en Espagne. Cependant, l'exhaustivité de cette étude a probablement été parfois à l'origine du respect excessif que l'abord de l'œuvre d'Espinosa a inspiré par la suite, car l'on avait souvent l'impression qu'il n'y avait plus rien à ajouter.³ Cette intuition est d'ailleurs confirmée par le fait qu'après la Thèse de Corrales, on

³ D, PÉREZ MINIK, « Agustín Espinosa, de nuevo, hoy », *Ínsula*, n° 515, novembre 1989. Le critique, qui avait été un ami d'Espinosa, commente la publication de la Thèse de Corrales en ces termes: « Cuando se termina esta

n'a publié sur Espinosa que des articles dont l'ambition reste toujours limitée.

Il existait pourtant encore une partie de l'œuvre d'Espinosa que Corrales avait décidé d'ignorer : ses collaborations avec les journaux phalangistes. Certes, l'aspect idéologique des articles d'Espinosa a souvent été négligé par les spécialistes car cette œuvre prête à controverse. Les analyses se sont bornées à constater que l'écrivain était « apolitique » ou bien « engagé sur tous les fronts », ce qui revient, dans les deux cas, à nier qu'Espinosa ait eu une idéologie propre. Par ailleurs, Corrales s'est servi de quelques documents administratifs et d'une lettre à un ami datant de la guerre civile pour prouver l'« innocence » d'Espinosa,⁴ sans jamais rééditer les articles phalangistes, sous prétexte qu'ils n'avaient aucune qualité littéraire et qu'ils avaient été écrits sous la contrainte. Au-delà du manque de rigueur, refuser à Espinosa un essai de systématisation de son idéologie, aussi contradictoire soit-elle, conduit à une lecture appauvrissante de son œuvre.

Soixante-dix ans après sa mort, il est donc temps d'étudier tous les textes d'Espinosa – sans aucune exception- à partir d'une perspective qui se veut objective. Dans le contexte des années trente, les positions des artistes espagnols évoluent de la « déshumanisation » d'Ortega y Gasset, vers des engagements extrêmes, ceci seulement en l'espace de quelques années. Les temps difficiles de la Seconde République annoncent une guerre qui devait conduire à l'anéantissement de toutes les libertés pendant trente-six ans. Ce passé douloureux est probablement à l'origine de la bienveillance dont d'Espinosa a joui jusqu'à présent. Les revendications de son œuvre, qui se font jour à partir de la Transition espagnole, ont essayé de faire oublier ses collaborations avec les phalangistes afin de réhabiliter le reste de son œuvre. Aujourd'hui, l'on peut se permettre d'analyser toute l'œuvre d'Espinosa sans risquer d'éveiller les soupçons et les critiques des deux camps, progressiste ou réactionnaire. Face au dilemme entre la tentation de Nuremberg et celle de la réhabilitation que José Carlos Mainer a évoquée,⁵ notre recherche s'est portée sur l'étude de l'œuvre d'Espinosa dans son intégralité. Ce travail s'attache à l'examen d'une réalité qui jusqu'à présent avait été ignorée et rendue presque tabou, en l'intégrant au reste de l'œuvre d'Espinosa, en dépit des souvenirs qu'elle

obra parece que nada queda por decir de Agustín Espinosa ».

⁴ MI. PÉREZ CORRALES, *Crimen y otros escritos vanguardistas*, sa dernière édition en 2007 de l'œuvre d'ESPINOSA, consacre sept pages, son analyse la plus exhaustive des événements qu'Espinosa vit durant la guerre, à travers, notamment, l'analyse des expédients de la Commission d'Épuration, sans noter que ces expédients débutent juste après l'effondrement de la Phalange le 17 avril 1937.

⁵ J. C. MAINER, « Literatura y fascismo. La obra de Guillén Salaya », dans *La corona hecha trizas (1930-1960)*, p. 71.

puisse éveiller.

L'intitulé de ce travail s'est imposé presque dès le début de nos recherches. En effet, les mythes et leurs métamorphoses constituent chez Espinosa un ressort essentiel du système de pensée. La vision du monde ressemble à un kaléidoscope où les formes évoluent à l'infini à partir d'un nombre limité d'éléments. L'œuvre témoigne en même temps de l'évolution des mythes occidentaux à une époque où cette civilisation connaît des bouleversements culturels, religieux et politiques. Fêré de littérature et détenteur d'une érudition exceptionnelle, Espinosa est un esprit postmoderne avant la lettre, toujours conscient de la dimension littéraire de ses mythes et de sa capacité à rendre mythiques tous les sujets qu'il explore. La mise en abîme qu'Espinosa impose à ses propres mythes à travers leurs métamorphoses, justifie notre analyse intégrale de son œuvre, car c'est dans l'esprit même d'Espinosa de se soumettre constamment à des remises en questions. En effet, ses métamorphoses permettent d'éclairer l'ambiguïté, apparemment contradictoire, qui ouvre en réalité des perspectives complémentaires, celles-ci confèrent à l'œuvre son unité de sens.

La méthode à suivre s'est progressivement dégagée, au fur et à mesure que s'effectuait la nécessaire classification des mythes : d'abord les mythes culturels et géographiques, puis les mythes idéologiques qui articulent la pensée politique et enfin les mythes littéraires ou littérisés par Espinosa lui-même.

Le premier chapitre s'adresse aux lecteurs qui n'auraient pas mesuré le poids de la culture d'avant-garde aux îles Canaries durant les années trente. Cette perspective s'accompagne d'une analyse de l'histoire espagnole depuis une perspective diachronique, afin de comprendre deux décennies de l'Histoire espagnole, d'une extraordinaire richesse intellectuelle et de dérives politiques catastrophiques.

Né un an avant la chute définitive de l'Empire espagnol, à la suite de trois siècles d'inexorable décadence, Espinosa traverse en effet l'une des périodes les plus intenses de l'Histoire de son pays. Cette époque est essentielle pour déchiffrer la complexité de son œuvre qui s'aligne sur la majeure partie des courants littéraires des années vingt et trente. Après des poèmes de jeunesse marqués par le modernisme, sa production littéraire prend forme à partir du mouvement d'avant-garde appelé *Nueva literatura*, triomphe ensuite grâce au Surréalisme et décline pendant la Guerre Civile avec un style de type fasciste. L'œuvre d'Espinosa reflète toutes les tensions intellectuelles de l'avant-garde et de l'arrière-garde

espagnoles durant deux décennies : l'étude de l'œuvre se confirme donc comme un outil inestimable pour le déchiffrement des courants littéraires et politiques durant cette époque de turbulence.

Afin d'évaluer l'importance des coordonnées géographiques d'Espinosa, on a choisi d'étudier dans le deuxième chapitre les métamorphoses que subit le mythe de l'île dans l'œuvre. L'on a également défini la « dialectique insulaire » grâce au regard extérieur d'écrivains qui ont laissé une empreinte littéraire lors de leurs passages dans une île. Nous relevons la confrontation de Juan Ramón Jiménez et de Lezama Lima, à propos de la « téléologie insulaire » de ce dernier, l'émerveillement d'André Breton face aux Îles Canaries et son engagement à la Martinique, ou l'expérience rapportée par Unamuno pendant son exil dans l'île de Fuerteventura. De même, ce chapitre cherche à explorer le vécu des insulaires, qui est souvent très éloigné des récits édéniques souvent associés à l'île. Pour cela, l'on évoquera ici l'œuvre poétique de deux Canariens dont l'expérience de l'île est très différente : Tomás Morales, qui compose des poèmes modernistes où il encense les mythes canariens et Alonso Quesada, qui accepte mélancoliquement le sort fatal qui lui a valu de naître dans une île. Ce contexte permettra d'enrichir l'analyse du mythe universel de l'île chez Espinosa.

Le troisième chapitre amorce l'étude de l'idéologie d'Espinosa à travers une approche historique diachronique. L'on y montre progressivement l'évolution de variables sociales et politiques dans la pensée d'Espinosa. Dans une analyse aussi complexe que celle des mouvements politiques en Espagne durant les années trente, nous avons essayé de nous situer exactement à cette époque, en oubliant les dérives postérieures, afin de garder l'objectivité nécessaire.

Le quatrième chapitre prêtera sans doute à discussion. L'on a décidé de garder la méthode diachronique pour analyser les textes phalangistes d'Espinosa, afin d'apprécier les métamorphoses qui s'opèrent dans le discours au cours de la guerre, toujours en le comparant avec les articles écrits sous la Seconde République afin d'en apprécier les convergences.

L'on étudie également en profondeur l'influence qu'Ernesto Giménez Caballero a pu exercer sur la pensée d'Espinosa, ce qui n'a jamais été fait auparavant de manière exhaustive ; il y a là une méthode efficace pour comprendre les « prétendues » contradictions d'Espinosa. À l'époque, Ernesto Giménez Caballero est l'un de principaux vecteurs de la réception de Nietzsche et de Spengler en Espagne. Ortega y Gasset étant l'introducteur –parfois traducteur–

de ces œuvres, avant qu'elles ne soient utilisées par la propagande nazie,⁶ véhicule une interprétation « déshumanisée » de ces systèmes durant les années vingt. Quand les avant-gardes sont dépassées par les événements historiques – Première Guerre Mondiale, Seconde République espagnole- et quand les écrivains sont en quête d'un engagement idéologique, *Gecé* fait en Espagne office d'hôte d'une philosophie qui remplace la « déshumanisation » orteguienne mais à l'inverse, c'est à dire patriotique, engagée, réaliste et utile.⁷ Certes, Espinosa a suivi un parcours différent à cause de son éloignement de la métropole à partir de 1932 mais, à partir de juillet 1936, il a pu croire qu'il se réappropriait ce sentiment nationaliste et antibourgeois, qui ne l'avait jamais quitté totalement, à travers le phalangisme. On formulera l'hypothèse d'un Espinosa qui embrasse les idéaux fascistes, parallèlement à d'autres intellectuels espagnols d'avant-garde, parmi lesquels, Ernesto Giménez Caballero qui reste sans doute le plus controversé, à l'image d'Espinosa.

Le cinquième chapitre est consacré à l'étude des mythes littéraires dans l'œuvre d'Espinosa. La perspective choisie se veut rigoureuse, par l'analyse des signifiants que le terme « mythe » a connus à travers le temps, depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours. L'on tente ensuite une approche de la représentation des animaux dans l'œuvre d'Espinosa sous la forme d'un bestiaire médiéval, en analysant les métamorphoses que ces mythes récurrents connaissent au cours du temps dans l'œuvre d'Espinosa. On étudie ensuite les mythes humains, d'abord masculins, puis féminins.

La méthode de classification suivie est thématique et symbolique ; la création d'Espinosa en quatre *tempos* culturels : modernisme, *Nueva literatura* d'avant-garde, surréalisme et phalangisme, proche des esthétiques futuristes d'avant-garde. L'on a cherché à identifier des ressemblances entre les mythes évoqués à chaque période ; les courants se sont associés de manière bipolaire, méthode d'ailleurs revendiquée constamment par Espinosa pour ses analyses de l'Histoire culturelle ; l'on essaiera notamment de démontrer que les mythes modernistes resurgissent dans l'écriture surréaliste et que ceux des avant-gardes demeurent dans les articles phalangistes.

⁶ Voir, à cet effet, la photo de Hitler face au buste de Nietzsche, invité par sa sœur –Elizabeth Förster-Nietzsche– à Weimar, au « Nietzsche Archiv », prise le 2 novembre 1933, dans www.historycooperative.org/journals/jah/93.3/images/ratner_fig02b.jpg

⁷ Voir à ce propos l'oeuvre de G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*, « *Gecé* Fue el primer escritor que advirtió en España la potencialidad afirmativa que encerraba la voluntad de poder nietzscheana, por encima de la fuerza que pudiera tener su crítica moral. », Gredos, Madrid, 1967, p. 142 et, également, la labeur d'E. GIMÉNEZ CABALLERO, en tant qu'introducteur en Espagne du césarisme de SPENGLER, dans E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 99.

Le dernier chapitre reprend la même méthode bipolaire pour analyser, cette fois, le mythe de la femme dans l'œuvre d'Espinosa, ce qui n'avait pas été fait jusqu'à ici. Certes, les femmes ne sont pas très présentes dans ses écrits et elles manquent souvent de personnalité. Espinosa codifie son rapport aux femmes et à l'érotisme à travers un système de signes complexe. L'on analyse en début du chapitre, la signification de la couleur rouge dans son œuvre par le biais d'images dignes d'un traité d'alchimie. La vision des femmes et le rapport à l'érotisme relève chez Espinosa de la transgression qui lie le sexe et le sacré, deux visions complémentaires et créatrices, notamment, à travers des mythes de femmes dont les métamorphoses sont parfois monstrueuses.

À travers ces perspectives d'analyse, cette Thèse essaie donc d'ouvrir de nouvelles voies à l'étude d'Espinosa et des avant-gardes espagnoles.

Tout en s'imposant des limites, l'intégration de données biographiques dans l'analyse des textes se révèle indispensable, pour éclairer des motifs cachés. La valeur d'une étude centrée sur un individu dépend en grande partie de la capacité du critique à intégrer l'auteur à un ensemble social avec lequel il maintient un rapport dialectique. En outre, l'approche à partir de paramètres éminemment littéraires peut devenir stérile si elle n'incorpore pas des analyses historiques à l'œuvre de l'écrivain. Ces types de données sont essentielles pour analyser l'œuvre littéraire.

En dépit des difficultés qui l'accompagnent nous sommes convaincus qu'une version universelle du mythe insulaire mérite d'être encore étudiée, depuis des perspectives comparatistes qui permettraient aux insulaires de sortir d'un espace exigü et de s'ouvrir au monde.

Il nous a semblé intéressant aussi d'explorer un sujet qui a suscité bien des controverses, c'est à dire qui est celui des rapports entre les fascismes et les avant-gardes. Ce genre d'étude pourrait apporter des perspectives intéressantes dans le futur, du fait que les mythes dont se servent ces esthétiques sont malheureusement encore d'actualité, un siècle plus tard.

L'étude de l'image de la femme dans la littérature demeure aussi un champ de recherches inexploré qui pourrait dégager des préjugés qui découlent de la littérature et qui sont peut-être encore à l'origine de l'identité des femmes.

Enfin, cette Thèse souhaite motiver l'intérêt pour les avant-gardes ultrapériphériques, comme celle des Canaries, en dehors des îles et même en dehors de l'Espagne. Il est curieux de voir, à cet effet, comment María Pao, professeur d'espagnol associée à l'Université d'Illinois s'intéresse à la figure d'Agustín Espinosa et lui consacre un article en 2003,⁸ alors qu'elle ne s'est jamais rendue dans ces îles. Il est nécessaire d'encourager ce genre d'analyse textuelle, historique, parfois biographique, pour sortir de leur isolement « ces zones ultra sensibles de la terre », comme les qualifia jadis André Breton.⁹

⁸ PAO, María P., « Agustín Espinosa's *Crimen* : The avant-garde narrator as transgressor », *Bulletin of Spanish Studies*, n° 80, 2003.

⁹ A. BRETON, *L'amour fou*, éd. Gallimard, Paris, 1937, chapitre V (consacré à son voyage à Ténériffe) p. 103.

Première partie
« Le temps et l'espace : mythes
culturels et géographiques. »

Chapitre 1

Critique et création littéraires.

1.1. Agustín Espinosa, un esprit contradictoire en équilibre.

L'œuvre d'Agustín Espinosa échappe à toutes les définitions que les chercheurs s'efforcent de lui appliquer. Le caractère toujours ambigu de ses textes apparaît pour la première fois dans sa Thèse de doctorat, consacrée au philosophe José Clavijo y Fajardo. Ce travail constitue, en 1924, son premier texte d'envergure, après ses cinq poèmes de jeunesse écrits en 1917,¹ 1920² et 1923.³ À cette époque, afin de définir la personnalité contradictoire de José Clavijo y Fajardo, Espinosa écrit :

Las dos corrientes que entonces alimentan toda la vida intelectual española, colocan a Clavijo, dada su extrema sensibilidad, pues « la menor cosilla –dice- excita mi imaginación, y sin saber cómo me hallo a cada instante con el cerebro lleno de ideas » (*El pensador*. Tomo 1º, pens. I), en una posición de equilibrio, que le hace aparecer como un espíritu contradictorio.⁴

D'après cette définition, on voit comment Espinosa perçoit sa propre polymorphie intellectuelle, qui naît d'une sensibilité extrême et qui témoigne d'une imagination et d'une

¹ « Noche de polichinelas », *Castalia*, n° 18, Tenerife, 25 mai, 1917 voir M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, « Textos inéditos y no recogidos en volumen », p. 651 ; « Lesbia », sans date, probablement de 1917, voir « Textos inéditos y no recogidos en volumen », pp. 652-653.

² « Exótica » juin, 1920, voir « Textos inéditos y no recogidos en volumen », p. 654.

³ « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923, voir « Textos inéditos y no recogidos en volumen », p. 655 ; « Poema de una tarde de Diciembre », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923, voir « Textos inéditos y no recogidos en volumen », pp. 656-657.

⁴ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, p. 43. Prologué par Ángel Valbuena Prat en 1949.

curiosité sans bornes. Même si les tendances de son époque sont souvent opposées, Espinosa parvient à trouver son équilibre à travers elles dans une évolution littéraire très personnelle.

La création littéraire s'amorce chez lui avec de poèmes de style moderniste, prend forme à partir du mouvement de la *Nueva literatura*, triomphe grâce au surréalisme et décline avec le phalangisme, auquel il emprunte un style de type fasciste, pendant la guerre civile.

Espinosa s'impose aussi dans le domaine de la critique littéraire. Ses collaborations aux journaux et aux revues, écrites dans un style très personnel, s'articulent à travers deux méthodes contrastées : le « tâtonnement » et l'« analyse ». Grâce à l'invention de ces deux concepts, qu'il utilise pour configurer son langage, les enjeux d'Espinosa prennent forme. En lisant les réflexions de Roland Barthes sur la révolution du langage au XX^e siècle, on peut d'ailleurs imaginer Agustín Espinosa en tant qu'acteur, avant la lettre, de cette « Nouvelle Critique » :

Rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution. [...] Depuis près de cent ans, depuis Mallarmé sans doute, un remaniement important des lieux de notre littérature est en cours : ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture. (Cf. G. Genette, « Rhétorique et Enseignement au XXe siècle », *Annales*, 1966) ; non seulement les écrivains font eux-mêmes la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot) un même langage tend à circuler partout dans la littérature et jusque derrière lui-même ; [...] Autrefois séparés par le mythe usé du « superbe créateur et de l'humble serviteur, tous deux nécessaires, chacun à leur place, etc. », l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage.⁵

Espinosa mêle les langages de l'interprétation et de la création à travers le « tâtonnement » et l'« analyse » pour ériger son propre mythe, au-dessus de la littérature et de la critique, celui de l'homme créateur qui devient, à travers les métamorphoses du verbe, *poeta-crítico*.⁶ En quelque sorte un « *chasseur de mythes* »⁷, camouflé dans le but d'attraper ses intuitions.

Dans ce chapitre seront exposées les tendances littéraires contemporaines d'Espinosa, celles dont il se sert pour créer ses propres codes d'expression. Fortement influencé par sa formation universitaire et académique et toujours au courant des nouveautés littéraires de son époque, Espinosa arrive même à appliquer à ses œuvres le style de la critique littéraire

⁵ R. BARTHES, *Critique et Vérité*, éd. du Seuil, Paris, 1966, pp. 49-52.

⁶ G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, « Frontispicio », p. 12.

⁷ A. ARMAS AYALA, *Espinosa, cazador de mitos*, Puerto de la Cruz, 1960.

journalistique et philologique. Cette fusion de créativité et de méthodologie analytique, ce mélange constant de langages propres à la critique et à la littérature, est à l'origine d'une œuvre pleine de signes et de symboles. En vue d'une meilleure appréciation de l'œuvre d'un écrivain entièrement imprégné de littérature, l'analyse des courants esthétiques de son époque demeure donc incontournable.

De fait, l'aspect critique de son œuvre est toujours lié à son travail d'écrivain et vice-versa. Il formule ses critiques à travers deux perspectives contradictoires mais, en même temps, complémentaires. L'« analyse », qu'il doit à sa formation universitaire, permet un abord concis et scientifique des textes. Le « tâtonnement », dont il a la paternité, consiste à évoquer un thème littéraire en créant des convergences avec d'autres sujets par des moyens souvent aléatoires. Ces deux mouvements ambivalents, qui généralement se superposent, sont décrits par Espinosa lui-même de la manière suivante :

Hay dos maneras de hacer crítica literaria, dos modos de ver críticamente un libro, dos tratamientos que darle (algo así como el « tú » y el « usted » -penumbra o luz- del diálogo): el tiento y el análisis. Tentar una cosa es bien distinto de analizarla. El tiento es aún emoción. El análisis es ya frialdad rígida. Se tienta a una mujer, pero se analizan sus actos. Tienta Satanás y Dios analiza. Tentar, pues, entra en lo diabólico y analizar en lo divino. Por vocación, se ejercita el tiento y el análisis. El tiento es oficio que hay que ejercerlo muy de cerca, ciego de los ojos, con las manos sobre la misma masa. El análisis no puede hacerse sino desde un meditado lejos, desde una lejanía precisa, al cuidado y guarda de los ojos abiertos de par en par. A espalda de las manos trabaja el análisis y a espalda de la vista, el tiento. Ambos son buenos hermanos, sin embargo, como lo blanco y lo negro, cuando se les oye al mismo tiempo, se piensa en lo útil de su maridaje.⁸

Le « tâtonnement » s'est parfois révélé nécessaire dans ce travail pour l'interprétation de l'œuvre d'Espinosa. En effet, afin de comprendre un auteur aussi complexe, il nous a semblé pertinent –tout en respectant l'« analyse » académique- de suivre ses stratégies et d'être, en quelque sorte, dans la peau d'Agustín Espinosa, afin de mieux appréhender ses textes.

Il était d'abord nécessaire, en vue d'une analyse du corpus des textes d'Espinosa, d'établir chronologiquement les périmètres de sa création. Je distinguerai donc plusieurs dates à l'origine des diverses périodes créatives chez Espinosa : 1927, date à laquelle l'auteur, alors âgé de trente ans, commence à publier ses articles dans la revue *La Rosa de los Vientos* –après

⁸ A. ESPINOSA, « *Gaceta de arte*, editora. Tiento y Análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, édition de Alfonso Armas Ayala et Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980, pp. 243-246. Par la suite, il sera fait allusion à ce livre par le diminutif *Textos*.

ses premiers poèmes (1917-1920) et sa thèse sur José Clavijo y Fajardo (1924)-. Il s'agit certes d'une date relativement tardive pour adhérer aux avant-gardes car, après l'éclatement ultraïste, la « génération de 27 » s'éloigne des ruptures propres aux avant-gardes précédentes pour puiser son inspiration dans le passé littéraire espagnol.

À partir de 1930, on observe une convergence progressive de son écriture vers le surréalisme, période qui débute, inévitablement, à la suite d'un séjour à Paris de quatre mois où Oscar Domínguez, artiste canarien, le met en contact avec la vie culturelle parisienne.⁹

Après 1930, une date ne devrait pas poser de problèmes méthodologiques car elle a marqué la vie d'Espinosa et l'Histoire de l'Espagne au XX^e siècle ; il s'agit de 1936, début de la guerre civile espagnole, dont Espinosa ne verra jamais la fin. De 1936 jusqu'à sa mort, début 1939, Espinosa collabore aux journaux phalangistes. Son style s'imprègne alors des mêmes formules que ces écritures de type fasciste que J.C. Mainer¹⁰ et M. Albert¹¹ ont si bien décrites.

Espinosa a donc navigué pendant vingt ans sur toutes les vagues littéraires de son époque sans jamais s'égarer. À travers ces courants, parfois contradictoires et souvent polémiques, à travers toutes les métamorphoses de son écriture, son esprit créateur s'impose toujours avec une inébranlable « unité textuelle ».¹²

Ce chapitre développe à cet effet une analyse de deux des tendances littéraires qui ont inspiré son œuvre, la *Nueva literatura* et le surréalisme. Pour cela, je porterai une attention toute particulière au contexte culturel des Îles Canaries, celui d'Espinosa, où les avant-gardes ont connu un essor considérable.

Or, il ne s'agit pas seulement de classer Espinosa à travers les courants culturels de son temps.¹³ On donne dans ce chapitre les coordonnées d'accès à une œuvre complexe, afin de l'explorer par la suite à partir de nouvelles perspectives.

⁹ Pendant quatre mois, de décembre 1929 ou janvier 1930 et jusqu'à juillet 1930, avec des séjours intermittents à Barcelone, Espinosa est boursier de la « Junta de ampliación de estudios » à Paris, afin de poursuivre sa recherche sur José Clavijo y Fajardo.

¹⁰ J. C., MAINER, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971.

¹¹ M., ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003.

¹² D. PEREZ MINIK, « Literatura Nueva », *La Gaceta Literaria*, num. 70, 15 novembre 1929.

¹³ Ce travail a déjà été fait de manière exhaustive –à l'exception de la période phalangiste- par M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986.

Désormais, l'objectif d'un travail sur l'œuvre d'Espinosa ne doit pas se limiter à une critique littéraire diachronique, les axes les plus passionnants –mythologie, politique ou érotisme- étant encore inédits. Ces derniers, parmi d'autres, conforment dans cette Thèse une critique qui s'articule à travers les mythes et leurs métamorphoses.¹⁴ On est en quête de sens différents afin de bâtir une « reconstitution des métaphores intérieures de l'œuvre ».¹⁵

Les références à la vie personnelle d'Espinosa seront toujours justifiées, car l'abus de ces dernières ne ferait que fragiliser l'analyse : « *ce qu'une fréquentation avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices* ». ¹⁶ Il faut notamment signaler qu'on ne doit pas confronter les mots d'Espinosa aux jugements exprimés par ses proches, ce qui a déjà été fait auparavant et qui ne relève pas de l'exercice de la critique littéraire.

Par ailleurs, la critique à laquelle on aspire dans ce travail, pourrait être qualifiée, comme le propose Roland Barthes –au lieu de « *science de la littérature [...] ce discours général dont l'objet est [...] la pluralité même des sens de l'œuvre* »- comme « *cet autre discours qui assume ouvertement, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre* ». ¹⁷ Notre sens se veut, en conséquence, celui de l'intégration de l'œuvre d'Espinosa à une interprétation multidisciplinaire mais dans le but de lui octroyer un sens nouveau.

Après cette digression, l'on reviendra à l'analyse littéraire de l'œuvre d'Espinosa. La critique des avant-gardes dont il s'inspire privilégie notamment la spontanéité ludique et la composition de lignes de fugue inédites. Cette critique, capricieuse et violente, oblige Espinosa à négliger ses méthodes académiques. Mais ses critiques journalistiques sont loin d'être superficielles –« *vides intellectuellement, sophistiquées verbalement, dangereuses moralement [qui] ne doivent leur succès qu'au snobisme* ». ¹⁸ Elles témoignent, au contraire, d'un vaste savoir érudit qui a dépassé les frontières de l'académisme et ne se soumet qu'à un univers imaginaire. Digne d'un acrobate, l'équilibre d'Espinosa nous permet d'assister parfois simultanément à l'exercice de ses deux genres de critique, autour d'un même sujet et dans le cadre d'un seul article. C'est le cas, notamment, de son article « Tiento y análisis de

¹⁴ S'il est vrai que, théoriquement, le terme « thématique » reste flou pour délimiter une intention d'analyse, il s'agit ici, néanmoins, de permettre la conjugaison d'interprétations contrastées pour dresser une perspective nouvelle à travers les métamorphoses des mythes d'Espinosa.

¹⁵ R. BARTHES, *Michelet par lui-même*, éd. du Seuil, Paris, 1954, p. 8.

¹⁶ M. PROUST, *Contre Saint-Beuve*, Gallimard, coll. « Idées/NRF », n° 81, p. 172.

¹⁷ R. BARTHES, *Critique et Vérité*, éd. du Seuil, 1966, pp. 60-61.

¹⁸ *Idem.*, p. 10.

Romanticismo y cuenta nueva de Gutiérrez Albelo », ¹⁹ où Espinosa se livre en même temps à l'« analyse » et au « tâtonnement ». Il procède d'abord à l'analyse de *Romanticismo y cuenta nueva*, de son ami Gutiérrez Albelo, en ces termes :

Romanticismo y cuenta nueva (Ediciones de « Gaceta de Arte », Tenerife, 1933) representa una gran novedad en la Historia de la Literatura Canaria. Es uno de los primeros guiños que la poesía surrealista comienza a hacer en áreas insulares. [...] Se pueden distinguir fácilmente en Romanticismo y cuenta nueva tres tipos de poemas, representativos de tres momentos esenciales en la evolución de Gutiérrez Albelo en la busca de una pura forma poética, que ya ha alcanzado.²⁰

L'analyse du livre de poèmes de Gutiérrez Albelo se poursuit sur ce ton, jusqu'au moment où, contre toute attente, elle s'élève à un niveau de précision qui frôle la caricature :

Un análisis cuantitativo de las esencias surrealistas de Romanticismo y cuenta nueva arrojaría el siguiente balance :

1.º-Literarias :

A)Españolas :

a)Alberti.....0,40
b)Aleixandre.....0,03
c)G.Caballero.....0,01
d)Agustín Espinosa.....0,10

B)Extranjeras :

a)Lautréamont.....0,03
b)Breton.....0,01
c)Tzara.....0,02²¹

Espinosa reprend aussitôt le rythme de sa critique académique, situe l'œuvre de Gutiérrez Albelo dans le contexte des créations précédentes de l'auteur, pour finir par une description de sa couverture et même de son support typographique.

Or, on trouve simultanément dans le même article un autre style, très différent de l'antérieur. Voici le premier exemple de cette nouvelle méthode critique, qu'il qualifie de « tâtonnement » :

¿Qué es Romanticismo y cuenta nueva de Gutiérrez Albelo ? ¿Un libro de versos ? ¿Un cuaderno de poemas ? Romanticismo y cuenta nueva es algo más que eso. Es un libro que un botánico de la literatura llamaría de poesía surrealista. Un libro en el que lo subconsciente impone su nueva magia y su mágico signo. Un libro que ni con gafas maravillosas podrán leer hombres que no sean de este siglo, que no tengan otra ética propia que la que heredaron de sus

¹⁹ A. ESPINOSA, « Gaceta de arte, editora. Tiento y Análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. Dans *Textos*, pp. 243-246. Voir *supra*, note 8.

²⁰ *Idem.*, p. 245.

²¹ *Idem.*, p. 246.

abuelos a través de sus padres, que no sientan la ternura que encierra el hollín de las chimeneas olvidadas y las babas generosas de los auténticos agonizantes y el « beige » en descomposición del excremento que empieza a quedarse frío en el fondo de una taza de noche, en una alcoba donde un viejo paralítico tose y tose, mientras llueve en la calle, una calle mal empedrada, estrecha y sucia, que ratas y perros hambrientos pasan y repasan a caza de no se sabe qué misteriosas inmundicias.

Romanticismo y cuenta nueva está más allá de la vida, distante de la vigilia y lejos del orden, de la medida y del intelecto. En su pórtico se despreza la muerte ; el sueño –hijo del ensueño– abre sus anchas alas y el severo cartabón se rompe en mil pedazos.²²

On tient là un exemple éloquent du style qu’Espinosa déploie pour rédiger la note bibliographique d’un nouveau livre de poésie. Espinosa combine les disciplines –« *botánico de la literatura* », « *subconsciente* », « *magia* »–, juge les capacités des lecteurs à assumer cette poésie « *sobrerrealista* » qui impose de nouvelles formes de beauté et, enfin, il situe le recueil de poèmes au-delà de la vie, la vigile et l’ordre. Dans son « tâtonnement » autour de l’œuvre, Espinosa est complètement imprégné de cet esprit « *sobrerrealista* », au point qu’il crée, à partir des poèmes de son ami, un poème en prose très inspiré. Ainsi, une simple critique peut devenir, chez Espinosa, l’objet d’un manifeste d’interprétation littéraire. On verra maintenant comment, à travers le « tâtonnement » littéraire, Espinosa métamorphose la critique littéraire en littérature et la littérature en critique littéraire.

²² A. ESPINOSA, « *Gaceta de arte*, editora. Tiento y Análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. Dans *Textos*, p. 244.

1.2. Une « création critique »²³ polymorphique : « tâtonnement » et « analyse » de l'œuvre littéraire.

Afin de saisir le sens de l'écriture chez Espinosa, mélange de création et de critique, il est nécessaire de connaître les avant-gardes qu'il a côtoyées, notamment celles qui se sont développées aux Îles Canaries, en décalage par rapport au rythme culturel espagnol et européen. Un panorama du contexte culturel d'Agustín Espinosa sera dressé à cet effet, afin d'identifier, au milieu des tendances créatives de son époque, la polymorphie de son œuvre.

La production d'Espinosa s'articule sur trois mouvements essentiels : d'abord, la *Nueva literatura*, représentée principalement par *Poemas a Mme Joséphine* et *Lancelot 28°-7°*,²⁴ ensuite, l'esthétique surréaliste, à l'origine de *Crimen*²⁵ et, finalement, les mouvements d'esthétique fasciste ou phalangiste –son expression espagnole-, qui prennent forme dans les articles qu'Espinosa écrit à partir de 1936 et jusqu'à sa mort, en 1939.

Durant toutes ces époques, Espinosa ne perd jamais le sens de son écriture et sa voix ne cesse de se réaffirmer à travers tous les courants littéraires dont il se sert. Sans doute, mériterait-il une place de premier ordre dans la littérature espagnole, une place qu'on ne lui a pas encore aujourd'hui décernée.

²³ J. BRIHUEGA, historien, conçoit les paramètres « actividad artística acrítica (A.A.A) » et « actividad artística crítica (A.A.C.) » pour analyser les œuvres d'art d'avant-garde en Espagne de 1910 à 1936 dans sa Thèse de doctorat : *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, éd. Istmo, Madrid, 1981. « Queremos, simplemente, superar el maniqueísmo difuso de la dicotomía retaguardia/vanguardia », p. 71. Les avant-gardes se situent donc, selon sa méthodologie, parmi la deuxième des catégories (A.A.C.) en tant que créations qui se veulent non seulement des œuvres d'art, mais aussi des manifestes des nouveaux courants esthétiques dont elles se revendiquent : « Hemos definido el rasgo distintivo de las A.A.C. como el intento de modificación de la ideología dominante » p. 73.

²⁴ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1982 ; *Lancelot 28°-7°*, première édition, ediciones ALFA, Madrid, 1929.

²⁵ A. ESPINOSA, *Crimen*, première édition, ediciones de Gaceta de Arte, Las Palmas de Gran Canaria, 1934 ; traduit en français par Gérard de Cortanze, éditions de la Différence, Paris, 1989.

1.2.1. Les avant-gardes en Espagne.

Les limites chronologiques de cette recherche se situent entre 1920 et 1940, période durant laquelle Agustín Espinosa écrit son œuvre : après avoir publié ses premiers poèmes en 1917, il poursuit son activité littéraire et journalistique jusqu'à sa mort, en 1939. Ces deux décennies sont marquées en Espagne par un changement profond de la politique et de la vie culturelle.²⁶

La dictature du général Primo de Rivera, au pouvoir depuis 1923, s'effondre en 1929.²⁷ Un an seulement après la fin de la dictature et après les *dictablandas* de Berenguer et d'Aznar (1929-1931), le roi Alphonse XIII est obligé de s'exiler en 1931. Après l'échec de la monarchie, la Seconde République espagnole propose un état démocratique très avancé dans un pays où les conflits sociaux sont extrêmes. Très tôt, les forces politiques de gauche et de droite se radicalisent et l'équilibre devient difficile. En 1933, une coalition des partis de droite emporte les élections générales et creuse le fossé entre les classes sociales pendant deux ans, qui sont désignés par le terme « *bienio negro* ». La stabilité politique vacille. Les troubles sociaux déclenchent une véritable panique au sein des classes privilégiées. Une partie de l'armée se soulève contre la République et le coup d'État a lieu le 18 juillet 1936, après la victoire, en février, du parti de gauche, le *Frente Popular*, qui est perçue par les conservateurs comme une menace à ses privilèges. Mais le soulèvement échoue partiellement, car les villes clés, comme Barcelone, Bilbao, Madrid et Valence restent entre les mains des républicains grâce aux organisations ouvrières qui se sont opposées aux rebelles. Commence alors une guerre civile qui, pendant trois ans, va ravager l'Espagne. Après trois ans la république, à bout de force et de moyens, cède sous la pression des troupes du général Franco. Le 1^{er} avril 1939, représente la fin d'une époque et le début d'un régime qui s'impose en Espagne pendant près de quarante ans. Ce résumé schématique donne une idée des bouleversements qui parcourent la vie d'Espinosa et, par là, son œuvre.

Afin de bien définir les axes de la première période créative d'Espinosa durant ses

²⁶ M. TUÑÓN DE LARA, (ed.), *La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, Barcelona, 1981, (*Historia de España*, t. 9).

²⁷ « Con el golpe militar del general Primo de Rivera, la nación caería en un soponcio cultural muy propicio a un movimiento, como el arte de vanguardia, aparentemente neutro desde el punto de vista del pensamiento. » G. MORELLI dir., *Treinta años de vanguardia española*, « J. Ortega y Gasset y la vanguardia », Luis de Llera Esteban, p. 76, Sevilla, ediciones El Carro de la Nieve.

années d'étudiant à Madrid et ailleurs, autour de l'art « déshumanisé » et de la *Nueva literatura*, il faut d'abord préciser ce que fut la réalité culturelle espagnole des années vingt et ses relations avec les avant-gardes.

La définition des avant-gardes pose, tout d'abord, un problème théorique. D'ailleurs, le terme « avant-garde », à l'époque où Espinosa commence à publier ses articles, était plus souvent utilisé en Espagne pour discréditer les jeunes créateurs, que par eux-mêmes. Sánchez Robayna a étudié les mouvements des avant-gardes historiques, tout en assumant que la tâche s'avère parfois difficile :

El problema, sin duda, no reside tanto en la carencia de estudios y análisis –hoy por hoy muy abundantes– cuanto en la casi inagotable riqueza que representa un conjunto de manifestaciones difícilmente abarcable de una vez, es decir, en la complejidad de un panorama que no se deja cartografiar con facilidad, y ni siquiera resumir cómodamente, puesto que la historia del arte y de la literatura de nuestro siglo es, en buena parte, la historia del arte y la literatura de vanguardia.²⁸

Il y a donc un problème de définition, d'autant plus qu'en Espagne, pays isolé culturellement du reste de l'Europe, va se développer une avant-garde très particulière. La distinction entre cette dernière et les autres peut être résumée par leur engagement :

Como rasgo distintivo entre el mundo hispánico y las demás culturas, me parece que se puede afirmar que en aquél el término y los movimientos de vanguardia nunca han sido políticos, sino más bien estéticos.²⁹

L'on se reportera d'abord à deux ouvrages contrastés écrits durant les années vingt en Espagne : *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre qui décrit, pour la première fois,³⁰ une réalité culturelle qui s'impose depuis des années et *La Nueva literatura*,³¹ de Cansinos-Assens, qui présente, à la différence de Guillermo de Torre, une littérature qui n'est déjà plus d'actualité, celle de 1898, 1900 et 1916, juste avec une brève introduction à la « *novísima literatura* » à la fin du deuxième et dernier tome.³²

Le premier ouvrage, *Literaturas europeas de vanguardia*, demeure particulièrement

²⁸ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Para la historia de una aventura : las vanguardias históricas », dans *Canarias, las vanguardias históricas*, ed., C.A.A.M., Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 3.

²⁹ G. SIEBENMANN : « El concepto 'vanguardia' en las literaturas hispánicas ». Dans *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos LLorach*, Oviedo, t. 5, 1983, p. 356.

³⁰ 1925.

³¹ R. CANSINOS-ASSENS, *La Nueva literatura (1898-1900-1916)*. V. H. De Sanz Calleja éd., Madrid (s. d.), 1927 selon M. PEREZ CORRALES, *op. cit.*, vol. I, p. 28.

³² *Idem.*, « La novísima literatura », pp. 273-294, vol. 2.

important dès lors que l'on cherche à interpréter la critique littéraire des avant-gardes. L'origine de ce terme a d'ailleurs été souvent attribuée à son auteur, Guillermo de Torre :

Este nuevo término, « Vanguardismo », resultó una etiqueta más comprensiva que la de Ultraísmo³³, aplicándose específicamente al grupo de poetas y escritores con los cuales De Torre estuvo asociado de 1919 a 1921.

« Vanguardismo », no obstante, podría definirse, con un término orteguiano, como « arte joven » en relación con los fenómenos descritos en *La deshumanización del arte*. El origen del término « vanguardismo », aplicado al desarrollo de posguerra en el arte occidental, parece pertenecer a Guillermo de Torre.³⁴

Une sorte de prologue proche du manifeste, intitulé « Frontispicio », met en cause les difficultés que le critique découvre lors de l'interprétation des nouvelles littératures. Guillermo de Torre propose par conséquent une critique littéraire qui aurait pu inspirer celle d'Espinosa : libre, créative et en symbiose avec l'œuvre littéraire analysée :

La crítica nueva ha de ser esencialmente afirmativa [...]. Tiene como primordial una misión constructora [...]. La crítica identificada amorosamente con su sujeto, puede elevarse, desde su primitiva zona especuladora, a un plano de creación.³⁵

Cette critique n'adopte pas les tendances nihilistes des premières avant-gardes, mais persiste, néanmoins, à présenter une opposition ferme, face à la critique académique :

Todas las vanguardias han cerrado, o se disponen a cerrar, su preliminar etapa de análisis y destrucción, entrando en un período de síntesis constructivo.³⁶ [...]

La crítica negativa, menuda, adjetiva, que trata de descubrir mancha en el sol, que se indigesta con los galicismos y frunce el ceño profesoralmente ante las extralimitaciones históricas, lógicas o gramaticales, no es crítica propiamente dicha.³⁷

De Torre rappelle la maxime d'Ortega y Gasset dans *Meditaciones del Quijote*³⁸ « la crítica debe ser colaboradora más bien que intérprete de la obra glosada », ³⁹ et complète celle-là, par une citation de Maurice Reynal dans *Quelques intentions du cubisme* :⁴⁰ « Ce

³³ « En el balance de los movimientos literarios, el valor del ultraísmo está adscrito a haber sido el reactor que desencadenara en la juventud un deseo de novedad y excelencia que, bajo los términos generales de doctrinas y escuelas independientes, se le llamó “vanguardismo” », A. del RÍO, *Historia de la literatura española*, vol. 11, NY, Holt, Rinehart and Winston, 1963, p 335.

³⁴ D. W. FOARD, *Ernesto Giménez Caballero (O la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975, p. 79. L'influence d'Ortega sur cette critique littéraire sera traitée par la suite, dans le chapitre 1.2.1.1.1, p. 41.

³⁵ G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, « Frontispicio », ed. R. Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 9.

³⁶ *Idem.*, p. 9.

³⁷ *Ibid.*, pp. 10-11.

³⁸ J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, éd. Calpe, Madrid, p. 42.

³⁹ G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ M. REYNAL, *Quelques intentions du cubisme*, éd. de « L'Effort Moderne », Paris, 1919.

qu'il faut donc, avant tout, c'est aimer une œuvre pour quelque raison que ce soit, nous la comprendrons toujours dans la suite ». La critique des nouvelles créations exige, donc, une fusion intime avec le texte pour ne pas l'interpréter ou, ce qui serait pire, le juger mais, tout simplement, l'aimer. De ce courant théorique surgit une critique qui se veut un acte d'amour et de compréhension envers la littérature. C'est la raison pour laquelle, malgré le respect que mérite à ses yeux Ortega y Gasset, par les efforts qu'il a accomplis pour réactiver l'activité culturelle espagnole (« *Reconozcamos que es el ensayo de interpretación del arte nuevo más serio y agudo escrito en español hasta la fecha* »⁴¹, à propos de *La deshumanización del Arte*), Guillermo de Torre, habité par sa conception passionnée de la critique, ne peut accepter sans réserves *La deshumanización del Arte*,⁴² qui s'érige tout au long de cette période en porte parole de la nouvelle sensibilité. De Torre essaie, à cet effet, de nuancer le terme de déshumanisation, si difficile à accepter dans sa totalité:

Ortega dice : « estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar ». En esta cadena de conceptos [...] es donde, a nuestro entender, basa el señor Ortega su clave deshumanizadora. Mas, por otra parte, sospechamos que es en ella también donde se halla el probable error de perspectiva o más bien el excesivo alcance de esta teoría.⁴³

La desrealización, por regla general, no implica fatalmente deshumanización⁴⁴ [...] Siempre [la obra] tendrá un residuo inmaterial, aunque latente, de elemento humano, o más bien, real, personal.⁴⁵

Alors, même si Guillermo de Torre partage avec Ortega cette conception « déshumanisée » de l'art, il est complètement imprégné du goût intense du nouveau, tout comme la quasi-totalité des avant-gardistes, en même temps qu'il fait appel aux classiques comme Quevedo pour soutenir cette inclinaison : « *Lo fugitivo permanece y dura* ». ⁴⁶ De

⁴¹ G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 278.

⁴² J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, Colección Austral, Madrid, 2002. Première édition en quatre articles du 1^{er} janvier au 1^{er} février 1924, *El Sol*, Madrid.

⁴³ G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 279.

⁴⁴ *Idem.*, p. 277.

⁴⁵ G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 280. Douglas W. Foard a résumé les positions critiques de Guillermo de Torre par rapport à Ortega y Gasset comme suit : « Ortega caracterizaba el « nuevo arte » como yendo contra la realidad, mientras De Torre describe el vanguardismo como "el crítico viaje de las nuevas regiones espirituales" ; Ortega argüía que el pasado afectaba al "nuevo arte" sólo negativamente, y De Torre, que el pasado artístico abstractamente no nos interesa como tal. Nos interesa el pasado en función del futuro y, mejor aún, del presente [...]. Ironía y autodesdén era, para Ortega, uno de los rasgos más importantes del "arte joven". En este punto De Torre parece diferir ligeramente : "porque no es justo identificar cierto ímpetu alegre, la irreverencia burlona motivada por el desdén de lo solemne y la desconfianza hacia el falso artificio, con la intención fundamental de liberaciones y descubrimientos que movían a sus protagonistas" ». D. W. FOARD, *op. cit.*, p. 80. La citation de G. DE TORRE appartient à *Historia de las literaturas de vanguardia*, éd. Gaudarrama, Madrid, 1965, p. 21.

⁴⁶ G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 281.

Torre se situe dans un strict présent (« *fervorosa devoción al presente* »⁴⁷), qui, pourtant, comme on l'a déjà vu, ne renie jamais le passé ou le futur : « *Me interesa el pasado en función del futuro, y mejor aún del presente* ». ⁴⁸ Ce plaisir du présent va le conduire à porter tous ses efforts sur cet ouvrage, qui entreprend la description de cinq courants littéraires de son époque : l'ultraïsme espagnol, le futurisme italien, le créationnisme, le cubisme et le dadaïsme. Par ailleurs, il faut également tenir compte du fait que Guillermo de Torre fut le créateur, avec Ernesto Giménez Caballero –personnage essentiel dans cette Thèse-, de *La Gaceta Literaria*, périodique qui deviendra le porte-parole de toute une génération d'artistes et d'écrivains.⁴⁹

Contemporain de cet ouvrage, *La Nueva literatura*, de Rafael Cansinos-Assens, nous montre à quel point les perspectives les plus éloignées coexistaient dans les années trente en Espagne. Les deux tomes, qui s'organisent sous forme d'articles de critique littéraire, sont consacrés, en 1927, à trois moments de la littérature espagnole : 1998, 1900 et 1916. La première date est récréée à travers trois icônes incontournables que Cansinos-Assens appelle « *Los Hermes* » : Unamuno, Baroja et Azorín. Ensuite, le début du XX^e siècle est l'occasion d'évoquer d'autres « *Hermes* » : Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Antonio Machado et Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Pérez de Ayala et Emilio Carrère. Or, la dizaine d'auteurs que Cansinos-Assens situe en 1916 et qu'il nomme « *Los epígonos* » ne font plus partie, presque dans sa totalité, des histoires littéraires futures.

Cansinos-Assens emploie un style très différent de celui de Guillermo de Torre. Il se sert d'un lyrisme baroque pour s'adresser à la jeunesse sur un ton parfois paternaliste. Il est guidé par une nostalgie profonde du passé qui s'exprime en ces termes : « *¡Oh, amigos ! Cuando recuerdo aquel tiempo lejano un sagrado temblor recorre mis vértebras* ». ⁵⁰ Cansinos-Assens annonce, néanmoins, tout à la fin de *La Nueva literatura*, la « *novísima literatura* », incarnée, entre autres, par Ramón Gomez de la Serna, fondateur du magazine

⁴⁷ G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸ *Idem.*, p. 21.

⁴⁹ « Guillermo de Torre no solamente acuñó una palabra para describir el arte joven, sino que también ayudó a Giménez Caballero en la instrumentación para comunicar los esfuerzos creadores del movimiento a un ancho público. Este instrumento se llamó *La Gaceta Literaria*, que Ángel del Río denominó como "el principal órgano del vanguardismo". Algunos estudiosos españoles de ese periodo creyeron que el papel de *La Gaceta* promoviendo la vanguardia literaria fue tan decisivo que se ha llegado a hablar de "la generación del 27", adoptando la fecha de la aparición inicial de la revista como una marca registrada en las letras españolas. » FOARD, Douglas W., *op. cit.*, p. 81. On approfondira l'étude de *La Gaceta Literaria* dans le chapitre 1.2.1.1.2., p. 45.

⁵⁰ R. CANSINOS-ASSENS, *opus cit.*, 1^{er} vol., p. 9.

littéraire *Prometeo*⁵¹ : « *Gómez de la Serna ha llevado hasta su último límite el gusto del análisis, que se manifestó en la generación del 900, como consecuencia del espíritu escéptico de los escritores del 98* ». ⁵²

En ce qui concerne la critique littéraire, l'article « La vieja crítica » est une prise de position nouvelle par rapport à une ancienne critique qu'il prétend avoir dépassée. Cansinos-Assens analyse l'essai de Julio Casares, *Crítica profana : Valle-Inclán, Azorín, Ricardo León*. L'auteur accuse Casares de vouloir dévoiler les influences de ces trois écrivains et les plagiat qu'ils ont, occasionnellement, commis.

¿Qué pueden contra una obra fuerte y sólida, como la de un Valle-Inclán, esos reparos de unos cuantos galicismos o solecismos, empleados por lograr una gracia nueva o por marcar una rebeldía contra ingloriosas vetusteces ?⁵³

Viene el Sr. Casares a resucitar el antiguo espíritu de negra intransigencia, el sectarismo gramatical de aquella antigua crítica que era una suerte de Santo Oficio para los escritores que, al crear belleza o pensamiento, tropezaban en la piedra del estorbo de la palabra. Nada más fácil que ejercer esa crítica de gerundios y galicismos.⁵⁴

Cette appréciation de l'ancienne critique, semblable à celle de Guillermo de Torre, qui la décrit comme « *la crítica negativa [...] que se indigesta con los galicismos* », incite à penser que le sentiment nationaliste espagnol, héritier de la génération de 98, est derrière cette critique littéraire. Cette dernière se confronte à la nouvelle critique, ouverte aux influences étrangères, notamment françaises, au-delà d'un passé historique qui a nourri le rejet envers la France.⁵⁵ Dans ce contexte, tout ce qui est libéral en Espagne devient, pour les conservateurs, synonyme de trahison à la « croisade » contre Napoléon et, de ce fait, symbole de l'anti-Espagne. La contamination idéologique de la critique littéraire est, évidemment, une tendance très répandue dans un pays qui ne connaît que la défaite depuis deux siècles, 1898 étant le point culminant de sa déchéance. Cette tendance patriotique anti-française comptera, parmi ses plus fidèles défenseurs, sur un représentant d'exception : Agustín Espinosa.⁵⁶

⁵¹ R. CANSINOS-ASSENS, *opus cit.*, p. 292, à la fin du deuxième volume. Or, à la fin du 1^{er} tome, dans l'article « Responso a Prometeo », pp. 269-274, Cansinos-Assens se réfère à lui comme « El ilustre hombre público D. Javier Gómez de la Serna ».

⁵² *Ibid*, p. 294.

⁵³ *Ibid*, p. 279.

⁵⁴ *Ibid*, p. 281. L'italique est de mon fait.

⁵⁵ Depuis la guerre d'Indépendance (1796-1813).

⁵⁶ Voir *infra* Chapitre 3.4. « Autour du “casticismo” d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-Américain et du Juif. »

Ce n'est donc pas une coïncidence si Rafael Osuna⁵⁷ parle de crise littéraire pour décrire la situation en 1930, quand la nouvelle génération d'écrivains évolue d'un avant-gardisme esthétique à un avant-gardisme politique. Cette idéologisation de la littérature va de pair avec la crise qui s'annonce en Espagne :

Es un momento de revisión, de controversia pública, de proclamaciones esperanzadoras de futuro y de negaciones del pasado. La juventud entra de lleno en la vida política de España. Los debates meramente estéticos, si es que debate se puede llamar al monólogo vanguardista a los murmullos rebotados por su actitud provocativa, ceden paso a polémicas a veces ásperas en las que se suscita una nueva concepción de la literatura, el papel del literato y la dinámica de una y otro en su consorcio social.⁵⁸

Pour mieux comprendre la nature du rapport que la nouvelle génération de 1930 entretient avec les avant-gardes, juste après la chute de Primo de Rivera, il suffit d'analyser l'enquête que *La Gaceta Literaria* mène à cette époque auprès de ses collaborateurs.⁵⁹

Giménez Caballero allègue que les avant-gardes n'existent plus ; pour Bergamín c'est une « *noción incongruente, impertinente e indefinida* » ; pour Jaime Ibarra elles sont une réaction contre « *la mentalidad que se entendía como mentalidad propiamente europea* » ; Melchor Fernández Almagro la définit comme « *una disposición de ánimo, una actitud* » ; César Arconada déclare « *Si en este momento hay vanguardia, yo soy un desertor* »⁶⁰, puis, « *lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. Es decir, las últimas delincuencias del impresionismo : [...] la poesía simbolista* » ; Gómez de la Serna répond par une question quand on lui annonce que les avant-gardes sont dépassées : « *¿Pero no se disputaban todos antes el ser vanguardistas ? [...] ¡Pero si hasta la Dictadura⁶¹ dió [sic] honra al vanguardismo, metiéndose constantemente con él!* » En rejetant la disparition des avant-gardes, il devient visionnaire : « *se trata de una palabra (vanguardia) [...] que se ha de repetir en el porvenir como un espectro, inmortal* » ; Salazar y Chapelá formule : « *La vanguardia existió, gozó y murió* » ; pour Ledesma Ramos « *hizo muy bien Giménez Caballero en declarar liquidada la vanguardia* » et « *algún grupito quiso ser liberal y demócrata, esto es, retaguardista, y se afilió a doctrinas vanguardistas del más viejo*

⁵⁷ R. OSUNA, *Las revistas españolas entre dos dictaduras : 1931-1939*, Pre-textos, Valencia, 1986, pp. 49-54.

⁵⁸ *Idem*, p. 50.

⁵⁹ « Una encuesta sensacional : ¿Qué es la vanguardia ? », dirigée par Pérez Ferrero, *La Gaceta Literaria*, n°. 83 (1^{er} juin 1930), 84 (15 juin), 85 (1^{er} juillet) et 86 (15 juillet). La réponse d'Espinosa est apparue dans le numéro 85, *Textos*, p. 57.

⁶⁰ Cfr. « Desemparar la vanguardia era, por tanto, desamparar al grupo y recabar hegemonía para la obra propia, que es por cierto el final de casi todos los grupos culturales de la estructura burguesa. », R. OSUNA *op. cit.*, p. 51.

⁶¹ Miguel Primo de Rivera (1923-1930).

ochocientos. Ni siquiera se han hecho socialistas. ¡Son liberales y revolucionarios de Ateneo! Otros, [...] parece que no quieren mezclar la política con la literatura. Son los irresponsables y los puros. ¡Dios los bendiga! [...] A todos se les escapa el secreto de la España actual, afirmadora de sí misma, nacionalista y "con voluntad de poderío" » ; Mauricio Bacarisse pense que les avant-gardes deviennent banales à cause de leur universalisme : « combatir todo localismo [...] se busca una supuesta universalidad en un metropolitanismo o cosmopolitismo igualmente banales »⁶² ; l'avant-garde est, pour Eugenio Montes, une tradition, « guardia de un espíritu íntegro e unitario, desgarrado por el siglo XIX », tout comme pour José María Cossío, qui pense que « la vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición » ; Díaz-Plaja ne reconnaît, de son côté, que l'avant-garde ultraïste.⁶³

Guillermo de Torre, auteur de *Literaturas europeas de vanguardia*, participe à l'enquête depuis Buenos Aires avec un long article qui décortique la situation des avant-gardes en Espagne. Ses définitions sont les plus approfondies. Par rapport à l'existence d'une avant-garde espagnole il estime, comme la majeure partie des enquêtés, que les avant-gardes ont existé certainement en Espagne, mais seulement à une époque précise qui est depuis achevée :

[...] ha existido la vanguardia, [...] pronunciamiento bélico de una generación. Lo mismo que se manifestaron otras en épocas anteriores [...]. Pero la nuestra se manifestó originariamente con un fragor algo guerrero, [...] que no saldría exactamente de las trincheras, pero que sí empezó a cernirse sobre el paisaje literario de Europa cuando en aquéllas se dejó de combatir – hacia 1919-.⁶⁴

On a donc pu observer comment, à quelques rares exceptions près, les écrivains interrogés admettent l'existence des avant-gardes dans le passé, tout en la niant à leur propre époque. Agustín Espinosa participe aussi à cette enquête et ses réponses sont assez inattendues. Elles donnent un aperçu exact de cette écriture si paradoxale qui est la sienne. Quatre questions étaient posées à propos des avant-gardes :

⁶² Réflexion que l'on développera plus tard, dans le chapitre 1.2.1.2, qui analyse les deux publications d'avant-garde aux Îles Canaries, *La Rosa de los Vientos* et *Gaceta de arte*, en relation étroite avec les concepts d'universalisme et de cosmopolitisme.

⁶³ « Bajo el término "ultraïsmo" se alinean en España todos los movimientos vanguardistas de aquellos años. Su primer manifiesto de 1918 ofrece un programa elemental que casi se limita a proclamar la necesidad de "un arte nuevo", a lanzar un "grito de renovación". » J. CANO BALLESTA, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁴ G. DE TORRE, *La Gaceta Literaria*, n° 94, 15 novembre 1930. Il dédaigne néanmoins tous ceux qui adhèrent aux avant-gardes en 1930 car, selon lui, le « vanguardismo-ultraïsmo » en Espagne n'a eu lieu que de 1919 à 1925.

¿Existe o ha existido la vanguardia?

¿Cómo la ha entendido usted?

¿A su juicio, qué postulados literarios presenta o presentó en su día?

¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?

À la première question, Espinosa répond par un jeu de mots avec des temps verbaux, « *lo que no es⁶⁵ ahora no lo ha sido nunca. Y, de igual manera, lo que fué [sic], es y será siempre* » ;⁶⁶ ensuite, pour préciser davantage, il fait un parallèle entre les avant-gardes et la Renaissance: « *Nuestro Renacimiento –o el ajeno- es a pesar de que fué [sic]. Su existencia está comprobada por la actual. Lo único que cabría discutir es si tiene mayor o menor existencia que ayer. Es un problema de gradación y no de síes y noes* ». Par conséquent, on peut en déduire qu’il accepte, au moins, le fait que les avant-gardes aient existé ayant laissé au passage des traces dans les courants ultérieurs, même si leur essor n’était plus ce qu’il avait été auparavant.

À la deuxième question, il répond en établissant une synonymie entre « *vanguardia* » et « *ventaja* ». En ce sens, les romans de Benjamín Jarnés et les pièces de théâtre de Valentín Andrés Álvarez sont, selon lui, avant-gardistes, par rapport aux romans réalistes de Pedro Mata et aux pièces populaires de Manuel Linares Rivas. Mais il ajoute une explication : « *los trajes alquilados tienen la ventaja de que se conoce que son de esta clase, no tanto por su desajuste como por el modo como los cuida el disfrazado* ». ⁶⁷ D’après lui, les auteurs avant-gardistes ne prennent pas soin de l’esthétique qu’ils choisissent et, par conséquent, la valeur de leur art reste mitigée.

En guise de réponse à la troisième question, il fait allusion par la suite à un autre de ces articles, « *Biología de un paréntesis* », ⁶⁸ expliquant qu’il y avait défini sa position sur la question : « *mi mirar futuro de entonces, que es el pretérito de ahora y que será el actual de pasado mañana.* » Il y a là un nouveau jeu de temps verbaux, même si entre l’article cité et la

⁶⁵ En italique dans le texte original.

⁶⁶ Ernestina de Champourcin avait répondu dans le numéro antérieur, le 84, du 15 juin 1930 : « La “vanguardia” ha existido, existe y existirá. », réponse identique à celle que Samuel Ros donne dans le numéro suivant, juste après Espinosa.

⁶⁷ « Una encuesta sensacional : ¿Qué es la vanguardia ? », dirigée par Pérez Ferrero, *La Gaceta Literaria*, n° 85, *Textos*, p. 57.

⁶⁸ *La Rosa de los Vientos*, num 4, décembre, 1927. *Textos*, pp. 29-31.

question qu'on lui pose, la relation reste cryptique. Dans cet article, Espinosa explique que l'indolence fut la cause de l'interruption de la revue *La Rosa de los Vientos* pendant six mois⁶⁹: « *el verano de África adormeció nuestras mañanas de cazadores furtivos* » et il raconte comment s'est déroulée la recherche d'une tradition propre⁷⁰ (« *un mapa antiguo* ») au sein des mouvements culturels de l'époque. Cet aspect, qui pourrait être jugé insolite pour une avant-garde, va constituer l'un des signes les plus importants de la revue *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), qui s'érige en premier porte-parole de la nouvelle génération d'écrivains aux Îles Canaries et que l'on abordera par la suite dans ce chapitre.

Enfin, la dernière de ses réponses a presque le statut de manifeste, non seulement politique mais aussi religieux. D'un côté, Rafael Osuna l'a présenté de cette manière :

Desearíamos aportar el testimonio de otro hombre profético, hoy justamente olvidado en nuestras letras –aunque su nombre se tropiece en años posteriores aunado a ciertas empresas reaccionarias–,⁷¹ que también contestó a la curiosidad de Pérez Ferrero. Sus palabras, por su rotundidad y laconismo, podrían servir de emblema de lo que el 18 de julio de 1936 preparaba.⁷²

De son côté, Juan Cano Ballesta évoque la réponse politique de Ramiro Ledesma Ramos⁷³ pour introduire celle d'Espinosa et il précise : « *Igual respuesta adopta Agustín*

⁶⁹ Du mois de juin au mois de décembre, 1927.

⁷⁰ Question centrale dans les avant-gardes espagnoles à partir de 1930, la recherche d'une tradition, ce qui peut paraître en contradiction avec l'esprit nouveau dans le reste de l'Europe.

⁷¹ Cfr. Après avoir interrogé R. OSUNA au sujet de ce commentaire, il m'a adressé un courriel de réponse le 7 octobre 2005, où il argumente en détail son avis sur Espinosa. Voici ce mêl : « Estimada Beatriz: Muchas gracias por su exquisitez en consultarme antes de lanzar sus dardos contra mi juicio sobre Espinosa. Lamento decirle que ha leído bien: lo juzgué justamente olvidado. Pero tenga en cuenta que cuando publiqué ese libro –escrito, además, años antes–, Espinosa era apenas una sombra en nuestra literatura. De todas formas, hoy, muchos años después y a pesar de lo mucho que se ha hablado de él, sigo pensando lo mismo. Esta opinión negativa sobre su obra, con todo, hay que situarla en un contexto más amplio: estoy en contra de las muchas rehabilitaciones que hoy se están haciendo de escritores menores, de autonomía prácticamente local, y muy en especial de los vanguardistas. Huelga decir que sé separar muy bien el enfoque literario del político. Sobre la endeblez de Espinosa me reitero en un libro que está publicado desde marzo de 2005, pero sin salir todavía a la calle (*Revistas de la vanguardia española*, Sevilla, Renacimiento), donde estudio *Extremos a que ha llegado la poesía en España*, revista en la que Espinosa publicó una "Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930" y de la que Brian Morris hizo una exégesis sobredimensionada en *Litoral* 174-175 (1987). Creo que los creadores de la revista publicaron lo de Espinosa, junto con otros textos de otros, incluyendo los suyos propios, pretendiendo satirizar los excesos surrealistas. Hasta trato a Morris (persona por la que siento gran respeto) con cierta sorna. En resumidas cuentas: me parece que Espinosa está hoy injustamente rehabilitado (repito: como muchos otros). Esto no obsta para creer que *Crimen* no sea un libro de cierto valor. Le hago algunas apuntaciones más. Es casi seguro que me refiero a él de nuevo en dos libros que tengo en prensa, uno sobre la hemeroteca de 1924 a 1931, y otro sobre las revistas de la República, pero no encuentro tiempo para corroborar esto. Lo que sí recuerdo muy bien es que lo he metido, con 150 poetas más, en una antología de poetas más o menos olvidados o preteridos; es decir, que yo mismo, sin contradecirme, pienso que merece ser menos umbroso (para un público de no especialistas) de lo que es. Lo que he escrito hasta ahora puede usarlo como desee, incluso públicamente. »

⁷² R. OSUNA, *op. cit.*, p. 54.

⁷³ Voir *supra*, pp. 33-34.

Espinosa quien exige compromiso del escritor y le decepciona el que se pierda en controversias estéticas intrascendentes. Acaba con una confesión de fe en una cruzada decisiva. »⁷⁴ Et voici la réponse tant commentée : « *soy católico, apostólico y romano.⁷⁵ Monárquico anticonstitucional. Con esta bandera religiosa y política es fatal que toda vanguardia me vaya estrecha. Yo aguardo una sudguardia⁷⁶ a mi medida. Espero mi hora militante en la cruzada contra el ateísmo y liberalismo de la Europa senectuaría* ». C'est la présentation d'un personnage toujours controversé du point de vue politique. On reviendra sur ces controverses dans le chapitre consacré aux choix politiques d'Espinosa, même si pour Miguel Pérez Corrales cette affirmation reste simplement une boutade.⁷⁷

Dans ce contexte, à l'exception de Buñuel, des « esperpentos » de Valle-Inclán et de l'ultraïsme, on peut affirmer que Dada et le futurisme ne réussissent pas à imprégner l'horizon culturel espagnol à cause d'un manque d'engagement politique que la société des années vingt en Espagne n'est pas encore prête à assumer. Ainsi, dans une période critique de l'histoire du pays, les avant-gardes deviennent, paradoxalement, une expression esthétique qui n'envisage aucune adhésion d'ordre social. De plus, à cause de leur retard, ces avant-gardes restent un épigone des courants importés d'Europe et d'Amérique Latine et ne parviennent jamais, malgré les manifestes contre la tradition littéraire, à une vraie rupture avec le passé. C'est à partir de 1930, qu'une prise de conscience politique commence à s'instaurer en Espagne. La poésie sociale et le *sobrerrealismo* s'imposent et, de ce fait, deux courants opposés vont coexister de 1930 à 1936, une littérature qui se veut pure et une autre qui apparaît de plus en plus engagée. Dans ce contexte, Espinosa opte pour des formes surréalistes dans ces écrits littéraires et s'approprie progressivement le discours futuriste dans ses articles d'opinion. Or, durant les années vingt, il demeure comme les écrivains de son époque, éloigné des positions idéologiques.

⁷⁴ J. BALLESTA CANO, *La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936*, Gredos, Madrid, 1972, p. 100.

⁷⁵ Eugenio Montes déclare, dans le numéro suivant : « No me interesa la política, que es episodio, sino la religión, que es esencia. Católico, apostólico, *compostelano* [sic] ».

⁷⁶ Le mot a été retranscrit comme *subguardia* dans l'édition de textes d'Espinosa de 1980 (p. 57). On peut donc opposer le préfixe *sub-* à celui de *sud-*, qui n'existe en espagnol qu'à côté d'une voyelle, et ce n'est pas le cas ici. Il y a peut-être eu une erreur d'impression dans *Gaceta Literaria*, corrigée par les éditeurs de *Textos*. Dans le cas contraire, ce serait un mot inventé par Espinosa qui anticiperait « Fórmulas literarias. Esquema de Lautréamont B ». *Heraldo de Madrid*, 13 novembre, 1930. *Textos*, pp. 66-68, où il revendique une certaine origine espagnole de la poésie de Lautréamont, imposant aux Français un regard : « hacia el Sur, ahítos de exquisiteces del Norte », ou bien son « *Romancero* de los pueblos del Sur de Tenerife », compilation parue dans *La Prensa* le 24 janvier, 1932, *Textos*, pp. 127-133.

⁷⁷ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986. t.1, p. 31.

1.2.1.1. L'invention de la *Nueva literatura*.

La *Nueva literatura* est un système esthétique inspiré de *La deshumanización del Arte*, d'Ortega y Gasset, publiée en 1925⁷⁸ et revendiqué en 1928 par l'article d'Ernesto Giménez Caballero, « Cartel de la *Nueva literatura* ». ⁷⁹ D'une manière générale, on peut considérer que la *Nueva literatura* cristallise plus profondément que les avant-gardes en Espagne à partir de 1930, auprès d'une génération en manque d'un projet littéraire propre. Elle s'éloigne des avant-gardes de l'époque comme l'ultraïsme, le futurisme et le dadaïsme. En effet, un pays isolé comme l'Espagne des années vingt n'adhère qu'à un courant culturel fait sur mesure et par ses propres intellectuels. Née en 1916, la *Nueva literatura* connaît son essor entre 1923 et 1929, et ne disparaît, impérativement⁸⁰, qu'en 1936. Sa décadence commence dès le moment où le surréalisme, la révolution et l'engagement intellectuels font irruption en Espagne à travers Dalí, Buñuel et Alberti.

Les raisons du succès de la *Nueva literatura* entre 1923 et 1929 peuvent être expliquées, dans une perspective historique, par le contexte politique de la Dictature de Primo de Rivera, tel qu'on l'a décrit auparavant à propos des avant-gardes.⁸¹ Jean Bécarud et Évelyne López-Campillo ont analysé la situation de ces années là avec lucidité :

La Dictadura había sido un momento en que, para la mayor parte de los intelectuales, la cultura había predominado sobre la política, debido en parte a la censura, en parte al desánimo provocado por la desintegración política de las izquierdas en los años 1919-1923 y en parte a la propia praxis del movimiento obrero durante los años 1923-1930 : paso a la clandestinidad de la CNT, colaboración con la Dictadura de la UGT (tendencia Largo Caballero). Y sólo cuando resurgen en la realidad social las luchas de las organizaciones obreras es cuando los intelectuales sienten de nuevo la atracción de esas « masas ». ⁸²

Les intellectuels sont donc absents de la politique pour s'évader d'une réalité qui leur échappe. Ils se sentent effectivement plus attirés par des conceptions esthétisantes de l'art et de la littérature, par des mouvements donc comme la *Nueva literatura*.

D'un point de vue littéraire, les origines de la *Nueva literatura* espagnole s'inscrivent

⁷⁸ J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, 1ère édition, *Revista de Occidente*, 1925. Éd. Austral, Madrid, 2002.

⁷⁹ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « Cartel de la *Nueva literatura* », *Gaceta Literaria*, 15-IV-28.

⁸⁰ Début de la Guerre Civile espagnole (1936-1939).

⁸¹ Voir *supra* chapitre 1.2.1.

⁸² BÉCARUD, Jean, LÓPEZ CAMPILLO, Évelyne, *Los intelectuales españoles durante la II República*, éd. siglo veintiuno de españa, Madrid, 1978, pp. 21-22.

sur deux axes essentiels : d'un côté, Ramón Gómez de la Serna et son cercle littéraire, qui rendent hommage à Larra, l'écrivain romantique ;⁸³ de l'autre, la « génération de 27 », à laquelle Espinosa participe, à un moment précis, avec ses premiers textes de *La Rosa de los Vientos* qui datent de cette année et avec deux essais⁸⁴ qui rendent hommage à Góngora.

D'un point de vue philosophique, les signes de la *Nueva literatura* sont esquissés par Ortega y Gasset dans *La Deshumanización del Arte*, qui s'impose, très vite, comme l'un des repères les plus importants de la jeunesse espagnole des années vingt. Néanmoins, on doit remarquer que ce fait reste presque insolite dans l'Histoire culturelle espagnole, car il n'appartient pas à une mécanique habituelle de ce pays. Le vide philosophique étant, presque par tradition, une des faiblesses de la vie culturelle espagnole, la constitution de mouvements culturels s'est rarement effectuée à partir d'essais philosophiques, comme cela s'est produit dans d'autres pays d'Europe avec une tradition philosophique plus importante. D'ailleurs, c'est n'est pas un hasard si celui qui ose systématiser la réalité culturelle espagnole, Ortega y Gasset, a dû partir préalablement en Allemagne pour compléter sa formation philosophique et pouvoir créer un système de sens qui puisse donner lieu à un nouveau courant esthétique.

Les caractéristiques principales de cette *Nueva literatura* sont : l'anti-réalisme, par un refus de l'art populaire qui cherche à défendre l'exercice littéraire académique, cultivé et érudit ; le culte du nouveau ;⁸⁵ l'anti-sentimentalisme comme réaction contre le romantisme du XIX^e siècle⁸⁶ (tous les courants culturels précédents sont, d'ailleurs, contestés). On assiste également à l'irruption de l'aspect ludique dans la littérature, la recherche constante d'une épuration stylistique⁸⁷ et le refus de tout engagement politique. Influencé par cette esthétique de 1927 à 1929, Agustín Espinosa appartient à la tendance la plus radicale de la *Nueva*

⁸³ Revendiqué par Agustín Espinosa dans *Crimen*.

⁸⁴ A. ESPINOSA, «De Don Luis de Góngora. En el retorno de su hora poética». *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 20-22, 25, «Vidas paralelas : escarpatos polifémicos». *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 17-19.

⁸⁵ J. CANO BALLESTA, *op. cit.*, p. 12 et s. Interprétation économique du culte du nouveau par les avant-gardes, comme l'effort de la société bourgeoise pour sortir de son immobilisme. On reprend le sujet dans le chapitre 1.2.1.1.1. « 1925: Ortega y Gasset proclame *La deshumanización del arte*. »

⁸⁶ « En España, agobiada aún por la fuerte herencia romántica y postromántica significa también una fuerte aversión por todo lo patético, anecdótico, lo banal de la vida diaria, lo ornamental. » J. CANO BALLESTA, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁷ « Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra ; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. » V. HUIDOBRO, extrait du poème « Arte poética », publié à Madrid en 1918 dans *El espejo y el agua. Obras completas de Vicente Huidobro*, éd. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, t. 1, p. 219.

literatura et la plus influencée, de ce fait, par les premières avant-gardes.⁸⁸

Pourtant, à partir de 1930, Espinosa commence à se rapprocher progressivement d'esthétiques opposées, comme le surréalisme et, même si de nombreux traits de la *Nueva literatura* demeurent présents dans ses textes, il s'éloigne peu à peu des modèles littéraires espagnols de l'époque pour se rapprocher des européens. De même, ses opinions politiques vont s'orienter de plus en plus vers des positions droitistes et même fascistes importées d'Italie, qui finiront par s'imposer définitivement dans ses textes à partir de 1936, quand il prend parti pour la cause phalangiste.

Bien avant tout ce parcours, lors de ses premiers textes de 1927, Espinosa débute son activité intellectuelle comme, d'ailleurs, la plupart des écrivains de sa génération, sous l'influence de l'œuvre d'Ortega y Gasset. Il est donc essentiel d'analyser en profondeur l'essai qui nourrit l'esprit de la *Nueva literatura* et celui d'Espinosa. Cette expérience esthétique, sans précédent en Espagne, fut guidée par un texte incontournable pour la compréhension de cette époque : *La deshumanización del arte*. L'abord d'Espinosa exige que l'on prête une attention spéciale à cet essai, même si une riche bibliographie lui a déjà été consacrée.

⁸⁸ À partir de 1927, les caractères combattifs des avant-gardes ont disparu de la scène espagnole (nationalisme, rejet du XIXe siècle et du libéralisme politique) sauf chez certains écrivains tels que Giménez Caballero, qui inspirent profondément Espinosa.

1.2.1.1.1. 1925 : Ortega y Gasset proclame *La deshumanización del arte*.

Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes.

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*.⁸⁹

La deshumanización del arte demeure une œuvre essentielle pour l'analyse des inquiétudes culturelles qui s'emparent des jeunes créateurs autour de 1925. La première moitié du texte avait été publiée dans *El Sol* un an auparavant, en 1924 (« *Absolutamente ninguna otra obra lograría alcanzar la difusión de este libro* »⁹⁰). Il s'agit, dans cet essai, d'une réaction contre les valeurs du siècle antérieur en quête de nouveaux codes. Toutes les attitudes de la *Nueva literatura* en Espagne sont issues de *La deshumanización del arte* jusqu'à 1931, comme le laisse entendre Jaime Brihuega :

Quando la poesía de los herméticos puros y de los gongoristas populares se politizaron con la Segunda República, Ortega, pensador ante todo, dejó de lado, si bien con profunda amargura, el triste derrotero de aquellas pasiones políticas. Pero hasta la fecha sus insinuaciones fueron seguidas siempre con respeto, cuando no con devoción. De ahí que sus consideraciones sobre el fenómeno vanguardístico suscitaban tan vivo interés.⁹¹

Le titre, *La Deshumanización del Arte*, obéit à son analyse, parfois un peu bipolaire, des tendances esthétiques aux XIX^e et XX^e siècles. D'un point de vue général, sa théorie s'articule autour de la notion de réalité et de sa représentation artistique. En ce sens, Ortega identifie directement le réalisme, le naturalisme et le romantisme au XIX^e siècle et l'abstraction au XX^e siècle. Tout cela met en opposition les deux siècles, qui sont présentés, l'un comme populiste et, de ce fait, humain, et l'autre comme élitiste, donc déshumanisé. Ce schéma, trop dualiste peut-être, étant donné le large éventail des créations littéraires au cours de ces deux siècles, s'incarne en tant que système des mouvements culturels espagnols, avant l'arrivée de nouveaux styles, comme le surréalisme.

L'œuvre consacrée à la littérature par Ortega est très réduite car celui-ci ne pouvait

⁸⁹ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux essais critiques*), « Y a-t-il une écriture poétique ? », éditions du Seuil, Paris, 1953 et 1972, p. 41.

⁹⁰ J. BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, éd. Istmo, Madrid, 1981, P. 255. Cfr. E. LÓPEZ CAMPILLO, *La revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972, pp. 260, 263 et 269.

⁹¹ G. MORELLI dir., *op. cit.*, « J. Ortega y Gasset y la vanguardia », L. DE LLERA, p. 73.

pas, à son époque, avoir une vue d'ensemble des avant-gardes. D'ailleurs, même actuellement, le paysage des avant-gardes espagnoles n'est toujours pas clair pour les spécialistes et ce, probablement, du fait du grand nombre d'écoles, de tendances et d'influences. La recherche constante dans *La deshumanización del arte* de la formule exacte de la *Nueva literatura* devient, parfois, inadaptée à l'analyse d'un sujet si controversé, et il n'était pas évident, pour un philosophe de dessiner un schéma conforme à une réalité aussi changeante.

L'excès de la théorie d'Ortega est, parfois, issu d'une tendance qui, pour lui, définit le mieux cette expression artistique : le goût de la nouveauté. Pour répondre à ce désir de nouveau, l'analyse cherche constamment à s'éloigner de l'ancien, représenté par le réalisme et le romantisme, arts populaires qui explorent les passions humaines. En opposition avec ces arts, celui qu'il propose doit être pur, esthétique et minoritaire. D'un point de vue général, les spécificités principales du nouveau style sont ainsi énumérées par Ortega :

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende : 1.º, a la deshumanización del arte ; 2.º, a evitar las formas vivas ; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte ; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más ; 5.º, a una esencial ironía ; 6.º, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.⁹²

La période où Ortega exige de l'art la pureté absolue et la non-transcendance est celle des crises en Espagne, des transitions : d'une dictature à la chute de la monarchie et à une république. Dans ce contexte, il n'est pas anormal que les intellectuels aient voulu séparer l'art d'une politique plus en plus instable. « *La vanguardia es un producto del tiempo. En cierto sentido es un efecto de la desorientación esencial del hombre europeo de los años 20 y 30.* »⁹³ De ce fait, la *deshumanización* n'est pas le contraire d'un art humain ; elle est un moyen différent, pour Ortega, d'être « *le spectateur* » de l'homme et de « *ces circonstances* ».

Porque ese modo que logra prescindir de los caracteres más comunes, más genéricos de la especie, es exclusivo de una humanidad que, gracias a cualidades intrínsecas a su naturaleza pero menos desarrollada en función de su no necesidad vital, es capaz de superar sus ataduras más materialmente instintivas con la finalidad de demostrar y demostrarse las infinitas posibilidades del animal racional, único capaz de prescindir de las características que lo

⁹² J. ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 57. Cfr. Avec le point 7 : « La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –sólo como arte, sin más pretensiones. »

⁹³ *Ludus. (Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia)*, édition de G. MORELLI, Madrid, Pre-textos, 2000, « Ortega, ¿Filósofo *mondain* o metafísico de lo lúdico ? » Luis de Llera, pp. 49-66.

acumulan con el género y desarrollar su diferencia específica.⁹⁴

Par conséquent, il n'y a que l'homme pour développer cette capacité à conceptualiser la réalité et à en faire une abstraction. Styliser, esthétiser l'humain, le sentiment, pour l'élever à la catégorie d'inhumain, au-dessus de la réalité. Pour cela, « *la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas* »⁹⁵ puisque « *sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios* ». ⁹⁶ Mais, si la métaphore crée un *suprarréalisme*, il faut exercer de même un *infrarréalisme* pour rééquilibrer la tendance. Ortega précise alors : « *A la ascención poética puede sustituir una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural. Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera [...] son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce* ». ⁹⁷ Agustín Espinosa va au-delà quand il s'agit d'élucider avec clairvoyance la nature du surréalisme (*sobrerrealismo*) et surpasser Ortega, comme on peut le constater dans cet extrait :

Y no conviene confundir las cosas, si se les pone a las cosas nombres falsos, y el mundo los acepta sin detenerse a repararlos bien. Tal con esa palabra realismo que ha servido para nombrar falsamente a ciertos productos sobrerrealistas del arte y la literatura españoles. ¿Realista nuestra novela picaresca? ¿Realista, Alemán? ¿Realistas, nuestros imagineros? ¿Es que tienen que ver algo con la realidad? ¿Ha existido algún modelo humano del Guzmán? ¿Pudo haber un Cristo como nuestros Cristos, o una Virgen como nuestras Vírgenes? ¿En qué hospital del mundo se ha visto la sangre que brota de las heridas de nuestras imágenes, las llagas que laceran sus carnes, sus sudores violeta, sus lágrimas de cristal? Lo que ha sucedido es que ha habido demasiado miedo de prefijar un sobre a ese realismo que lo estaba pidiendo, con la ternura que todo lo real pide al mágico que lo salve. ⁹⁸

Certes, le patriotisme d'Espinosa guide toujours ses analyses culturelles, au contraire d'Ortega, qui garde une attitude universaliste, car tout patriotisme est selon lui, une forme de racisme.

Toutefois, Ortega y Gasset prévoit avec lucidité « *el irónico destino* »⁹⁹ de sa théorie, conscient des contradictions inhérentes à tout essai de définition de réalités ineffables ; cette acceptation des contradictions, toujours en complémentarité avec son temps, pourrait être perçue non seulement comme la définition de l'art nouveau, mais aussi comme une évocation de l'œuvre d'Espinosa, contradictoire et divergente, à l'image de ces années d'incertitude :

⁹⁴ L. de LLERA, *Ortega y la edad de plata de la literatura española*, Roma, éd. Bulzoni, 1990, p. 213.

⁹⁵ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.*, p. 73.

⁹⁶ *Idem.*, p. 74.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁸ A. ESPINOSA, « Sobre el signo de Viera. » *La Laguna*, 1935, apparaît en 1936. *Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981 par M. PEREZ CORRALES et A. ARMAS AYALA.

⁹⁹ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.*, p. 85.

[...] el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca, cosa, a la verdad, nada sorprendente, porque equívocos son casi todos los grandes hechos de estos años en curso. Bastaría analizar un poco los acontecimientos políticos de Europa para hallar en ellos la misma extraña equívoca.¹⁰⁰

Ortega assume le contraste entre la réalité et l'idée « *¿No es audaz, con unas cuantas denominaciones, querer definir una cosa, la más humilde ?* ». ¹⁰¹ D'autant plus qu'une seule constatation peut être faite : « *Hay un punto, a mi juicio, incommovible en la nueva posición : la imposibilidad de volver hacia atrás* ». ¹⁰² Le destin de l'esprit nouveau, toujours en train de devenir tradition, n'est finalement que la fatalité d'une vogue de plus à ajouter à l'histoire littéraire. ¹⁰³

Cette analyse de *La deshumanización del arte* constitue une introduction primordiale pour aborder un auteur qui demeure clef pour la compréhension d'Espinosa et de cette période littéraire : Ernesto Giménez Caballero, qui suit les théories d'Ortega à la fin des années vingt.

La boucle va donc se fermer autour de la *Nueva literatura*, car Giménez Caballero est l'auteur d'un article inspiré en grande partie de l'esthétique *deshumanisatrice*, « Cartel de la nueva literatura », ¹⁰⁴ qui donne naissance au courant littéraire que l'on essaie d'esquisser. D'ailleurs, c'est Ortega y Gasset qui, en tant que parrain du journal, introduit le premier numéro de *La Gaceta Literaria* (1927-1932), le journal culturel dont Giménez Caballero est directeur et fondateur, avec l'article « Sobre un periódico de las letras ». Cet article, publié en première page du premier numéro de *La Gaceta Literaria*, se veut une sorte d'ouverture du périodique et d'encouragement aux rédacteurs, de même qu'une réflexion sur la nécessité d'un journal culturel pour analyser l'actualité de la littérature et de la langue espagnoles, dans un pays où les intellectuels errent parmi les nombreux courants culturels de leur époque :

En otros tiempos pudo ser menos urgente un periódico de las letras porque la vida literaria era menos numerosa, menos varia de direcciones, entrelazamientos y heterogeneidades. Hoy el público y los mismos escritores andan perdidos en medio de la selva impresa ejercitando un vago *robinsonismo*. ¹⁰⁵

¹⁰⁰ J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, 1ère édition, *Revista de Occidente*, 1925. Éd. Austral, Madrid, 2002, p. 85-86.

¹⁰¹ *Idem.*, p. 91.

¹⁰² *Ibid.*, p. 92.

¹⁰³ Par ailleurs, Guillermo de Torre sera, dans *Historia de las literaturas de vanguardia*, l'un des premiers à mettre en cause les théories d'Ortega.

¹⁰⁴ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *La Gaceta Literaria*, « Cartel de la nueva literatura », numéro. 32, p. 7, 15 avril 1928. (« *Fragmento de la conferencia dada por Ernesto Giménez Canallero el 7 de Abril en Ediciones Inchausti, Madrid, con motivo de la clausura de su Exposición de Carteles literarios* ».)

¹⁰⁵ J. ORTEGA Y GASSET, *La Gaceta Literaria*, numéro 1, p. 1, Madrid, 1^{er} janvier 1927. L'italique est de mon

Le même *robinsonisme* qu'Ortega y Gasset avait taché de faire disparaître avec *La deshumanización del arte*, à travers le projet d'une esthétique assez stimulante pour parvenir au rassemblement des tendances créatrices de ses contemporains. Malheureusement, Giménez Caballero ne sera pas capable, avec *La Gaceta Literaria*, de mener ce projet culturel comme Ortega l'aurait souhaité et, d'ailleurs, il finira par devenir le représentant majeur de ce *robinsonisme* littéraire avec *Le Robinsón Literario*, expression par excellence de l'isolationnisme culturel dont souffre l'Espagne.

Tras crear, en plan bastante oportunista, que la República colmaría algunas de sus expectativas personales, y tras ser excluido aquel mismo mes de Abril de 1931 de La Conquista del Estado, Giménez Caballero se lanzó a la que sería su última aventura literaria, los seis números de El Robinsón Literario de España, intercalados entre los números « normales » de La Gaceta Literaria, y que presentan la particularidad de ser unipersonales. [...] « Al término de su etapa robinsonica –escribe Enrique Selva [...]-, se sitúa la consumación de la ruptura con las débiles amarras que le unían aún con la cultura política liberal.¹⁰⁶

On peut donc affirmer que *Le Robinsón Literario* inaugure, malheureusement, une nouvelle ère de l'Histoire de l'Espagne, où les divergences idéologiques commencent à corroder la vie culturelle de la Seconde République.

1.2.1.1.2. « Cartel de la Nueva literatura », un théorème géographique de la nouvelle littérature.

C'est grâce au bon conseil de Pedro Salinas qu'Ernesto Giménez Caballero décide de se pencher en 1928 sur la *Nueva literatura* émergente : « *Esta observación se la debo al amigo y camarada Pedro Salinas. El cual, con ella, me hizo ponerme a la previa tarea clasificatoria de sintetizar datos para tramar el postulado cartel* », et c'est à lui que ce cartel est consacré : « *¿Me permitirá –pues- Pedro Salinas si este cartel se lo dedico ?* ». Le terme *cartel* évoque les « *carteles literarios* », forme artistique que Gecé¹⁰⁷ avait créée, sorte d'hybride entre les affiches de propagande et les œuvres littéraires. Giménez Caballero se

fait. D'une manière très curieuse, l'adjectif *robinsonismo*, utilisé pour décrire la réalité culturelle espagnole à la fin des années vingt, sera employé plus tard par Ernesto Giménez Caballero pour changer la direction du journal, une fois la République instaurée. Entre août 1931 et février 1932, Gecé (Giménez Caballero), abandonné par tous ses rédacteurs et pour les raisons qu'on spécifie par la suite dans la citation de J. M. BONET, décide de rédiger lui-même tout le journal. Ce journal sera baptisé, précisément, *El Robinsón literario de España*. Par conséquent, le périodique est finalement devenu l'incarnation même de ce dont il aurait dû être l'antidote.

¹⁰⁶ J. M. BONET, Prologue à *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, d'Enrique Selva, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 12.

¹⁰⁷ Pseudonyme utilisé fugacement par Ernesto Giménez Caballero dans *El Sol*.

propose de faire une affiche, une sorte de plan ayant pour sujet la *Nueva literatura* :

En mi « Galería de figuras » faltan todavía bastantes. Españolas y extraterrágenas [sic]. Faltaba, entre otras, una un tanto totalizadora de la « nueva producción literaria de España », una especie de mapa de nuestra nueva literatura.¹⁰⁸

Pour tracer ce plan de la *Nueva literatura*, Giménez Caballero a recours aux sciences exactes, aux mathématiques, comme, d'ailleurs, font souvent les avant-gardistes. Son « Teorema de la nueva literatura española » se sert de la géométrie pour tâcher de rendre plus claire la situation de la littérature dans un pays trop grand pour se retrouver en un mouvement unique. Dans ce dessin, il fait de l'Espagne un pentagone pour y inscrire d'autres géométries qui donneraient une image d'ensemble de la réalité littéraire espagnole. Ces géométries sont, d'abord, un triangle dans les Pyrénées qui représente l'influence extérieure européenne. Une fois dessiné ce triangle extérieur, il se demande comment faire pour inscrire à l'intérieur du pentagone les triangles qui représentent la littérature espagnole :

Muchos polígonos literarios podrían levantarse en el interior peninsular. Pero de lo que se trata es de alzar solamente los de la nueva literatura. Y para precisa, ante todo, demandar otra cuestión : ¿Qué es la nueva literatura ? Nueva literatura es la no vieja. Y para no ser vieja y sí nueva, ¿En qué se ha de caracterizar ? ¿Cuáles son sus características ? ¡Ah ! ya tenemos un sistema de planimetría. Establezcamos estas características, estos puntos de enfoque, y pasemos por ellos toda la actual literatura española, como por un cernido. La literatura que pase será la valedera para nuestro mapa.¹⁰⁹

Les caractéristiques sont divisées en quatre types : « *Antis, pros, temas, instrumental* ». La *Nueva literatura* est donc : anti-romantique, anti-« *casticista* », anti-rhétorique, anti-politique, anti-plébéienne, anti-pathique. Par contre, elle est pour le cinéma, le sport, le cirque, la joie, les jeux, la pureté, les mathématiques, la religiosité « (*en muchos casos católica*) ». Ensuite, il traite les thèmes et les instruments de la *Nueva literatura* comme suit :

Temas de la nueva literatura.

1) Inverosímiles. 2) Estrictos. 3) Poco humanos. 4) « Pequeños y complejísimos problemas poéticos. » 4) « Neuronas de los grandes temas antiguos ». 5) « Histología de los gruesos casos literarios ».

Instrumental de la nueva literatura.

1) Riqueza idiomática, tamizada, matizada, clarificada. 2) Concepto y metáfora –como palancas levitadoras y esenciales. 3) Berbiquíes de frases. 4) Pinzas para las sonoridades. 5)

¹⁰⁸ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *La Gaceta Literaria*, « Cartel de la nueva literatura », voir *supra*, note 105.

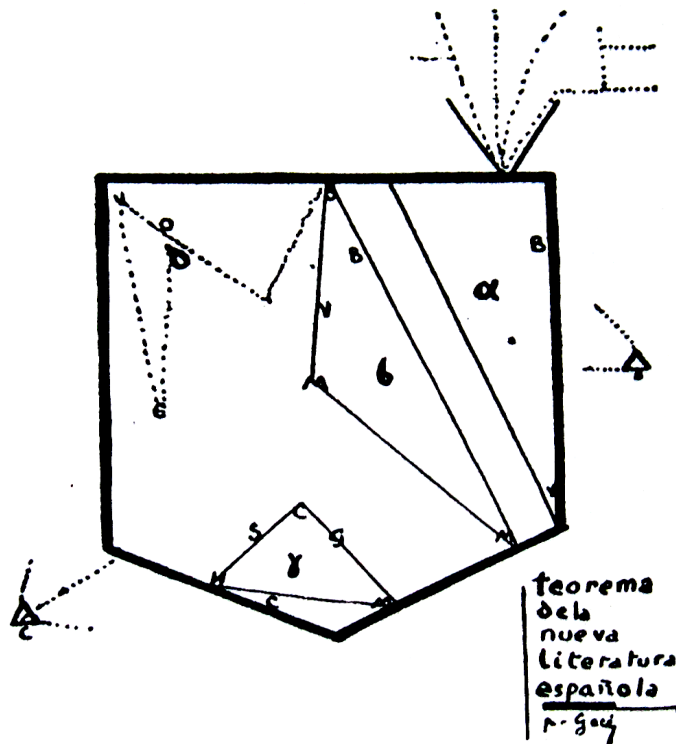
¹⁰⁹ *Idem*.

Algodones aseptizados. 6) Nada de cloroformo. 7) Escasísimo alcohol.

Les thèmes et les instruments de la *Nueva literatura* esquissés par Giménez Caballero nous donnent une preuve de l'influence qu'Ortega avait exercée sur lui auparavant. Les thèmes doivent, comme le philosophe l'a souhaité dans *La deshumanización del arte*, être peu humains et la langue doit être claire. D'ailleurs, l'humour qui se dégage de toute la liste numérotée est, de même, l'héritage de celui qu'Ortega avait promulgué en 1925.¹¹⁰ Mais il n'est pas le seul à adopter ces tendances littéraires élitistes.

La vanguardia española de los años veinte se mueve en un ambiente muy particular, ya que actúa consciente de que, por su estética, no le será posible conquistar al gran público, a la masa, y ni siquiera lo pretende, satisfecha con una minoría cualificada y de alto nivel.¹¹¹

Ensuite, Giménez Caballero établit quelques coordonnées qui, selon lui, résument la réalité littéraire espagnole. Pour cela, il divise la péninsule ibérique à partir de la ville de publication des revues littéraires adeptes de la *Nueva literatura*. Le résultat est « tres triángulos netos y uno en preforma » :



112

¹¹⁰ À propos des caractéristiques de l'art proposées par Ortega y Gasset dans *La deshumanización del arte*, voir *supra*, note 93.

¹¹¹ J. CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936*, Gredos, Madrid, 1972, p. 13.

¹¹² Extrait de l'article « Cartel de la nueva literatura », publié dans *La Gaceta Literaria*, numéro. 32, p. 7, 15

D'une part, les quatre triangles vont être, successivement, les suivants :

- « *Alpha o Catalán* » : avec les revues de Barcelone *L'Amic de les Arts* et *Nova Revista*.
- « *Betta o castellano* » : Avec les revues de Santander [*Carmen*], Burgos [*Parábola*], Valladolid [*Meseta*], Madrid [*Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*] et Murcia [*Verso y Prosa*].
- « *Gamma o andaluz* » : Avec les publications de Sevilla [*Mediodía*], Granada [*Gallo*], Huelva [*Papel de Alehuyas*], Málaga [*Litoral*], Canarias [*La Rosa de los Vientos*].
- « *Delta o Galaico-Portugués* » : par rapport au triangle « *en preforma* », l'occident péninsulaire fait partie de celui-ci, avec une revue essentielle, *Preceña*, publiée à Coimbra, au Portugal.¹¹³ La Galice, par contre, après la disparition de sa revue *Alfar*, n'a pas de coordonnées propres.

D'autre part, par rapport aux régions absentes, la crise culturelle qu'Extremadura, Asturias, le Pays Basque espagnol et Aragon, ont traversée a obligé leurs écrivains à partir vers le centre. Les triangles qui concernent ces régions sont donc presque inexistantes.

Ensuite, la méthode consiste à décrire chacune des publications appartenant à chaque triangle à partir de sa nature, de ses « *exponentes y componentes* » et de ses valeurs, le but étant de donner une perspective générale de l'activité littéraire espagnole. Pour cela, Giménez Caballero établit aussi bien les influences littéraires espagnoles et étrangères, que les influences politiques et, tout cela, dans chaque triangle.

Enfin, parmi les valeurs de la *Nueva literatura*, Giménez Caballero va distinguer entre

avril 1928. Éd. Fac-similée, Vaduz, Topos Verl, t. 1, Madrid, 1980.

¹¹³ Notons la façon dont Giménez Caballero inclut le Portugal, non seulement dans la littérature péninsulaire, ce qui est correct du point de vue géographique, mais aussi dans la *Nueva literatura* espagnole. Dans sa présentation de *La Gaceta Literaria*, Gecé précise : « *G.L. combate por un contorno indígena, a base de castellanos, catalanes y portugueses. No teme la trinidad de lenguas peninsulares, y en sus columnas se insertan reflejos constantes de estas tres culturas interiores* ». Deux possibilités existent : ou bien il respecte l'autonomie de la Catalogne au même niveau que l'indépendance du Portugal, ou bien toutes les deux font partie, à son avis, de l'Espagne avec un statut qui n'est pas tout à fait autonome. Ce fut un sujet polémique par la suite, pendant la Seconde République espagnole, après la concession de l'autonomie à la Catalogne par Azaña. *Cfr.* chapitre 4 sur la politique, en particulier, sur les nationalismes d'avant-garde.

les valeurs relatives et les valeurs absolues, comme suit :

El valor relativo, en España, de la nueva literatura, es breve, escaso. La nueva literatura es impopular, está vejaminada y el vulgo se burla de ella. El país pide, con su voz más cascada, lo que una literatura esencialmente pura no podrá dar nunca : barbas políticas, padres de la patria, mixtificación y puños almidonados.

No se da cuenta el país de que la nueva literatura le aporta otras ventajas inapreciables, como ahora diremos, al subrayar su valor europeo, por ejemplo. La nueva literatura es esa que logró en España lo que no alcanzó nuestra nación desde el s. XVII (de ahí el amor de la nueva generación por el s. XVII español. Góngora y Gracián. Los dos máximos exponentes del influjo de España fuera de ella) : dar una nota original y numerosa en el concierto cosmopolita.¹¹⁴

[...] O sea, la España universal y necesaria. El valor España, sin deber a Europa y aportándola [*sic*] valores en su haber.

L'italique que Giménez Caballero applique à la valeur fondamentale de l'Espagne – « *universal y necesaria* »-, laisse transparaître la manière dont il conçoit la culture. Elle représente pour lui une conquête qui vise à subordonner politiquement les autres peuples, au lieu de servir simplement à enrichir le contexte mondial. On observe que les valeurs de la grandeur de l'Espagne impériale sont évoquées ici avec une certaine violence. En ce sens, il y a dans ces idéaux un type de préface du style de tendance fasciste que Gecé utilisera par la suite avec une insistance progressive ; cette tendance va avoir une influence décisive sur l'œuvre d'Agustín Espinosa, comme l'a remarqué un spécialiste d'Ernesto Giménez Caballero :

El jimenezcaballerismo, por lo demás, impregna obras ensayísticas como la de Ramón Sijé o la de Agustín Espinosa, ambos corresponsales del escritor durante los años malditos.¹¹⁵

En effet, Agustín Espinosa et Giménez Caballero tiennent des œuvres parfois parallèles du point de vue idéologique et leur style prodigieux est un atout qu'ils partagent. Or, à côté des influences de Giménez Caballero, Espinosa participe aussi activement à la vie culturelle des Îles Canaries. On aborde désormais ces débuts littéraires dans la revue *La Rosa*

¹¹⁴ Le terme *cosmopolite* sera analysé en profondeur dans le chapitre suivant par rapport à sa confrontation avec l'*universalisme* tout au long de ses années.

¹¹⁵ E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, prologue BONET, Juan Manuel, p. 12. Bonet parle sans doute des années qui suivirent *El Robinsón Literario de España* à partir de l'arrivée de la Seconde République en 1931. D'ailleurs, à l'époque où le « Cartel » est rédigé par Gecé, quand il s'agit de nommer les écrivains les plus remarquables de la coordonnée canarienne, Agustín Espinosa y est absent : « Claudio y Josefina de la Torre, Valbuena Prat, González, Ingloft, Perdomo, Pestana Nóbrega y otros notables espíritus avanzados de aquel aislamiento oceánida ». À cette époque Espinosa publiait déjà dans *La Rosa de los Vientos*, revue qui avait été présentée par *La Gaceta Literaria* le 15 juillet 1927, numéro 14, dans ses « Postales ibéricas ». Sa contribution à *La Gaceta Literaria*, qui commence le 15 mars 1929, est donc postérieure au « Cartel de la nueva literatura », écrit l'année précédente (15 avril 1928).

de los Vientos, qui incarne la version canarienne de la *Nueva literatura*.

1.2.1.2. La Nueva literatura aux Îles Canaries : La Rosa de los Vientos et l'universalisme (1927-1928), en quête d'une psychogéologie insulaire.

Aux Îles Canaries, trois revues culturelles, dont la publication ne dépasse jamais une année, participent à leur tour de l'esprit d'avant-garde qui envahit l'Espagne : *Hespérides*, de 1926, *Cartones*, de 1930 et *Índice*, de 1935.¹¹⁶ Vecteurs essentiels des pulsions créatives dans cette période, elles ont été poétiquement décrites par Nilo Palenzuela :

Todas ellas están marcadas por la hora del vanguardismo, por su signo colectivo y por un escalonamiento histórico que puede verse como un compromiso encaminado a aprehender una imagen del universo, y con ella alcanzar la participación, siguiendo la utopía vanguardista, en un orden nuevo de la sociedad y la cultura occidentales. Compromiso ciertamente difícil que se produce desde un archipiélago atlántico, alejado de las cosmópolis contemporáneas ; y, sin embargo, decidido compromiso con un orden nuevo que recibe lecturas diferenciales aún en el seno del vanguardismo insular.¹¹⁷

L'intérêt d'*Hespérides*, revue qu'un critique a cataloguée de « *semiturística* », ¹¹⁸ est surtout historique, du fait que cette publication a précédé *La Rosa de los Vientos* et *Gaceta de arte* et a recueilli les collaborations d'écrivains et poètes canariens qui sont devenus, par la suite, des figures essentielles de la culture canarienne, telles qu'Eduardo Westerdahl ou Domingo Pérez Minik. Pedro García Cabrera définit le « *labeur culturel* » d'*Hespérides* en soulignant son rôle de mécène parmi les jeunes écrivains :

A *Hespérides* se debe que una legión de literatos jóvenes haya surgido a la publicidad, y son a ellos a quienes se deben, principalmente, la divulgación de las nuevas orientaciones literarias, reaccionando, rebelándose contra moldes que parecían irrompibles.¹¹⁹

¹¹⁶ Voir J. RODRÍGUEZ DORESTE, « Las revistas de Arte en Canarias (capítulos 4, 5 et 6) », *El Museo Canario*, numéros 93-96, Las Palmas de Gran Canaria, 1965, pp. 79-81. *La Rosa de los Vientos* et *Gaceta de arte* ne sont pas encore incluses car elles seront étudiées en profondeur par la suite lors des chapitres 1.2.1.2. et 1.2.2.2.

¹¹⁷ N. PALENZUELA, *Canarias : las vanguardias históricas*, « El proceso de las revistas : de 'La Rosa de los Vientos' a 'Índice' », édition d'A. SÁNCHEZ ROBAYNA, Caam, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992, p. 19. Il faut, néanmoins, souligner deux choses : d'un côté, la revue *Hespérides* n'est pas citée par l'auteur et, d'un autre côté, il y inclut *La Rosa de los Vientos* et *Gaceta de arte*.

¹¹⁸ M. PÉREZ CORRALES, *Entre islas anda el juego : (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, collection « La edad de oro », Teruel, Museo de Teruel, 1999, p. 22.

¹¹⁹ P. GARCÍA CABRERA, *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 2 janvier 1927. Dans *Obras completas. Pedro García Cabrera*. Sous la direction de Sebastián de la Nuez, avec la collaboration de Rafael Fernández et Nilo Palenzuela, vol. IV (Narrativa. Teatro. Ensayo.), Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1987, p. 188.

Pourtant, Espinosa ne prendra pas au sérieux cette publication, qu'il ridiculisera par la suite dans l'un des articles parus dans *La Rosa de los Vientos* :

Nuestro amor es para el padre Teide, de la testa nevada. Nos enloquece la música ideal de las folias. (¡Ah! Y el arorró : la tetina musical, adormecedora, de los lindos nenes de Hespérides).¹²⁰

La revue *Cartones*, dont la durée n'a représenté qu'un seul numéro, a eu la bienvenue de *La Gaceta Literaria* en juin 1928, un an après *La Rosa de los Vientos*, avec une prise de position claire :

Hemos recibido de Santa Cruz de Tenerife un fuerte rumor de mar anunciando -Iº de Julio- la aparición de una nueva revista literaria, con el título -rojo- de "Cartones". El largo y encendido manifiesto viene dedicado al poeta Rafael Alberti. Es un canto -vivo- de mar y de presagios de buena navegación: "Nuestra nave: "Cartones" [...] no se debatirá en un estrecho marco regional. Degolladora de rutas, pasará el carrusel de nuestras siete cajas de colores por las cristalizaciones de espumas ignoradas". [...] « En el astillero atlántico construimos nuestra nave: "Cartones". En su rol, cuatro cazadores de estrellas marinas intentan captar, con su escafandra fanfarrona, los cimientos de un arte propio. Arte Isleño. Arte Cosmopolita. En las jarcias voltejean los siete corazones de las islas, que subiremos a los mapas en sonrisa depurada y construida.»

El manifiesto viene firmado por José Antonio Rojas, Juan Ismael, Pedro García Cabrera y Guillermo Cruz.¹²¹

Si la sortie de la revue été prévue pour le 1^{er} juillet 1928, le seul numéro de *Cartones* ne fut finalement publié que deux ans après, en 1930. Ce décalage explique le changement des positions initialement prises par rapport à l'esprit cosmopolite de la revue. De ce fait, en 1930, Pedro García Cabrera, théoricien du groupe, écrit l'article « Regionalismo y universalismo », ¹²² qui le rapproche des attitudes de *La Rosa de los Vientos*, même si, en 1928, le groupe avait essayé de se distancier de cette dernière afin d'avoir une personnalité propre dans le nouvel ordre esthétique. À ce propos, les articles « El hombre en función del paisaje », écrits à l'occasion de l'exposition de l'école Luján Pérez de Las Palmas pour présenter *Cartones* au public, sont à signaler comme source des mouvements de revendication des singularités de la culture insulaire :

Respondiendo a esta ideología [...] un sector de la juventud se ha creído en el deber de reivindicar elementos artísticos, reciamente entroncados en el alma insular. Fruto de esta sabia

¹²⁰ A. ESPINOSA GARCÍA, « Vidas paralelas. Eses Españolas », *La Rosa de los Vientos*, numéro 3, juin 1927, *Textos*, pp. 23-25.

¹²¹ *La Gaceta Literaria*, num. 36, 15 juillet 1928, dans « Postales ibéricas. » D. López Torres, qui avait déjà publié dans *Hespérides* est, lui aussi, fondateur de cette revue. L'article n'est pas signé, mais c'est probablement issu de la plume de Giménez Caballero. L'italique est de mon fait.

¹²² P. GARCÍA CABRERA, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16 août 1930. *Opus cit.* pp. 213-214.

[...] hemos calafateado una nave –revista Cartones– que definirá una actitud.¹²³

Il est important de signaler que cette exposition de l'école Luján Pérez, qui se déroule à Ténériffe en 1930 et suscite les critiques d'Ernesto Pestana pour *La Rosa de los Vientos*,¹²⁴ de Pedro García Cabrera pour *Cartones*,¹²⁵ et d'Eduardo Westerdahl, futur directeur de *Gaceta de arte*,¹²⁶ constitue une sorte d'acte fondateur des esthétiques d'avant-garde. À travers la prise de conscience des singularités de la production artistique aux Îles Canaries, cette génération se sent enfin identifiée à une *psychogéologie*¹²⁷ insulaire.

Or, dans cette quête d'identité, deux stratégies opposées vont s'enchaîner : l'universalisme et le cosmopolitisme. La différence de leurs approches à la réalité canarienne peut être analysée comme la confluence de deux regards qui articulent la littérature canarienne : un regard vers soi, qui se veut universaliste, et un regard vers l'autre, de nature cosmopolite.

Fernando Ainsa a une vision polarisée de l'identité culturelle hispano-américaine qui peut aider à saisir les mouvements de la littérature canarienne. Son schéma trouve l'équilibre dans l'oscillation de deux mouvements, l'un universel, l'autre cosmopolite. D'un côté, un mouvement «*centrípeto nacionalista*» (représenté ici par *La Rosa de los Vientos* et son désir d'universalisme), qui explore la poésie rurale, réaliste et enracinée aux mythes fondateurs. D'après ce courant, il semblerait que l'« authentique » identité canarienne soit identifiée à l'indigène, au natif, et à des formes de nationalisme qui demeurent une sorte d'adamisme fondateur.¹²⁸ Cette perspective prétend que la condition décisive pour être universel est celle d'avoir, préalablement, une identité propre. De l'autre, un mouvement «*centrífugo universalista*» (*Gaceta de arte* et sa défense du cosmopolitisme), qui tache de s'évader à travers une poésie urbaine,¹²⁹ «*escapista*», pleine d'influences foraines. Ce trait est dénoncé par les «*centrípeto nacionalistas*» universalistes comme coupable du déracinement et de l'aliénation, car le mouvement cosmopolite n'est pas précédé d'un regard vers soi,

¹²³ P. GARCÍA CABRERA, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16 août 1930. *Opus cit.*, p. 209.

¹²⁴ E. PESTANA, « En la exposición de la escuela Luján Pérez », *Gaceta de Tenerife*, 10 mai 1930 et « Clausura de la escuela Luján Pérez », *La Tarde*, 3 juin 1930. *Idem.*, p. 29.

¹²⁵ P. GARCÍA CABRERA, « El hombre en función del paisaje », *La Tarde*, 16, 17, 19 et 21 mai 1930. Dans *opus cit.*, pp. 201-209. Ce texte est étudié plus profondément par la suite, lors du Chapitre 2.

¹²⁶ « Exposición de las obras de la escuela Luján Pérez », *La Tarde*, 24 juin 1930. *Ibid.*, p. 29.

¹²⁷ Selon la définition de Domingo López Torres.

¹²⁸ Les conquérants des Îles Canaries, comme ceux de l'Amérique du Sud, ont dû nommer une réalité nouvelle en se servant d'une langue créée initialement pour donner corps à un autre type de réalité.

¹²⁹ Cfr. P. GARCÍA CABRERA, « Expresión de G.A. (*Gaceta de arte*). Por una dialéctica urbana ». *Opus cit.*, pp. 235-236.

autoconscient, et semble aux universalistes vide et frivole.¹³⁰ Pedro García Cabrera approche le sujet d'une manière assez claire dans « Regionalismo y universalismo » :

Lo universal y cosmopolita –dice Eugenio Montes-, tienen de común la generalidad. Pero mientras el cosmopolitismo es sólo general, el universalismo es general y local –o también nacional. Es decir que los elementos de región son la materia prima para fabricar un arte universal. Ahora bien, no siempre estos materiales pueden llegar a cúspide tan elevada. Sólo cuando los elementos espirituales de una región –o nación- se disponen de manera que su resultante –el poliedro artístico- adquiera la jerarquía de un símbolo primario, es –a mi juicio- cuando lo castizo se cubre con el morado birrete universalista. [...] Lo popular no es siempre universal [...] El Fausto de Goethe [...] es universal y sin embargo nada tan impopular [...].¹³¹

Le dualisme s'exprime également en termes géographiques : la campagne est opposée à la ville, reflet d'une littérature rurale, réaliste et enracinée, mais « barbare », face à une littérature urbaine en quête d'évasion, soumise à toutes sortes d'influences « étrangères », généralement d'ordre esthétisant.¹³²

Dans l'une des premières tentatives de systématisation de la poésie canarienne, *Historia de la poesía canaria*,¹³³ Ángel Valbuena Prat segmente la production artistique aux Îles Canaries en deux tendances : d'un côté, une tendance régionaliste, intimiste, que l'auteur appelle poésie de l'isolement, qui explore l'intérieur de l'île et son paysage terrestre.¹³⁴ De l'autre côté, la tendance expansive, en quête d'évasion, d'une poésie cosmopolite de la mer, très influencée par les littératures étrangères et dont les poètes de la Grande Canarie sont les plus représentatifs. Deux poètes emblématiques incarnent ces styles opposés : Alonso Quesada, poète de l'isolement (exception poétique, d'ailleurs, dans le contexte de la Grande Canarie, d'inclination plutôt cosmopolite) et Tomás Morales, poète de vocation intensément

¹³⁰ « [...] Juan Manuel Trujillo (co-directeur de *La Rosa de los Vientos*) [...] defendió el universalismo frente al cosmopolitismo, porque el universalismo, a diferencia del cosmopolitismo, integra lo específico, en este caso lo insular, es decir, la consciencia del lugar concreto desde el cual se experimenta la visión de lo universal. » A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Ante una nueva edición de *La Rosa de los Vientos* », *La Provincia*, Supplément « Cultura », 18 mars 2004.

¹³¹ P. GARCÍA CABRERA, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16 août 1930. *Opus cit.* pp. 213-214.

¹³² F. AINSA., *La identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1986. Mémoire de D.E.A., *Les anthologies de poésie canarienne*, « La poésie canarienne mise en doute », pp. 26-30.

¹³³ A. VALBUENA PRAT, *Historia de la poesía canaria*, Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1937.

¹³⁴ On a trouvé des théories de tout genre pour justifier cette indifférence de la mer. Parmi elles, une qui relève du conflit île-continent : « En torno a la moralidad y espíritu guanches se ha forjado una leyenda, sin fundamento, de nobleza, valentía, bondad e inteligencia, en grado absoluto, virtudes que fueron destruidas por los españoles, y no queriendo imputarles a éstos su menosprecio lo proyectan sobre el mar que los condujo a nuestras peñas. » P. GARCÍA CABRERA, « Poesía del mar en el s. XIX tinerfeño », *opus cit.*, pp. 283-284. Ou celle d'A. VALBUENA PRAT inspirée de la philosophie, *opus cit.*, p. 88 : « [...] el insular busca la tierra firme. Ante este sentimiento no cabe más que dos actitudes : o sumirse el hombre en la naturaleza (Spinoza) o atraer la naturaleza a sí convirtiéndose en el eje central del universo (Fichte) ». Cette dernière tentative constitue pour l'auteur le moteur de la poésie intimiste.

cosmopolite.¹³⁵ A. Valbuena Prat, qui fut professeur d'Agustín Espinosa,¹³⁶ développe sa propre vision du cosmopolitisme et de l'universalisme, qui coïncide avec celle manifestée par *Cartones* et *La Rosa de los Vientos*, comme suit :

[...] generalmente, en el arte la obra cosmopolita es lo más opuesto a la obra universal. El valor universal, eterno, humano, lo es a base de ser nacional, regional, individual. [...] En cambio lo cosmopolita, suele ser el barniz y la máscara de la universalidad.¹³⁷

Cette définition des deux tendances poétiques peut être appliquée d'une manière générale à l'histoire de l'identité culturelle aux Îles Canaries et, en particulier, à celle qui découle de l'expression littéraire. Une identité qui doit être considérée, en tant que notion dynamique, comme reflet d'un processus dialectique permanent entre tradition et nouveauté, continuité et rupture, intégration et changement, évasion et enracinement. En définitive, l'ouverture vers d'autres cultures et le repli isolationniste et défensif sur soi-même.

Pourtant, il faut tout d'abord constater que ces stratégies ne sont pas seulement issues d'un besoin d'identification mais, avant tout, d'un désir craintif de souligner les différences par rapport aux autres cultures, qui sont ressenties comme menaçantes. En effet, il ne faut pas négliger les connotations politiques des termes :

Certaines notions, formellement identiques et que le vocabulaire neutre ne désignerait pas deux fois, sont scindées par la valeur et chaque versant rejoint un nom différent : par exemple, « cosmopolitisme » est le nom négatif d' « internationalisme » (déjà chez Marx).¹³⁸

Le souci de se démarquer constamment d'autrui démontre que le problème de l'identité apparaît là où il y a une concurrence avec l'extérieur, comme l'a écrit Selim Abou : « *Nous n'avons jamais autant besoin de nous affirmer tels que nous sommes que lorsque nous nous trouvons en présence des autres* ». ¹³⁹ L'affirmation de l'identité est une forme d'autodéfense car la « différence » est toujours perçue comme une éventuelle menace. En termes de *psychogéologie*, cette problématique devient flagrante dans les cas des Îles Canaries quand on considère la situation géographiquement fragile des îles par rapport au continent.

¹³⁵ Le chapitre 2 analysera plus profondément ces deux visions de l'île à travers les poésies de Tomás Morales et d'Alonso Quesada.

¹³⁶ A. VALBUENA PRAT prologue, d'ailleurs, sa thèse sur Clavijo y Fajardo en 1949. Voir *supra* note 4.

¹³⁷ A. VALBUENA PRAT, *Historia de la poesía canaria*, Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1937.

¹³⁸ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux essais critiques*), « Écritures politiques », éditions du Seuil, Paris, 1953 et 1972, p. 24. À propos de l'écriture marxiste.

¹³⁹ S. ABOU, *L'identité culturelle*, Paris, Anthropos, 1981, p. 31.

Nombre de critiques littéraires canariens se sont intéressés à ce sujet¹⁴⁰ sans pouvoir éviter la référence obligée à l'éloignement de la culture péninsulaire, comme origine du sentiment qu'a toujours éprouvé l'écrivain canarien de vivre en marge des centres culturels de la métropole. Cet isolement est aggravé par l'attitude péninsulaire vis-à-vis du fait canarien, qui oscille, surtout dans les années trente, entre la sous-estimation, la commisération, le paternalisme culturel ou la mythification émerveillée des Canaries.

Il n'est donc pas surprenant de trouver dans certaines formes « originales » de la poésie canarienne un désir d'être défini en fonction de sa « différence ». Cet accent, mis sur ce qui est « particulier » dans la nature canarienne, n'est peut-être que la volonté d'être reconnu par la culture espagnole. La littérature devient ainsi, simultanément, la cause et l'effet de l'identité nationale. De ce fait, l'éternelle polémique sur l'existence de la littérature canarienne trouve ses sources dans la dialectique culturelle de l'Amérique du Sud. Les Canaries, comme tous les territoires issus de la découverte, ont besoin d'une littérature pour fonder une identité, mais cette littérature ne peut exister qu'en fonction d'une réalité préalable. Ce qui paraît un cercle vicieux va constituer finalement le moteur qui soutient la quête d'une définition de la « réalité » et de l'« imaginaire individuel », et de l'« imaginaire collectif » comme résultat de l'interaction des autres.

Pourtant, à vouloir trouver son identité, une culture risque de demeurer marginale, même si elle est « originale » et identifiée. Fernando Savater réclame l'adoption de critères d'universalité toujours plus larges et moins subordonnés à une particularité historique donnée :

Lo que importa es una valoración de las respuestas novelescas y literarias que una comunidad humana ha sido capaz de producir para interpretar, valorar y utilizar su circunstancia vital, concepto que se aproxima al de una definición de lo que debe entenderse por cultura.¹⁴¹

Cette valorisation universelle du caractère « particulier » d'une expression ou des racines d'une diversité originale ne doit pas être folklorique, mais doit être considérée comme une preuve de la richesse et de la variété des formes que peut revêtir la condition humaine. Savater propose de situer les différences sur un pied d'égalité afin que chaque expression

¹⁴⁰ Notamment, E. PADORNO, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000 et M. PADORNO, *Sobre la indiferencia y el ocultamiento : la indefinición cultural canaria*, Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1990 .

¹⁴¹ SAVATER, Fernando, « El derecho a lo peculiar », *El País*, Madrid, 20 de Marzo, 1983.

littéraire ait la possibilité d'exister : « *de participar a su modo irrepitable en los valores que sellan la conflictiva condición del hombre. [...] Los más destacados de esos valores obtienen su fuerza de lo común y están por encima de cualquier peculiaridad folklórica* ». ¹⁴²

En ce sens, il y a toujours eu un manque de définition culturelle et intellectuelle aux Canaries. Il n'est pas évident d'assimiler une réalité qui est très différente de celle qui est considérée comme la plus prestigieuse : l'espagnole et l'europpéenne. Une problématique qui est, d'ailleurs, au coeur du discours nationaliste en Espagne à partir de la génération du 98. Certains vont essayer d'éviter ce paradoxe d'amour-haine envers l'Espagne, par l'assimilation directe des Canaries à l'étranger sans passer au préalable par le filtre espagnol, en justifiant leur position par des propos qui décrivent des conditions géographiques particulières ou, tout simplement, une manière de sentir différente :

De aquí que como acto previo para llegar a un arte de matiz universal sea necesario afirmar, por un estudio sopesado, las características de las islas –ya dentro de nuestro marco-. Y aunque haya en esto una especie de desviación de la trayectoria nacionalista de Unamuno, ello no es más que un cambio de posición para un salto de mayor, ya que a nosotros, por nuestra geografía y manera de sentir, nos es más asequible ir directamente a lo universal, sin la escala intermedia –cada vez más difícil-, de la fusión nacional. ¹⁴³

Les sciences sociales soulignent très précisément le rôle que joue la culture dans cette quête de l'identité. Effectivement, la culture représente, dans le groupe humain élargi, l'idiosyncrasie globale qui se manifeste dans les traditions linguistiques, l'art et les rites. Elle se charge d'établir une distinction à la fois multiforme et variable entre l'intérieur et l'extérieur de la communauté. Toutefois, face à l'hétérodétermination qu'entraîne l'adoption des stéréotypes précédemment évoqués, on cherche –surtout quand la tradition est un peu fragile, comme c'est le cas aux Îles Canaries- à s'appuyer sur certaines idées ou sur certains modèles.

En effet, le caractère définitif de la condition culturelle de l'insulaire est l'ambiguïté. L'île est, par définition, en proie à une culture d' « *aluvión* », mouvementée par la « *sincretización* ». Les procès d'acculturation ont toujours été la marque différentielle de la littérature coloniale, qui ne peut être que plurale et héritière d'un patrimoine culturel, d'un mélange de pays différents. Dans le procès d'acculturation littéraire, les Îles Canaries ont essayé de naturaliser les mythes, les thèmes, les caractères et les symboles de la littérature universelle, en quête de la reconnaissance de l'Espagne et de l'Occident.

¹⁴² SAVATER, Fernando, « El derecho a lo peculiar », *El País*, Madrid, 20 de Marzo, 1983.

¹⁴³ P. GARCÍA CABRERA, « Regionalismo y universalismo », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16 août 1930. *Opus cit.* pp. 213-214.

La Rosa de los Vientos, revue animée par Agustín Espinosa (qui est le rédacteur en chef), Juan Manuel Trujillo et Ernesto Pestana Nóbrega, naît sous le parrainage de Ramón Gómez de la Serna, qui y publiera par la suite trois beaux articles : « los gallos descompuestos », « La música nueva » et « La caja de conchas ». En effet, les références culturelles espagnoles, Ramón, Ortega, D'Ors et *La Gaceta Literaria* sont les repères dont le mouvement balbutiant a besoin pour s'imposer.¹⁴⁴ De fait, *La Rosa de los Vientos*, revue canarienne animée par Juan Manuel Trujillo, est un bon exemple d'acculturation littéraire, comme a remarqué Sánchez Robayna :

A mi juicio, la mejor contribución de La Rosa de los Vientos a la cultura de su tiempo fue su modo de encarar la dialéctica insularidad-universalidad. Las actitudes decimonónicas tendían a idealizar la región canaria a través de un tipismo de raíz naturalista. La nueva generación propugnó, en cambio, la universalidad cultural, la incorporación de las islas a las corrientes estéticas de Europa, que habrían de sacar a canarias de su aislamiento cultural.¹⁴⁵

Les écrivains qui participent à *La Rosa de los Vientos* cherchent surtout à se défaire de la forte influence des formes poétiques régionalistes du XIX siècle, qui envahit encore, au tournant du nouveau XXe siècle toute la production poétique aux Canaries. La transition se fait grâce à une « insularité de signe universaliste », selon la définition de Sánchez Robayna :

Esta expresión, aparentemente paradójica, no significa otra cosa que un modo de entender la vida y la experiencia de la cultura como una síntesis de lo particular y lo universal.¹⁴⁶

La Gaceta Literaria présente *La Rosa de los Vientos*¹⁴⁷ le 1^{er} août 1927, dans sa section consacrée aux nouveautés culturelles en Espagne, nommée « postales ibéricas » :

Sobre la mancha azul atlántica –hasta ahora desierta-, la juventud de Tenerife ha dejado caer, desde su avión de ensueños, las gratas hojas de La Rosa de los Vientos y han devuelto a los mares pintados su inextinguible sonrisa infinita. La Rosa de los Vientos ha completado el mapa literario juvenil de España con el adyacentismo isleño que faltaba.

Nuestras Islas Canarias, siempre tan distanciadas unas de otras –espiritualmente en más km. que en la distancia real-, han fundido el archipiélago en una sola isla literaria común. ¡Qué alegría nos ha traído el aplauso acogedor de nuestros amigos de Las Palmas !

Aquí en Tenerife, los consagrados valores ateneístas han intentado poner al paso de esta

¹⁴⁴ N. PALENZUELA cite les propos de R. FERIA à propos du besoin de repères de *La Rosa de los Vientos* : « algo así como un recelo al andar solos », dans *Signos de arte y literatura*, édition El Discreto, Madrid, 1936, p.10.

¹⁴⁵ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Ante una nueva edición de *La Rosa de los Vientos* », *La Provincia*, Supplément « Cultura », 18 mars 2004.

¹⁴⁶ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, *opus cit.*

¹⁴⁷ Le choix du nom est éloquent, révélateur d'un choix esthétique. Philippe Soupault publie un poème avec ce titre dans *Nord-Sud* (num. 14, avril 1918) et Jose M^o Hinojosa publiera ses poèmes sous le titre *La Rosa de los Vientos*, parus dans *Litoral*, revue de Málaga, en 1927.

primera salida la zancadilla de sus ironías. ¡Débil obstáculo ! Sólo ha quedado, reflejada en el suelo, la sombra inútil de su incomprensión.¹⁴⁸

Cette présentation est d'ailleurs bien justifiée, car la connexion entre *La Gaceta Literaria* et la revue canarienne est évidente, comme l'a signalé Miguel Pérez Corrales :

La aparición de *La Rosa de los Vientos* a la sombra cordial de *La Gaceta Literaria* –en su misma onda : celebración del cine y del deporte, defensa de una poesía « pura », avalancha de metáforas, ataque al siglo XIX-, es el hito más importante en estos años –hito fundacional- en la literatura insular.¹⁴⁹

D'ailleurs, *La Rosa de los Vientos* participe à une esthétique d'échelle nationale et sa tendance universaliste fait partie de la plupart des avant-gardes espagnoles à cette époque. Cette quête des sources créatrices du passé est assez répandue parmi les publications de 1927, comme l'a signalé Rafael Osuna :

Hay que distinguir también entre el neopopularismo andalucista y el castellanista, pues de ambos hubo cosecha, y hasta del galleguista, que tampoco faltó a la cita. También las Canarias se inclinaron a esta vertiente, pues *La Rosa de los Vientos* publicaba una sección de « Romances tradicionales de Canarias », ¹⁵⁰ expresión suprema de la fusión de popularismo y tradicionalismo. Hasta Gómez de la Serna, el más vanguardista de nuestros escritores, supo crear el madrileñismo castizo de un costumbrismo mágico. Todo el mundo, pues, barría para casa, como si la única patria fuera la taifa regional, y la poesía local un producto más de la región, como el trigo o la cebada.¹⁵¹

On est en mesure d'affirmer que *La Gaceta Literaria* organise une régionalisation des avant-gardes en Espagne, toujours en vue de l'universalisation, et que *La Rosa de los Vientos*

¹⁴⁸ E. PESTANA NÓBREGA, *La Gaceta Literaria*, numéro 15, 1^{er} août 1927, p. 2, « Postales Ibéricas : Canarias. Islas de Tenerife. Mayo. » L'allusion à la distance spirituelle qui sépare les Îles Canaries est sans doute en relation avec le « *pleito insular* », séparation des îles, par *Real Decreto* du 21 septembre 1927, en deux provinces différentes nommées comme ses capitales respectives, Santa Cruz de Tenerife et Las Palmas. Voir E. GALVÁN RODRÍGUEZ, *El origen de la autonomía canaria. Historia de una Diputación Provincial (1813-1925)*, « La extinción de la Diputación Provincial de Canarias », M.A.P, Madrid, 1995, pp. 143-157 et M. GUIMERÁ PERAZA, *el pleito insular (1808-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, 1976.

¹⁴⁹ M. PÉREZ CORRALES, *Entre islas anda el juego : (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, collection « La edad de oro », Teruel, Museo de Teruel, 1999, p. 22.

¹⁵⁰ Éditée et analysée par A. ESPINOSA.

¹⁵¹ R. OSUNA, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-textos, 1993, p. 47. L'auteur va classer *La Rosa de los Vientos* parmi « Cuatro revistas menores » en 1927 : « No son tan importantes, sin embargo, otras revistas de la época que un crítico apresurado podría adjuntar a las citadas, [...] pues a pesar de su contemporaneidad y la ocasional presencia de escritores renombrados, nunca consiguen sus directores situar a las revistas ni a su propia obra a la altura requerida. Su juventud, inexperiencia y endeble originalidad obligan a relegar dichas revistas a la penumbra marginal. [...] la tinerfeña *La Rosa de los Vientos*, por ningún concepto, a pesar de su carácter emprendedor, émula capaz de situarse entre las privilegiadas [allusion à « Dos revistas imprescindibles » (*Mediodía* et *Papel de Aleluyas*), « revistas de menor importancia pero cuyo estudio es totalmente imprescindible »]. [...] Lo más importante para justificar la inclusión de estas cuatro revistas en una línea paralela a las revistas centrales es básicamente su sincronismo con éstas. *La Rosa de los Vientos* nace en abril de 1927, esto es, en la culmen temporal de la hemerografía del 27. » *Opus cit.*, p. 28. Sept ans auparavant, dans *Las revistas españolas entre dos dictaduras : 1931-1939*, Pre-textos, Valencia, 1986, p. 27, il avait classé la revue parmi les « Revistas chicas de retaguardia » et écrivait à son propos : « reeditada facsimilarmente ahora y una de las mejores de este grupo. »

en est une des conséquences. Le constat le plus évident est le numéro de juin 1927 que *La Gaceta Literaria* consacre au célèbre tricentenaire de la mort de Góngora, dans sa démarche de réinterprétation du passé littéraire, qui va être suivi par la revue *Carmen* et le supplément *Lola*. Or, *La Rosa de los Vientos*, qui va être la première à exalter la figure du poète, n'est pourtant pas reconnue par les autres revues. Gerardo Diego, directeur de *Carmen* et *Lola*, au centre des polémiques que suscite le centenaire, va résumer dans sa chronique les contributions (pauvres et décevantes, d'après lui) à l'événement. Et, comme c'est souvent le cas pour les manifestations culturelles aux Îles Canaries, il ne mentionne même pas le numéro que *La Rosa de los Vientos* avait consacré au poète :

Diego no menciona por parte alguna La Rosa de los Vientos, que en su número segundo (mayo 1927) dedicó gran atención al homenajeado. Este punto no deja de llamar la atención, pues establece a la modesta y juvenil revista tinerfeña como la primera publicación periódica donde se realizó un homenaje gongorino en toda regla. En efecto, la revista de Agustín Espinosa y Juan Manuel Trujillo –en la que Ángel Valbuena Prat penetra todos los intersticios– publicó un ensayo de Espinosa titulado « Los escaparates polifémicos », muy vanguardista en todo, además de una antología de versos del poeta homenajeado, otro artículo de Valbuena Prat sobre los centenarios en general y sobre el de Góngora en particular, de nuevo otro artículo de Espinosa sobre el poeta cordobés y una reseña, finalmente, de la edición de Dámaso Alonso de las Soledades. No era poca cosa para un grupo de escritores tan jóvenes y tan alejados del epicentro cultural peninsular, y es por ello que no deja de extrañar el silencio absoluto que Diego guarda.¹⁵²

Góngora incarne la poésie élitiste et pure dont est en quête la *Nueva literatura*, cette littérature déshumanisée que propose Ortega. *La Rosa de los Vientos* fait de son œuvre une interprétation essentiellement géométrique, en accord avec les théories du cubisme et du créationnisme en vogue.¹⁵³

Bien accueillie par les mouvements espagnols d'avant-garde, *La Rosa de los Vientos* fut à l'origine d'une énorme polémique avec les centres du pouvoir culturel des Îles Canaries, surtout ceux de La Laguna : le « *Círculo de Bellas Artes* »¹⁵⁴ et le « *Ateneo* ». Ces institutions étaient les porte-parole de l'« *Escuela Regionalista de La Laguna* », qui réunissait tous ces

¹⁵² R. OSUNA, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-textos, 1993, p. 203. Cet oubli répond probablement à l'attitude, que l'on a signalé auparavant, de l'Espagne péninsulaire par rapport aux Îles. Un autre cas d'« indifférence » à ajouter à l'ouvrage de Manuel PADORNO déjà cité, *Sobre la indiferencia y el ocultamiento : la indefinición cultural canaria*, qui fait une corrélation de tous les « oublis » dont a souffert la culture canarienne. Voir A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Algunos aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927 », *Puertaoscura*, num. 6, 1988.

¹⁵³ Cfr. G. DE TORRE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965, « Cubismo », pp. 237-316.

¹⁵⁴ Qui s'unira par la suite à la nouvelle génération dans la « Semana de *La Rosa de los Vientos* », du 6 au 9 mars 1928.

écrivains provinciaux qui sont restés à l'ombre des esthétiques du XIX^e siècle.¹⁵⁵ « *Hemos bostezado con hartura sobre las páginas labriegas de nuestra literatura; sobre los regionales portales de Belén de nuestra literatura* », ¹⁵⁶ déclare impitoyablement le premier manifeste de *La Rosa de los Vientos* en réponse aux nombreuses critiques des écrivains régionalistes consacrés. *La Gaceta Literaria* sera témoin de cette confrontation dans une de ses « Postales Ibéricas » :

Las juventudes literarias de las Islas Canarias realizan una obra esencial de mutación. Van llenando la estantería de las viejas rencillas tradición-patriotería ñoña, regionalismo campesino –de claros valores novecentistas-, geográficos, deportistas, locativos.¹⁵⁷

Encore un exemple de la lutte entre l'ancien et le nouveau, qui trouvera dans *La Rosa de los Vientos* une expression singulièrement subversive.¹⁵⁸ Plus tard, la querelle aura lieu entre les deux revues d'avant-garde, *La Rosa de los Vientos* et *Gaceta de arte*, représentées par Juan Manuel Trujillo et Eduardo Westerdahl, qui tachent finalement de se distinguer, aux yeux de ceux qui les critiquent. La cause de cette confrontation est, comme on l'a déjà vu, l'accès des insulaires à la culture. Certes, les jeunes écrivains des Îles Canaries prennent des positions universalistes ou cosmopolites pour échapper aux inconvénients de l'isolement et de l'indifférence.¹⁵⁹

Par ailleurs, qu'ils aient été amis ou adversaires importe moins, du point de vue des avant-gardes, que le fait qu'ils aient rendue la poésie libre, scandalisé leurs contemporains par le refus d'un passé ankylosé et méprisé tout « grand art » institutionnalisé.

¹⁵⁵ Le fait que La Laguna est la seule université à l'époque explique l'émergence dans cette ville de Ténériffe des mouvements, régionalistes et avant-gardistes : la plupart de ses protagonistes sont professeurs ou étudiants à l'Université.

¹⁵⁶ « Primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos* », *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 1^{er} février 1928. Publié trois jours après dans *El País*, Las Palmas de Gran Canaria. On y observe une claire intention de rupture avec le présent culturel des Canaries qui n'est qu'une prolongation du passé, du XIX^e siècle : « En nuestras macetas ya no crecerán las rosas campesinas, regionales. En nuestras macetas crecerán las rosas de los vientos, oceánicas, universales. Solamente. »

¹⁵⁷ *La Gaceta Literaria*, num. 54, 15 mars 1929, « Postales Ibéricas : Canarias ». L'article n'est pas signé.

¹⁵⁸ M. PÉREZ CORRALES, : « La reacción a este manifiesto no se hizo esperar, y el revuelo fue tal que no le conozco paralelos en la literatura insular. Toda esta algarabía periodística motivada por el sentido de *ruptura* que conllevó *La Rosa de los Vientos* puede verse como un antecedente de los escándalos que provocarán en los años 30 las exposiciones de Oscar Domínguez y de arte surrealista, la publicación de *Crimen*, la proyección de *La Edad de Oro*. El gozoso deseo subvertidor de la revista que nos ocupa sería luego continuado –con mucho menos gozo, menos lúdicamente- por *Gaceta de arte* y sus numerosos manifiestos (¡racionalistas!). » *Opus cit.*, p. 41. L'auteur fait une description approfondie de cette polémique dans les pp. 39-61.

¹⁵⁹ On analysera de plus près cette confrontation entre l'universalisme et le cosmopolitisme dans le chapitre 1.2.2.2. consacré à *Gaceta de arte*, revue dont le directeur sera Westerdahl.

1.2.2. Existe-t-il un surréalisme espagnol?

Voici donc la question qui a nourri un grand nombre de polémiques. Il ne s'agit pas ici d'analyser toute la production d'avant-garde espagnole pour déceler en elle les traits spécifiques qui s'apparentent au surréalisme. On ne peut pas songer à étendre l'analyse à tant de questions ; ce serait un travail de trop longue haleine que d'autres auteurs ont déjà réalisé.¹⁶⁰ L'aspiration de ce chapitre, qui n'est qu'une introduction à l'état de la question, est de proposer un recensement des polémiques qui mettent en cause l'existence d'un surréalisme espagnol. Spécialement celle qui a confronté dans un journal des Canaries en 1985 Miguel Pérez Corrales, spécialiste réputé du surréalisme avec Ramón Olano et Juan Ramón Masoliver et qui a mis en abîme toute la dimension idéologique de la quête du surréalisme aux Îles Canaries, comme moyen de se soustraire à la métropole culturelle et de converger directement vers le groupe surréaliste de Paris. Agustín Espinosa joue un rôle important dans cette problématique car son roman *Crimen* a été maintes fois désigné comme le seul pouvant appartenir d'une manière stricte au mouvement surréaliste.¹⁶¹ Évidemment, cette question sera analysée plus profondément par la suite.

L'intérêt pour le phénomène surréaliste en Espagne est un sujet qui n'a soulevé de critiques qu'à partir des années soixante-dix. D'un côté, la Guerre Civile et les quarante ans de franquisme ont effacé la trace d'un mouvement aussi provocateur que le surréalisme. De l'autre, le pays est profondément divisé après la mort du dictateur en 1975, il y a deux

¹⁶⁰ Voir (en ordre chronologique) : C. E. de ORY, « ¿Surrealismo en España ? », *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 261, Madrid, Marzo 1972, pp. 579-583 ; P. CORBALAN, « Surrealismo en Canarias : el grupo de *Gaceta de arte* », *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974 ; PAZ, Octavio, BORGES, Jorge Luis, CORTÁZAR, Julio, Congrès du Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia: University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 1977 ; R. BUCKLEY, « ¿Surrealismo en España ? », D. PÉREZ MINIK, « En el cincuentenario de un manifiesto. La conquista surrealista de Tenerife », V. MOLINA FOIX, « Encuesta Surrealismo » (Félix de Azúa, Luis Antonio de Villena, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero...), dans *Insula*, « numéro commémoratif du cinquantenaire du surréalisme », n° 337, (septembre), 1974 ; F. ARANDA, *El surrealismo español*, editorial Lumen, Barcelona, 1981 ; L. PERSONNEAUX, « Le surréalisme en Espagne : mirages et escamotages », *Mélusine*, num. III, Lausanne, 1982, pp. 96-108 ; J. L. CANO, « La recepción del surrealismo en España », *Insula*, num. 460, Madrid, Marzo, 1985, pp. 8-9 ; *Insula*, n° 515, 1989, pp. 29-30 ; V. GRANADOS, « Hacia una historia del surrealismo español » et J. GARCÍA GALLEGU, « La recepción del surrealismo en España » dans *30 años de vanguardia española*, G. MORELLI, Sevilla, ediciones El Carro de la Nieve, 1991 ; S. SALAÜN et Z. CARANDELL (org), *Rafael Alberti et les avant-gardes*, Paris, PSN, 2005.

¹⁶¹ Cfr. C. B. MORRIS, dans *A generation of hispanics poets*, Cambridge, 1969, p. 35 : « *Crimen* tiene indudable valor histórico pero poca importancia literaria, son "Monumentos literarios sin vida" ».

Espagnes, et toute l'époque républicaine qui précède la catastrophe est marquée par la confrontation idéologique qui présageait le désastre. Les intellectuels doivent surmonter ces dimensions politiques pour commencer une analyse impartiale des littératures d'avant-guerre. Or, ce n'est guère un travail simple, spécialement du point de vue moral. De ce fait, ce sont surtout les critiques étrangers qui contribuent les premiers à un retour vers le surréalisme dans la littérature espagnole : Vittorio Bodini,¹⁶² Manuel Durán Gili,¹⁶³ Paul Illie¹⁶⁴ et C. B. Morris.¹⁶⁵

Le premier espagnol à s'intéresser au surréalisme est Pablo Corbalán. Il publie en 1974, année du cinquantenaire du *Manifeste, Poesía surrealista en España*, une anthologie qui procède à une sélection des poèmes et qui se veut stylistique, pour dévoiler les traces du surréalisme dans la poésie espagnole.

Bien es cierto que el surrealismo no llegó a constituir entre nosotros movimiento orgánico alguno [...]. No hubo manifiestos ni actos públicos de grupo. Pero, desde hace algún tiempo a esta parte, ni aquel silencio es ya posible ni es posible tampoco seguir negando –con todas las distinciones y salvedades que se quieran– la presencia del surrealismo en España.¹⁶⁶

Cette approche sera contestée par le premier livre consacré au surréalisme en tant que mouvement international, œuvre de José Luis Giménez-Frontín, qui ne sera publié qu'en 1978.¹⁶⁷ En 1983, l'auteur réédite son livre de 1978 sous le titre *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*, avec un prologue qui réduit notablement le nombre de participants espagnols au mouvement surréaliste :

Confío en que, tras su lectura, queden claras las razones por las que, creo, sólo pueden ser considerados netamente involucrados en el movimiento bretoniano los surrealistas de Tenerife, Luis Buñuel, Salvador Dalí y en menor medida, el poeta, ensayista y visionario Juan Larrea.¹⁶⁸

¹⁶² BODINI, Vittorio, *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, réédition en 1982.

¹⁶³ M. DURÁN GILI, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, U.N.A.M., 1950.

¹⁶⁴ P. ILIE, *The surrealist mode in Spanish Literature. An interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish vanguard*, University of Michigan Press, 1968 ; traduction espagnole : *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1982.

¹⁶⁵ MORRIS, C.B., *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge University Press, 1973 ; *This loving darkness: the cinema and Spanish writers, 1926-1936*, Oxford University Press, 1980. *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1983. *The surrealist adventure in Spain*, édition, Otawa, Doverhouse Editions, 1991.

¹⁶⁶ P. CORBALÁN, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, « Itinerario del surrealismo en España », p. 20.

¹⁶⁷ J.L. GIMÉNEZ-FRONTÍN, *Conocer el surrealismo*, éd. Dopesa, Barcelone, 1978..

¹⁶⁸ J.L. GIMÉNEZ-FRONTÍN, *En torno al movimiento bretoniano*, éd. Montesinos, Barcelona, 1983, p. 9. Il oublie, néanmoins, le peintre Oscar Domínguez (1909-1957), canarien qui vivra à Paris et prendra part au mouvement de Breton indépendamment de *Gaceta de arte* d'une manière intense de 1932 à 1945, date à laquelle il reprend la pratique de la peinture figurative. C'est, d'ailleurs, grâce à lui que *Gaceta de arte* est en contact

Francisco Aranda publie en 1981 *El surrealismo español*, où sa position vis a vis de l'existence d'un surréalisme espagnol dans la génération de 27 est d'ordre philosophique et, de ce fait, aussi orthodoxe que celle de Giménez-Frontín. Ses propos sur cette génération littéraire sont les suivants :

Su actitud fue la heredada de la frivolidad vanguardista : tomaron el vocabulario y las técnicas sin molestarse en indagar mucho en lo que había debajo. Recordemos que los surrealistas canarios nunca tuvieron por tales « a los del 27 », y se interesaron poco en Cernuda, Lorca y Aleixandre.¹⁶⁹

Or, même Domingo Pérez Minik, acteur du mouvement culturel de *Gaceta de arte* et considéré par Frontín et Aranda comme un « surréaliste de Ténériffe », soutient un avis différent sur la question en 1974, à propos de la Seconde Exposition Universelle du Surréalisme qui a lieu à Ténériffe en 1935 :

Lo que nos dió más trabajo fue la puesta en marcha de la « Declaración », que se firmó al fin con el reconocimiento de la independencia completa de Gaceta de Arte. No queríamos comprometer nuestra libertad, con una sólo manera de entender el arte, la cultura y la historia. Reconocíamos todas las vanguardias, nos oponíamos a los fascismos imperantes.¹⁷⁰

Position qu'il va confirmer un an après dans son livre *Facción española surrealista de Tenerife*¹⁷¹ et que ratifie José Manuel García Ramos en 1989, dans l'hommage qu'*Insula* consacre à Pérez Minik après sa mort :

Los temperamentos altivos de Westerdahl y de Pérez Minik, sustrayéndose al espíritu más dócil de Domingo López Torres, García Cabrera o Agustín Espinosa, no aceptan la « manipulación absoluta de Gaceta de Arte al servivio integral del surrealismo » a pesar de la seducción y el magnetismo de su jefe de filas.¹⁷²

En 1974, Luis Antonio de Villena répond, comme huit autres écrivains à une « Encuesta Surrealista » publiée par *Insula*, qui rappelle l'enquête sur les avant-gardes publiée en 1930 par *La Gaceta Literaria*. À la question « Comment jugez-vous aujourd'hui le mouvement surréaliste et son influence sur la poésie espagnole ? Estimez-vous qu'un surréalisme espagnol spécifiquement indépendant du surréalisme français a pu exister ? », il réagit ainsi :

El surrealismo es un grito de rebeldía. Una invitación a la rebelión. El deseo –como se dijo– de encarnar la poesía en la vida. De todo ello participa el « surrealismo » francés. Pero no el

avec le groupe surréaliste de Paris et organise la Seconde Exposition Internationale Surréaliste en 1935.

¹⁶⁹ ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, editorial Lumen, Barcelona, 1981, pp. 65-66.

¹⁷⁰ D. PÉREZ MINIK, « En el cincuentenario de un manifiesto. La conquista surrealista de Tenerife », *Insula*, num. 337 (septembre), 1974, p. 7.

¹⁷¹ D. PÉREZ MINIK, *Facción española surrealista de Tenerife*, editorial Tusquets, Barcelona, 1975.

¹⁷² J.M. GARCÍA RAMOS, « La universalidad insular », *Insula*, num. 515, Madrid, (novembre) 1989, p. 27.

« superrealismo » español (y valgan así las denominaciones distintas). Ya que entre nosotros el surrealismo no es un movimiento de grupo, no es una vanguardia constituida (aunque esté vinculado al vanguardismo) y no es su propósito « épater les bourgeois ». ¹⁷³

L'absence d'esprit collectif parmi les écrivains est une spécificité des mouvements artistiques espagnols d'avant-garde qu'on ne peut pas négliger. Le manque de cet état d'esprit, tant souhaité par Ortega y Gasset dans l'article qui parrainait *La Gaceta Literaria*, ¹⁷⁴ devient forcément l'une des raisons majeures de l'échec du surréalisme en Espagne. ¹⁷⁵ De ce fait, même si les écrivains de l'époque ont connu, imité et même copié, certains aspects des mouvements européens, ils n'ont jamais réussi à consolider une activité vitale surréaliste, revendicative et systématisée. Le Surréalisme est, dès le début, une aventure de l'esprit, un mouvement d'émancipation humaine qui va au-delà de l'écriture. ¹⁷⁶ On peut attribuer pleinement au surréalisme ces mots d'Octavio Paz au sujet des avant-gardes d'abord et, par la suite, à celui du surréalisme :

La más notable de las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, la semejanza central, es la pretensión de unir vida y arte. Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje ; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción, un estilo de vida. ¹⁷⁷

El surrealismo [...] no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético : el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta. ¹⁷⁸

À côté de cet individualisme artistique, une partie des critiques espagnoles au mouvement surréaliste ¹⁷⁹ est fortement influencée par le nationalisme et le refus de la France. Il faut remarquer à ce propos celles de *La Gaceta Literaria*. ¹⁸⁰ Cette constante autodéfense

¹⁷³ L. A. de VILLENA, « Encuesta : Surrealismo », *Insula*, n° 337, (septembre), 1974.

¹⁷⁴ J. ORTEGA Y GASSET, *La Gaceta Literaria*, numéro 1, p. 1, Madrid, 1^{er} janvier 1927, « Por una república de las letras » : « Hoy el público y los mismos escritores andan perdidos en medio de la selva impresa ejercitando un vago *robinsonismo* ». Voir note 105 dans ce chapitre.

¹⁷⁵ À l'exception du groupe surréaliste canarien, réuni autour de *Gaceta de arte*. Une adhésion au surréalisme modérée, néanmoins, par l'esprit éclectique qui envahit le groupe, comme on verra dans le chapitre 1.2.2.2.

¹⁷⁶ BRETON, André, définit le surréalisme dans son *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, José Corti, Paris, 1991, pp. 26-27 : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. C'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » Étant donnée la complexité de la tâche de définir le surréalisme, on a préféré le faire à l'aide d'André Breton (évidemment) et d'une manière abrégée.

¹⁷⁷ O. PAZ, *Los hijos del limo*, barcelona, Seix barral, 1987, p.148.

¹⁷⁸ O. PAZ, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, col. Espiral, Madrid, 1974.

¹⁷⁹ On excepte les cas exceptionnels de la Catalogne et des Canaries.

¹⁸⁰ Surtout E. GIMÉNEZ CABALLERO et E. MONTES. Voir aussi le chapitre 3.4, où la haine anti-française d'Espinosa est plus profondément analysée.

des valeurs nationales de la part des intellectuels conservateurs espagnols après 1898¹⁸¹ est exacerbée, par rapport à la France, à cause de la Guerre d'Indépendance (1808-1814).¹⁸² Cela explique que la réception du surréalisme a surtout eu lieu en Catalogne¹⁸³ et aux Îles Canaries, régions en quête d'une identité culturelle indépendante du reste de l'Espagne pendant la Seconde République.¹⁸⁴

Or, toutes les critiques au mouvement surréaliste ne sont pas seulement idéologiques. D'autres publications espagnoles comme *La Revista de Occidente* d'Ortega y Gasset, *Alfar*, *Cruz y Raya* et *El Sol*, pratiquent une critique d'ordre esthétisante, et considèrent de ce fait que le surréalisme est une simple imitation du romantisme sans valeur littéraire originale. Enfin, on peut considérer que la réception du surréalisme en Espagne ne fut pas du tout un succès.

Les arguments présentés par Lucie Personneaux¹⁸⁵ pour expliquer l'échec du surréalisme en Espagne sont au nombre de quatre. La première, la connexion entre le surréalisme et la gauche politique, qui fait de l'adhésion au surréalisme une manière de s'auto proclamer politiquement et de s'opposer à la quête de pureté préconisée par Ortega. La deuxième, le manque de sérieux du courant, qui choque les intellectuels espagnols et dont ils « *n'envisagent absolument pas le caractère positif que pouvaient avoir les activités ludiques ou scientifiques des surréalistes.* »¹⁸⁶ L'anticléricisme est l'une des raisons les plus convaincantes, en liaison intime avec les idées politiques progressistes dont les surréalistes sont souvent jugés les défenseurs. C. Edmundo de Ory, d'ailleurs, privilégie cette raison par-

¹⁸¹ G. MORELLI, Prologue à *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p. 9, à propos de l'existence d'un surréalisme espagnol : « Se trata, en definitiva, de reconocer o rechazar la aportación derivada del movimiento europeo, en particular el francés, al cual España ha mirado siempre desconfiadamente. También la crisis política española del 98, debida a la pérdida de las últimas colonias americanas, no había promovido una acción de renovación y apertura hacia Europa, pronosticada a primera vista por la discusión crítica nacida en el país »

¹⁸² On explorera les causes du sentiment ant-français dans le chapitre 3.4. « Autour du "casticismo" » d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-Américain et du Juif. »

¹⁸³ Barcelone avait déjà eu une première approche aux avant-gardes européennes pendant le séjour d'un an de Picabia en 1916 où il met en place sa revue dadaïste *391*, qui sera suivie de *Troços*, du même éditeur José Dalmau. Voir *Le Magazine Littéraire* n° 446 consacré à Dada en octobre 2005, « La constellation dadaïste », pp. 49-54. L'article consacré à F. PICABIA apparaît dans la page 50.

¹⁸⁴ J. GARCÍA GALLEGÓ a recensé la réception de poèmes ou essais des surréalistes français publiés en Espagne : « Hemos documentado cuarenta de estas publicaciones [...]. Doce de las cuales se realizan en Cataluña. [...] en Canarias encontramos dieciocho [...]. En el resto de España localizamos doce. » Cette statistique est suffisamment claire pour argumenter nos propos. Trois quarts des publications sont concentrés en Catalogne et aux Canaries.

¹⁸⁵ L. PERSONNEAUX, « Le surréalisme en Espagne : mirages et escamotages », *Mélusine*, num. III, Lausanne, 1982, pp. 96-108.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 105.

dessus toutes les autres :

Veamos, ahora, el problema, falsamente planteado, del presunto surrealismo español, esto es, dentro de España; surrealismo que no se pudo dar, en unos hombres no surrealistas; todavía más, que no se pudo dar en hombres católicos.¹⁸⁷

Enfin, l'écriture automatique implique, aux yeux des Espagnols, une perte de dignité et de mérite littéraire. Selon l'auteur, on touche là à la « *raison fondamentale du rejet du surréalisme en Espagne.* »¹⁸⁸ Mais il aurait fallu préciser que la cause de ce refus était probablement en relation avec la faible réception de l'œuvre de Freud en Espagne, tandis qu'elle provoque des controverses dans l'Europe du Nord depuis le début du XX^e siècle.¹⁸⁹

Or, même si les critiques sont unanimes quant à l'absence d'un surréalisme strict en Espagne, ils précisent souvent, néanmoins, sa probable existence en Catalogne et aux Îles Canaries. En guise de prologue au chapitre suivant, consacré à l'aventure surréaliste aux Canaries, on commence par la polémique qui a lieu dans un journal canarien cinquante ans après la signature du *Manifeste surréaliste* de 1935 à Ténériffe. Cette polémique est, en soi, une mise en abîme du conflit qui a toujours opposé les Îles Canaries à la métropole, celui-là même qui a permis l'impact du surréalisme chez les intellectuels canariens qui cherchent à se distinguer d'une certaine intelligentsia espagnole qui les indiffère.

L'auteur qui a déclenché la polémique, Ramón Olano, publie le 29 juin 1985¹⁹⁰ un article intitulé « Max Ernst en Canarias ». Il part de l'hypothèse, selon laquelle le surréalisme a eu une telle réception aux Îles Canaries grâce, précisément, à la distance qui sépare celles-ci de l'Espagne péninsulaire. Dans un style parfois agressif dans sa description des intellectuels espagnols, il parvient à expliquer, en premier lieu, les raisons pour lesquelles le surréalisme n'a pas trouvé sa place en Espagne.¹⁹¹

¹⁸⁷ C. E. de ORY, « ¿Surrealismo en España ? », *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 261, Madrid, Marzo 1972, pp. 580-581. Par ailleurs, quatre écrivains sont, pour lui, les seuls à pouvoir être considérés comme surréalistes : Juan Larrea, Vicente Aleixandre, Salvador Dalí et lui-même.

¹⁸⁸ L. PERSONNEAUX, *opus cit.*, p. 106.

¹⁸⁹ Voir l'exceptionnel ouvrage de S. ALEXANDRIAN, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris, 1974. La première partie, intitulée « La nuit des éclairs », en référence à la plus belle des nuits d'A. BRETON (« le jour, auprès d'elle, est la nuit »), va tracer le parcours scientifique qui augure l'aventure de l'écriture automatique surréaliste.

¹⁹⁰ R. OLANO, « Max Ernst en Canarias », *Jornada*, « Jornada Literaria », supplément sous la coordination d'A. SÁNCHEZ ROBAYNA, assesseurs : M. MARTINÓN, S. DE LA NUEZ et N. PALENZUELA, Santa Cruz de Tenerife, 29 juin 1985.

¹⁹¹ « No parece que pudiera ser de otro modo en un país que se ha definido siempre por su odio a la libertad, su tradicionalismo a ultranza y su individualismo cavernícola. ¿No ocurrió algo semejante con la endeble

Ensuite, après avoir fait un recensement de toutes les occurrences de l'île de Ténériffe dans le chapitre V de *L'amour fou* d'André Breton, intitulé « Le château étoilé » dans sa publication par *Minotaure*,¹⁹² l'auteur tient à remarquer l'incompréhension dont les intellectuels canariens ont souffert depuis toujours. Tout commence par la relecture des propos de Cansinos-Assens sur le poète canarien Tomás Morales. Olano attaque le critique espagnol dont la biographie dresse un portrait de Morales, qui lui avait rendu visite à Madrid pour lui montrer ses poèmes. Cette rencontre avait eu lieu avant la mort par tuberculose de Morales en 1921. Cansinos-Assens fait une description cruelle du poète, qu'il décrit comme « *pobre enfermo espiritado* » qui va le saluer de « *sa mano fofa* ». À propos du livre de Morales *Las Rosas de Hércules*, il ajoute que ses roses sont « *marchitas, sin olor, como flores de muerto.* »¹⁹³ Cet exemple, parmi d'autres, amène Olano à conclure son article comme suit :

El cainismo y la chabacanería, la podredumbre moral y la impotencia lírica, como siempre, coaligadas en la esperpéntica España [*sic*]. Alonso Quesada, en su viaje correspondiente a Madrid, lo supo ver [...]. Con él debieran haberse cerrado para siempre los contactos con una cultura inmortalmente putrefacta. Y sin necesidad alguna de apelar a nacionalismos de cualquier tipo.¹⁹⁴

Bien évidemment, la réponse indignée ne se fait pas attendre. Le 20 août, *La Vanguardia* de Barcelone publie l'article de Juan Ramón Masoliver « De romper contactos con una cultura *immortalmente putrefacta* » en réponse à l'article provocateur d'Olano. Le 5 octobre, *Jornada* publie donc, l'article de Masoliver suivi d'une réponse de Miguel Pérez Corrales, intitulée « Las cosas en su sitio ».

On trouve aussi dans ce supplément une notice bibliographique à propos de la sortie du livre *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, d'Àngel Pariente. Cette notice bibliographique, dont on pourrait attribuer la conception à Sánchez Robayna –directeur de la section culturelle du journal-, en guise d'introduction à la polémique, essaye d'atténuer les

ilustración española y luego con el caricaturesco Romanticismo, exceptuando Espronceda ? [...] Para nosotros no tiene nada de extraño que donde único fructificara el surrealismo en España fuera en su región más marginal y más libre del peso esterilizador de la tradicional cultura española. El aislamiento de las islas y su dependencia peninsular [...] permitieron [...] una definitiva y radical separación de los patrones intelectuales y llenos de cursilería de la literatura española de su tiempo.»

¹⁹² A. BRETON, « Le château étoilé », avec 8 dessins de Max Ernst, *Minotaure*, numéro 8, juillet 1936.

¹⁹³ Cfr. M. PADORNO, *Sobre la indiferencia y el ocultamiento : la indefinición cultural canaria*, Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1990. D'autres cas remarquables de l'indifférence culturelle des péninsulaires vis-à-vis des Îles Canaries.

¹⁹⁴ R. OLANO, « Max Ernst en Canarias », *Jornada*, « Jornada Literaria », supplément sous la coordination d'A. SÁNCHEZ ROBAYNA, assesseurs : M. MARTINÓN, S. DE LA NUEZ et N. PALENZUELA, Santa Cruz de Tenerife, 29 juin 1985.

propos d'Olano à travers les citations de Cernuda (« *Azorín, Valle Inclán, Baroja, ¿qué es eso? ¿qué me importa toda esa estúpida, inhumana, podrida literatura española* ») et d'Octavio Paz (« *Hemos perdido esa hermosa desenvoltura ; qué difícil ahora ser insolente, injustamente justo como en 1920* »). Enfin, l'auteur va conclure qu'il approuve expressément cette polémique du fait qu'elle aide à surmonter les difficultés déjà connues du contexte insulaire :

Bienvenida sea toda polémica si de esas « injusticias justas » se beneficia el lector peninsular [...] en lo que al conocimiento de algunos escritores canarios tradicionalmente ignorados allá se refiere.¹⁹⁵

Juan Ramón Masoliver montre comment le surréalisme eut une réception considérable en Espagne bien avant son arrivée aux Canaries. Il énumère d'un côté, la traduction dans *Revista de Occidente* du premier manifeste du surréalisme en 1924 (trois mois après sa publication à Paris), la conférence de Louis Aragon dans la « *Residencia de Estudiantes* » un an après et, enfin, l'apparition de *La Gaceta Literaria* en 1927 ; d'un autre côté, les publications d'auteurs canariens, telles que *Lancelot 28°-7°*,¹⁹⁶ *Estadium* et *Signos de arte y literatura*,¹⁹⁷ justement à Madrid. Ses arguments s'appuient sur l'apparition tardive du surréalisme aux Canaries pour la confronter au fait que, bien avant les Canariens, ils connaissaient tous par cœur *La flor de California*,¹⁹⁸ *Yo, inspector de alcantarillas*,¹⁹⁹ les poèmes de Larrea publiés dans *Carmen, Un río, un amor*, de Cernuda, *Yo era un tonto...* (1929) et *Sobre los ángeles* (1930), d'Alberti, *Poeta en Nueva York*, de Lorca et *Espadas como labios* (1932), d'Aleixandre. Il n'oublie pas non plus de rappeler les séjours de Dalí et Gala sur les côtes catalanes. Après toutes ces remarques, l'auteur finit son article d'une manière quelque peu indigne, par l'allusion au soulèvement du Général Franco, déclenché aux Canaries :

Y vaya de contera que no partió de la « esperpéntica » península, precisamente, el golpe de quien acabó con las vanguardias. Dicho sea, todo, para el gobierno de este Olano (¿ apellido guancho acaso ?), quien parece desear cerrados para siempre « los contactos con una cultura inmortalmente putrefacta ».

¹⁹⁵ « Más y menos de una antología », dans *Jornada*, « Jornada Literaria », Santa Cruz de Tenerife, 5-X-1985.

¹⁹⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, Première édition, éditions ALFA, Madrid, 1929.

¹⁹⁷ R. FERIA, *Signos de Arte y Literatura*, édition El Discreto, Madrid, 1936.

¹⁹⁸ J. M. HINOJOSA, *La flor de California*, edición de Julio Neira, Santander : Sur, 1979. Première édition, Madrid, 1928.

¹⁹⁹ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Yo, inspector de alcantarillas*, Biblioteca nueva, Madrid, 1928. Voir, M. A. HERNANDO, « Primigenia plasmación del superrealismo castellano : *Yo, inspector de alcantarillas* », *Papeles de Son Armadán*, Tomo LXXIX, Núms. CCXXXVI-VII, Madrid-Palma de Mallorca, Noviembre-Diciembre, 1975, pp.137-159.

L'article de Miguel Pérez Corrales s'efforce de mettre « les choses à leur place ». Il donne raison à Masoliver par rapport à la priorité chronologique du « surréalisme » péninsulaire et reproche à Olano son ton agressif et quelques-uns de ses propos, qu'il juge exagérés. D'ailleurs, Corrales va plus loin encore que Masoliver, quand il refuse d'appliquer l'adjectif « surréaliste » à des œuvres comme *Lancelot 28°-7°* et *Stadium*, que ce dernier avait peut-être trop vite classés. Il propose une analyse plus rigoureuse du surréalisme, à partir des *Manifestes* de Breton, pour faire évoluer toutes ces études qui, depuis les années trente, ne tiennent compte que d'une approche technique et stylistique du mouvement. Ensuite, pour continuer à « mettre les choses à leur place », il rappelle comment, cinquante ans auparavant, Masoliver avait critiqué toute forme de surréalisme en Espagne :

No deja de ser curioso que J. R. Masoliver, quien hace medio siglo reducía el surrealismo español a « hipocresía », « arribismo innoble » y « facilidad de escribir imbecilidades », aparezca ahora como un defensor del mismo frente a las embestidas antiespañolas del irascible Ramón Olano.

L'arrivée tardive du surréalisme aux Canaries, n'a pas pour Pérez Corrales un aspect négatif. Bien au contraire, il considère qu'elle a lieu de 1930 à 1936, une des périodes les plus importantes du mouvement hors ses frontières françaises. Pourquoi ce retard aux Canaries dans les années vingt ? Parce que l'influence primordiale des théories d'Ortega sur la poésie pure, d'une part, et le gongorisme d'autre part, sont acceptés par des revues comme *La Rosa de los Vientos*, dans un contexte qui n'est pas encore prêt à assumer le mouvement surréaliste.

Le surréalisme, après 1930, n'a fait que passer par l'Espagne sans avoir réussi à se consolider vraiment. Il est réduit à représenter une manière d'écrire ou juste un moyen d'épater le bourgeois, ce qu'ont d'ailleurs fait Giménez Caballero avec *Yo, inspector de alcantarillas* et Alberti avec les poèmes publiés dans *La Gaceta Literaria*. Pour finir d'argumenter sa thèse, Pérez Corrales défie les critiques et pose des questions rhétoriques par son évidence apparente :

¿Hubo acaso algún planteamiento mínimamente serio de los grandes temas de los dos Manifiestos ? ¿Algún interés por el mundo de los sueños, por el amor loco, por el azar objetivo, por las conexiones entre surrealistas y compromiso político ? ¿Cuál fue el eco de un libro como *Nadja* entre los poetas y prosistas de la generación del 27 y de *La Gaceta Literaria* ? ¿Qué huella dejaron en la poesía española supuestamente surrealista Lautréamont y Rimbaud, Bataille y Artaud, Ernst y Chirico ? No : la recepción del surrealismo en España fue tan desmañada y pobre como la del romanticismo europeo un siglo antes.²⁰⁰

²⁰⁰ PÉREZ CORRALES, Miguel, « Surrealismo en España. Las cosas en su sitio », dans *Jornada*, « Jornada

Certes, les causes de la disparition du surréalisme en Espagne à partir de 1930 sont liées, selon Corrales, à l'avènement de la Seconde République et à la politisation progressive qu'elle impose au sein des cercles intellectuels. Cet engagement sera, d'ailleurs, à l'origine de la disparition de l'archétype culturel d'une époque déjà révolue, *La Gaceta Literaria*, la revue qui était à l'origine de l'expansion des avant-gardes dans le pays.²⁰¹

Par ailleurs, avec l'érudition qui est la sienne, Corrales essaie enfin de clarifier certains des lieux communs qui sont devenus, pour les critiques, des points d'appui pour affirmer l'existence d'un mouvement surréaliste en Espagne. D'abord, la traduction du premier *Manifeste* dans *La Revista de Occidente* n'est en réalité qu'une simple notice bibliographique écrite par Fernando Vela, car les *Manifestes* de Breton ne furent pas traduits à l'époque. Par la suite, il met en cause la mythique conférence de Breton à Barcelone. Elle fut préalable à la constitution du surréalisme et, ni celle-ci ni la conférence d'Aragon à la « *Residencia de Estudiantes* » –cette dernière vue par Buñuel comme un événement dont les étudiants ne ressentent pas la portée- ne peuvent être comparées à l'exposition internationale du surréalisme à Ténériffe. Aux Canaries, la portée des événements est vertigineuse. La signature du *Bulletin International du surréalisme* et le scandale lié à la projection de *l'Âge d'or* appartiennent désormais à l'Histoire internationale du surréalisme. Enfin, l'auteur mentionne d'autres considérations erronées ou incomplètes contenues dans l'article de Masoliver à propos du surréalisme aux Canaries.

Corrales montre que le dernier commentaire de Masoliver au sujet du soulèvement de Franco est véritablement lamentable, surtout quand on songe à l'assassinat par les nationaux de Domingo López Torres, écrivain canarien complètement engagé avec le surréalisme, qui fut précipité dans la mer à 27 ans, après six mois d'emprisonnement en 1937.

Masoliver ne tarde pas à répondre à Miguel Pérez Corrales et, le 26 octobre 1985, un nouvel article intitulé « Pequeñas cosas que situar » est publié dans le supplément « Jornada Literaria ». Il commence son argumentation en s'excusant auprès de Miguel Pérez Corrales pour ses erreurs qui sont, selon lui, le résultat de la rapidité avec laquelle il s'est vu obligé de rédiger un article pour contester les assertions d'Olano. Par la suite, il rend hommage à Corrales pour sa maîtrise profonde du sujet, qui lui a permis d'élargir les connaissances sur

Literaria », 5-X-1985.

²⁰¹ Voir note 106 dans ce chapitre, à propos des raisons de l'effondrement de *La Gaceta Literaria* en 1930.

une époque qu'il a vécue avec grand enthousiasme. Ainsi, en complémentarité avec l'essai de Corrales, va-t-il tenter d'évoquer ses expériences de l'époque pour enrichir encore davantage la perspective du surréalisme espagnol.

À propos de l'article que cite Corrales²⁰² pour démontrer qu'à l'époque Masoliver avait traité d'hypocrites et d'arrivistes les écrivains surréalistes en attaquant, entre autres, les poèmes d'Alberti calqués de Péret, il répond qu'il respectait l'œuvre de Lorca, Aleixandre, Cernuda et Altolaguirre mais, qu'en revanche, il n'avait jamais aimé leur production littéraire surréaliste car elle n'était pas authentiquement engagée avec le mouvement. Cependant, il admire l'œuvre de Buñuel (qui est, d'ailleurs, son cousin) et Dalí du fait de leur surréalisme vital. La méconnaissance du catalan par Corrales, doit, à son avis, être à l'origine de l'accusation imméritée qu'il lui adresse de détracteur du *Seconde Manifeste*, car son long article n'est qu'une louange admirative de ce dernier. D'ailleurs, à partir de 1930, pendant son long séjour à Paris, il participe à toutes les activités du groupe de Breton.

Un article de Pérez Corrales intitulé « Más sobre surrealismo en España » constitue enfin le dernier de cette polémique. L'auteur se dit très honoré par la réponse si attentive d'une légende vivante comme Masoliver. Il voudrait également assurer à Masoliver que sa connaissance du catalan écrit est optimale car il a fait ses études supérieures à Barcelone et se considère un grand lecteur de la littérature catalane. De ce fait, il est vrai qu'il y a eu une erreur de transcription lors de la prise de notes sur son article du *Butlletí*, d'autant plus qu'il l'avait utilisé dans sa thèse sur Agustín Espinosa²⁰³ pour appuyer l'hypothèse qui nie une existence du surréalisme parmi les écrivains espagnols, à l'exception de Buñuel et Dalí. Il corrige donc son accusation de détracteur du surréalisme, tout en mettant en évidence qu'il avait toutefois, dans sa contestation à Olano, admis comme surréalistes en 1985 tous les écrivains qu'il avait qualifiés d'arrivistes en 1930.

Cette polémique peut servir à illustrer comment les confrontations de toutes sortes au sujet du surréalisme et de toutes les avant-gardes se succèdent encore, cinquante ans ou un siècle plus tard.²⁰⁴ Ces cris de liberté interpellent peut-être un bien plus large public à notre

²⁰² J. R. MASOLIVER, « Posibilidades e hipocresía del surrealismo en España », *Butlletí*, Barcelone, été 1930.

²⁰³ M. PEREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre la vanguardia y el surrealismo*, thèse d'Etat, ed. Universitat de Barcelona, Barcelone, 1983.

²⁰⁴ *La révolution surréaliste*, exposition qui a lieu au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou du 6 mars au 24 juin 2004, a suscité des nombreux débats. Voir les activités de protestation du groupe « les recalés de la maternelle » (<http://surrealisme.ouvaton.org>): « À la suite d'un pique-nique que nous avons organisé en 1992

époque grâce à d'autres supports d'information, comme Internet et les nouvelles technologies de l'image. Pourtant, les propos d'avant-garde sont passés de la provocation à l'utilitarisme par le biais des « créatifs » publicitaires de la société de consommation. Certes, ce nouveau public plus étendu, mais aussi plus difficile à surprendre, est probablement plus nuisible à l'intention surréaliste que les bourgeois respectables qui ont boycotté la projection de *l'Âge d'or* à Ténériffe en 1935. Cette boutade, qui ne l'est qu'en apparence, sera analysée par la suite.²⁰⁵

au Centre Pompidou pour ridiculiser d'anciens surréalistes qui prétendaient rendre hommage à Péret en un lieu qu'il eût vomi, ces messieurs, aux cris de « police, police » laissèrent malmener ceux que les vigiles avaient traînés derrière la scène. Dans leur communiqué, ils nous qualifièrent de « recalés de la maternelle ». Mais ce qualificatif nous honore ! Ce sont ces mêmes « recalés de la maternelle » qui ont enlevé le dépliant, jugé intellectuellement malhonnête, proposé à l'entrée de l'exposition « la Révolution surréaliste » en 2002, le remplaçant par un faux réalisé par leurs soins, si bien que les organisateurs durent en concevoir un troisième. » Quant aux autres mouvements artistiques d'avant-garde, l'exposition *Dada*, du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006 au Pompidou, a provoqué, elle aussi, des polémiques. À ce sujet, l'article de Y. KERNINON, philosophe, écrivain et vidéo performeur, « Dada dans de sales draps » (*Libération*, 14 octobre 2005) est très représentatif de cette confrontation sur le paradoxe qu'engendre le fait d'exposer dans un musée les œuvres d'auteurs qui se sont positionnés contre cette culture « morte » : « Rendre vraiment hommage à Dada, c'est incendier Beaubourg, le transformer en foire à la saucisse, avec le directeur ivre mort au milieu des marchands. Que les institutions culturelles s'attachent à ne présenter que le cadavre d'un mouvement aussi vivant que Dada n'est pas sans signification. C'est le signe que tout ce que voulait détruire Dada est toujours et désespérément au pouvoir. »

²⁰⁵ Voir *infra* chapitre 1.2.2.3. « La polémique de *l'Âge d'or*: réalité versus surréalité ».

1.2.2.1. Breton aux Canaries : un *Amour fou*.

« Je regrette d’avoir découvert si tard ces zones ultra-sensibles de la terre »

André Breton, *L’amour fou*.²⁰⁶

La pertinence d’une nouvelle approche du mouvement surréaliste canarien est confirmée par le fait qu’il a fallu attendre les années quatre-vingt-dix pour avoir un aperçu complet des œuvres qui le composent. En effet, après quarante ans de dictature franquiste, la plupart des textes avaient été oubliés, cachés ou, parfois même, détruits. Dès 1980, la transition à peine digérée, les chercheurs ont commencé à s’intéresser à cette période si longtemps ignorée. Durant toute une décennie, ils arrivent à ressusciter des œuvres, éditer des fac-similés et reconstruire les événements de ces années. Au début, ces événements sont assimilés en bloc, d’une manière parfois précipitée et simpliste, au mouvement surréaliste. Pourtant, après l’approfondissement de ces recherches, la critique peut assurer à présent une analyse de l’époque où les lieux communs ont été enfin remis à leur place et où les esprits se sont apaisés. Car les revendications d’une essence surréaliste canarienne ont laissé deviner une intention d’appliquer, à tout prix, un caractère unique aux faits qui ont eu lieu aux Canaries. Or cette singularité n’était pas fondée dans certains cas et, dans d’autres, elle était amplifiée à l’extrême. Heureusement, les nuances ont commencé à corriger les fausses mythologies et, peu à peu, une critique moins enflammée commence à envisager clairement l’étendue du surréalisme, distincte de celle des autres manifestations d’avant-garde.²⁰⁷

²⁰⁶ A. BRETON, *L’amour fou*, éd. Gallimard, Paris, 1937, chapitre V (consacré à son voyage à Ténériffe) p. 103.

²⁰⁷ Voir F. CASTRO, « El surrealismo en Tenerife : por una contextualización necesaria », *Jornada Literaria*, dans *Jornada Deportiva*, Santa Cruz de Tenerife, 11-VI-1983. L’auteur tâche de dénoncer les mythifications qui ont été faites à ce sujet : « Lo fácil es hablar de surrealismo en Tenerife ; de surrealismo y *Gaceta de arte* ; y, para colmo, deducir de esta amalgama de tópicos los fundamentos de una tradición surrealista que, a partir de 1935, arraiga en las manifestaciones artísticas insulares y se extiende, incluso, a la interpretación de los fenómenos de la naturaleza volcánica de las islas. [...] El mito del surrealismo ha desplazado el mito de la atlántida ». Même si l’on n’est pas toujours d’accord avec les propos de cet article, comme celui qui attribue au surréalisme d’Espinosa une qualité cruciale : « El surrealismo fue para Espinosa [...], no una forma de evadirse de Canarias en pos de una aureola internacional veleidosa y *snob*, sino una fecunda vía de reflexión sobre Canarias. *Crimen y Lancelot* no son otra cosa ». Mis à part le fait que *Lancelot* ne peut pas être assimilé au surréalisme, *Crimen* reste beaucoup plus qu’une réflexion sur les Canaries. Or, l’article finit par une anecdote sur le séjour de Breton aux Canaries, très amusante et démystificatrice, que l’on ne peut s’empêcher de citer : « André Breton, que tenía el atractivo de los profetas y también su ceguera, cuando visitó Tacoronte maravillado de que les siguiese a todas partes una estupefacta comitiva de campesinos, exclamó que en parte alguna había hallado tanto interés por el surrealismo, y es que en realidad seguían a Jacqueline, su mujer, que iba vestida con una tentadora minifalda ».

Andrés Sánchez Robayna a vu dans ce processus intensif de récupération des œuvres littéraires écrites cinquante ans auparavant, un exemple singulier d'inter historicité, terme créé par Claudio Guillén pour décrire un état littéraire de distorsion où le temps est relatif. Selon Robayna : « *El hoy que integra el ayer, las relaciones intertemporales que vienen a crear una peculiar situación para la hermenéutica literaria* ». ²⁰⁸ Cette inter historicité exprime le caractère inouï de cette situation, car les livres appartenant au mouvement surréaliste et exhumés après un demi-siècle d'oubli, sont presque aussi nombreux que ceux qui furent publiés avant 1936. Ce fait indique que l'on peut atteindre probablement aujourd'hui une approche plus juste de cette période, que celle de ses propres acteurs dans les années trente.

Parmi les écrivains canariens liés au mouvement ou à l'esthétique surréaliste, on ne peut compter strictement que sur quelques-uns. Leur approche du surréalisme est nuancée par des circonstances très particulières que l'on analysera par la suite. La liste dans laquelle on peut inclure ces écrivains est la suivante : le premier, bien évidemment, est Domingo López Torres (1910-1937) suivi de Pedro García Cabrera (1905-1981), d'Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969) et d'Agustín Espinosa (1897-1939). ²⁰⁹

Domingo López Torres est celui que l'on peut considérer comme véritablement engagé dans le mouvement surréaliste. Né en 1910 et fils illégitime, Torres est élevé par sa tante qui, consciente de son intelligence, l'incite à faire des études. Malheureusement, il va être obligé de les abandonner très tôt, car sa médiocre situation financière le contraint à travailler. Ces origines misérables, plutôt inhabituelles pour un écrivain des Canaries, ²¹⁰ font de lui un autodidacte qui va revendiquer, d'une manière radicale, tout l'aspect social du surréalisme. D'ailleurs, après le soulèvement de 1936, parmi les collaborateurs de *Gaceta de arte*, il est le seul à avoir été assassiné à cause de ses idées. Enfermé dans le camp de Fyffes juste après le soulèvement de 1936 et, au bout de sept mois, enfermé vivant dans un sac et

²⁰⁸ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias », *Insula*, num. 515, (novembre) 1989, pp. 29-30. *Vid.* C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso*, éd. Crítica, Barcelona, 1985, pp. 378-379 et 429-431, et « De la interhistoricidad », *Syntaxis*, numéros 20-21, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

²⁰⁹ Par ailleurs, Ramón Fera et José M^a de la Rosa participeront également au mouvement surréaliste.

²¹⁰ On compte très peu d'écrivains aux Îles Canaries, surtout avant la Transition espagnole, qui ne soient pas issus de l'aristocratie ou de la bourgeoisie. Certes, cette situation est très répandue dans toutes les sociétés, mais elle est particulièrement flagrante dans le cas des Canaries. Cela s'explique par une société où l'éducation n'était accessible qu'à une minorité, et dont les castes intellectuelles étaient solidement ancrées depuis des siècles. *Gaceta de arte* est, *En ce sens*, une revue exceptionnelle car, fondée par des petits bourgeois, universitaires ou autodidactes, elle a accepté par la suite un collaborateur d'origine sociale modeste comme López Torres. Un contexte similaire est magnifiquement évoqué par Giuseppe Tomasi de Lampedusa dans l'incontournable *Le guépard*, éditions du Seuil, Paris, 1959. À présent, même si la société canarienne est encore très injuste et élitiste, le système ne peut qu'évoluer.

brutalement jeté à la mer, à l'âge de vingt-sept ans.

Le fait que son œuvre soit restée l'un des cas les plus flagrants d'édition tardive (la plupart de ses livres ne furent publiés qu'après la transition espagnole²¹¹) prouve que ses origines sociales et son engagement auprès du peuple ont déterminé sa mort et celle de son œuvre. À côté des insouciantes recherches esthétiques de ses collègues de *Gaceta de arte*, López Torres demeure celui qui risqua sa vie pour « *changer la vie.* »²¹²

L'on a tout loisir de penser que ses collaborateurs dans *Gaceta de arte* ont été assez peu concernés par les dangers réels qui menaçaient la République.²¹³ Au-delà des fissures critiques et des contradictions internes de la revue,²¹⁴ cette publication ne va dénoncer la menace du fascisme qu'en 1935 et à des fins purement artistiques, après l'interdiction du film *l'Âge d'or* à Ténériffe.²¹⁵ *Gaceta de arte* aurait sans doute pu s'engager davantage, au-delà de la dimension esthétique, pour que sa quête d'une société nouvelle, maintes fois évoquée, fut plus crédible à l'heure actuelle. Il serait trop facile de les accuser de frivolité, mais, finalement, tous à *Gaceta de arte* ont évité la mort sauf López Torres. En effet, il a été le seul à militer, en tant que fils du peuple, en faveur des plus démunis : son engagement a été la cause de sa mort, car il n'a pas pu profiter, comme les autres, des relations qui lui auraient permis d'y échapper.²¹⁶

L'énorme fossé qui sépare la célèbre revue de son époque reste donc indéniable. De ce fait, malgré la dimension de *Gaceta de arte*, étant donné le vide culturel ambiant, on voit parfois en elle un exemple de la culture élitiste, minoritaire, endogame et très peu concernée

²¹¹ *Lo imprevisto*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Departamento de Literatura Española, La Laguna, Tenerife, 1981. Livre de poèmes écrits au camp de Fyffes, *Lo imprevisto* est conçu avec Ortiz Rosales, auteur de dessins à l'encre. Cette œuvre a été conservée par sa fiancée pendant 44 ans, jusqu'à sa publication en 1981. *Diario de un sol de verano*, édition d'Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1987. *Obra selecta*, éd. d'Ángel Sánchez, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1990. *Obras Completas*, édition d'Andrés Sánchez Robayna et C. B. Morris, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

²¹² D'après la devise de Rimbaud revendiquée par les surréalistes.

²¹³ Voir l'article d'A. ESPINOSA, « *Ars reipublicae* », *Gaceta de arte*, numéro 19, septembre, 1933. L'auteur ridiculise les vieux symboles de la Seconde République Espagnole d'une manière superficielle. On approfondira cet aspect politique de l'œuvre d'Espinosa par la suite, dans le chapitre 3.

²¹⁴ Comme a signalé F. CASTRO, *opus cit.*

²¹⁵ Voir *infra* chapitre 1.2.2.3. « La polémique de *l'Âge d'or* : réalité versus surréalité ».

²¹⁶ Il faut signaler que D. PÉREZ MINIK à été le seul ami à avoir été fidèle à la figure de López Torres pendant le franquisme, dans *Antología de la poesía canaria I*, Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1952, pp. 350-362. Cette anthologie recueille une sélection de poèmes du livre *Diario de un sol de verano* suivie d'autres poèmes, publiés pour la première fois. Pour plus d'informations, voir mon mémoire de D.E.A. : *Anthologies de poésie canarienne : vers une esthétique littéraire insulaire ?*, sous la direction de M. le Professeur Carlos Serrano, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, Paris, juin 2000, pp. 53-56.

par l'indigence intellectuelle du peuple aux Îles Canaries. Certes, les Canaries ont toujours été des îles privées d'un *vrai* universalisme culturel.²¹⁷ Malheureusement, la revue *Índice*, que López Torres commence à publier en 1935, celle qui aurait pu combler le profond décalage entre la culture et la société aux Canaries, ne compte qu'un seul numéro. Des articles, comme « Arte al servicio del proletariado » et « Un congreso de fascistas » (non signé), donnent un clair aperçu de l'efficacité que ce projet aurait pu avoir dans un contexte comme celui de l'époque.²¹⁸

Sánchez Robayna a signalé le fait que, dès 1929, on peut remarquer dans l'œuvre de Domingo López Torres des images d'une violence inouïe, proches de l'imaginaire surréaliste.²¹⁹ Pourtant, il faut attendre 1932 pour que son engagement soit définitif, avec un article intitulé « Surrealismo y revolución ».²²⁰ Celui-ci défend le surréalisme dans toutes ses dimensions, marxiste et psychanalytique, mais toujours dans un esprit libre-penseur qui n'essaie point d'endoctriner « les masses ». Son seul dogme est la quête d'une révolution sociale et de l'esprit qui puisse libérer les hommes. D'ailleurs, les poèmes écrits dans le camp de Fyffes peu avant sa mort sont loin de tout esprit libelliste. L'un de ces poèmes « Los retretes (3 de la mañana) », raconte comment une diarrhée collective dans le camp de Fyffes a déclenché une « marée d'excréments »²²¹ :

La brisa azul de las primeras horas
rendida abiertamente a su destino
abre obstinadamente estrechas calles
en la espesa ciudad de los olores,
poniendo una aureola al desahogo.

²¹⁷ Voir mon mémoire de D.E.A, *opus cit.* Le mémoire essaye de décrire la nature spécifique de la littérature canarienne, fortement endogamique (les anthologies recueillent à répétition l'œuvre de poètes issus des mêmes familles). Par la suite, on analysera en profondeur le parcours de *Gaceta de arte* et son concept de cosmopolitisme culturel qui s'oppose à l'universalisme de *La Rosa de los Vientos*. Tous les deux n'ont que de très faibles rapports avec une vraie conception sociale de la culture.

²¹⁸ D. LÓPEZ TORRES, était aussi à l'origine de la revue *Cartones*, dont on a décrit le parcours lors du chapitre 1.2.1.2.

²¹⁹ D. LÓPEZ TORRES, *Diario de un sol de verano*, écrit en 1929 et publié en 1987. Passage 27 : « Los mulos pisotean una cruz en un charco de orina, mientras hierve el estiércol en el muladar ».

²²⁰ D. LÓPEZ TORRES, « Surrealismo y revolución », *Gaceta de arte*, numéro 9, octobre 1932. Par la suite, il a probablement été le rédacteur du deuxième *Bulletin international du surréalisme*, SCT, octobre 1935, publié par le groupe surréaliste de Paris [sic] et *Gaceta de arte*, Ténériffe (Îles Canaries). Néanmoins, le manifeste a été signé par tous les collaborateurs à l'exception d'Emeterio Gutiérrez Albelo. Pérez Corrales a écrit à ce propos : « A mi entender fue redactado fundamentalmente por López Torres, pues hay en él una identificación con el surrealismo que no se apreciaba en el « Criterio » (*manifeste qui exprime les propos de Gaceta de arte*), de corte clairement westerdahliano (*E. WESTERDAHL, directeur de la revue*). » On analysera par la suite les propos de *Gaceta de arte* et la divergence d'attitudes face aux mouvements d'avant-garde, dans le chapitre 1.2.2.2.

²²¹ J. A. RIAL, *La prisión de Fyffes*, Caracas, 1969. Prisonnier dans ce camp, l'auteur évoque cet incident. Ce livre a été dédié, à Domingo López Torres ainsi qu'à tous les autres : « todos los otros *desaparecidos* o muertos ante el el piquete, en las Islas Canarias ».

No hubo consigna audaz que contuviera
a los dos pedros de los tres salones
saltando en frenesí por corredores,
empinadas trincheras de prejuicios.
Los traicioneros vientos, firmes flechas,
se quiebran ante el toro acorazado
des quererse volcar, romper la brecha,
de altas severas órdenes cuadradas
y suplicantes, encendidos ruegos.

Sánchez Robayna décrit *Lo imprevisto*, comme un exploit poétique « inattendu » :

Lo imprevisto, íntegramente redactado en la cárcel, es el estremecedor documento de una interioridad amenazada. La violencia, la sordidez y el terror reciben aquí un tratamiento de transfiguración poética, un valor que es común a la poesía del autor anterior a la guerra.²²²

Dans le poème « Las moscas » on trouve une référence parfaite à la symbiose du quotidien et de l'horreur. Comme l'a écrit C. B. Morris: « *Lo imprevisto tiene una intensidad desproporcionada con su dimensión. Es una obra extraordinaria por lo que no es : rehúye ser una obra de retórica política.* » Or la pudeur de la voix poétique est terriblement inquiétante :

El gracioso girar de corto vuelo,
el inquieto mover de las seis patas,
la perfecta hermandad de alas y olfato,
tu agilidad, tu audacia,
clavó con tal firmeza tu presencia
que eres como las duchas, los retretes,
el patio, las noticias :
la constante obsesión que invade todo.

Après le cas tragique de Domingo López Torres, l'on évoquera celui d'un autre poète qui subit également les malheurs de la guerre. Né à l'île de la Gomera et fils d'un instituteur, le poète Pedro García Cabrera (1905-1981) a passé la majeure partie de sa vie à Ténériffe. Issu d'un milieu modeste, l'écrivain est affilié au Parti Socialiste et partage avec le poète López Torres une même sensibilité politique. Directeur de la revue *El socialista*, son activité politique s'intensifie à partir de 1930. Un an après, le poète se présente comme candidat aux élections de la nouvelle République.²²³ Or, cet engagement n'entraîne pas la perte de son indépendance artistique, ce qui va lui permettre, à un moment donné, d'embrasser l'esthétique surréaliste. Certes, il exprime son désaccord avec des directives du congrès d'écrivains célébré à Moscou, où les nouvelles formes artistiques, jugées peu humaines, sont contestées. Mais malgré cette défense de l'abstraction et des arts d'avant-garde, il n'adhère que

²²² A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias », *Insula*, num. 515 (novembre) 1989, pp. 29-30.

²²³ Pedro García Cabrera n'abandonnera jamais son militantisme. En 1977, lors des premières élections démocratiques en Espagne après le franquisme, il se présentera de nouveau comme candidat au Sénat.

relativement tard au surréalisme, après les écrivains canariens de sa génération.²²⁴

Les débuts de son activité artistique sont liés à la revue *Hespérides*,²²⁵ d'influence moderniste, mais c'est la revue *Cartones*, dont il est l'un des membres fondateurs, avec Domingo López Torres, qui va définir ses tendances littéraires d'avant-garde. Par la suite, il va collaborer avec *Gaceta de arte* où il publie, non seulement prose et poésie, mais aussi des essais de critique sociale, comme « Casas para obreros »,²²⁶ « El racionalismo como función biológica actual »²²⁷ et littéraire, comme « Pasión y muerte de lo abstracto en *La voz a ti debida* »²²⁸ ou « Influencia mediterránea y atlántica en la poesía ».²²⁹

En 1936, Pedro García Cabrera rédige deux cahiers surréalistes : *Dársena con despertadores* et *Entre la guerra y tú*,²³⁰ où la dénonciation de la religion et de la société bourgeoise capitaliste est explicite. Ces poèmes sont une satire de la rhétorique rationnelle et vide que la civilisation manipule pour expliquer l'inexplicable. Pour cela, il va s'inspirer de l'automatisme psychique et du pur hasard de l'écriture surréaliste à travers l'union aléatoire de mots distribués par listes. L'absurde, dans ces poèmes, permet l'éclosion d'un humour naïf et ludique où la distorsion du monde est émouvante. Le poète lui-même a expliqué la méthode dont il s'est inspiré pour créer ces poèmes :

Confeccionar dos largas listas de palabras autónomas, generalmente nombres, adjetivos y verbos, que bien iba viendo o me venían a las mientes [...]. Cada dos relaciones de vocablos [...] las apareaba, siguiendo el orden en que fueron surgiendo espontáneamente. Esta manera de unir las palabras daba por resultado imágenes más o menos extrañas, según la mayor o

²²⁴ Néanmoins, Sánchez Robayna et Nilo Palenzuela ont détecté des traits surréalistes dans ses poèmes à partir de 1934. P. GARCÍA CABRERA, *Transparencias fugadas* (éd, *Gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife, 1934 et Las Palmas de Gran Canaria, 1970 et 1987 *opus cit.*) et *Los senos de tinta*, en prose [écrit en 1934 et publié, pour la première fois, dans *Obras Completas. Volumen I (Poesía : 1928-1946)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.] Nilo Palenzuela a remarqué que des images isolées ne constituent pas un texte proprement surréaliste. D'ailleurs, le poète a signalé, dans une interview, le fait que dans *Transparencias fugadas* le surréalisme est présent dans certaines images mais jamais dans la conception globale des poèmes (interview donnée à L. LEÓN BARRETO, « Pedro García Cabrera », *Sansofé*, Las Palmas, 26-XII-1970.)

²²⁵ Voir *supra*, note 120, où Pedro García Cabrera interprète l'importance de la revue *Hespérides* dans le contexte culturel des années vingt aux Canaries.

²²⁶ *Gaceta de arte*, numéro 4, 1^{er} mai 1932.

²²⁷ *Idem.*, numéro 15, mai 1933.

²²⁸ *Ibid.*, numéro 26, mai 1934,

²²⁹ *Ibid.*, numéro 5, juin 1932.

²³⁰ *Dársena con despertadores* est écrit en 1936, mais édité en 1980, dans *Papeles invertidos*, IV-V. Sta. Cruz de Tenerife. *Entre la Guerra y tú*, écrit au cours de la guerre civile, de 1936 à 1939, ne fut publié qu'en 1987. Heureusement, trois poèmes échappèrent de justesse à la disparition, et furent publiés dans le numéro 38 de *Gaceta de arte* (juin 1936) : « La cita abierta », « El reloj de mi cuerpo » et « Con la mano en la sangre ». Dans ce dernier, García Cabrera devient visionnaire, en annonçant métaphoriquement la Guerre Civile : « Nadie se acuerda ya de la Gran Guerra [...]. / Nos venderán de nuevo / aunque prosigan con su rebelión armada los rosales / y la mentira con sus tres dimensiones y un pico con ojeras / y el treno de los trenes en el trino de una estación al este de los mares. »

menor proximidad significativa de los términos enlazados, siempre de dos en dos. Así, la tercera relación de frases binómicos participaba de un cierto automatismo psíquico y amanecían estructuras de una lógica estrictamente poética.²³¹

Or la deuxième phase de composition de ses poèmes annule la possibilité d'une écriture automatique, par le choix de liaisons, pleines de sens, malgré leur irrationalité ou, au contraire, grâce à elle :

Procedía al ensamblaje de todas las parejas nupciales ya logradas [...] intervenían entonces los artículos, adverbios, preposiciones y conjunciones, si bien todas estas partes oracionales se distribuían siguiendo vínculos sintácticos.

Muy posteriormente me ha sorprendido la manera cómo se realizó el ensamblaje de los materiales destinados a construir cada poema [...]. Palabras muy comunes, voces directamente sensoriales, elementos de uso corriente, enseres fonéticos que nos conviven y ornean realidades vitales, se presentan como golpeadas por negaciones, se levantan en contradictorias existencias, dan a luz atormentadas sementeras.²³²

Ces jeux de l'écriture révèlent un monde absurde où la seule réalité est celle des mots assemblés au hasard. Paradoxalement, cette réalité poétique va se montrer insuffisante pour décrire toutes les horreurs qui guettent l'Espagne.

Como mis sentidos nacieron en una naranja con relámpagos, a veces,
cuando la noche no está de guardia,
la lluvia puede dilucidar la joroba de un centinela.
Pero a pesar de todo esto
nunca acariciaré los rayos del sol
porque mi soledad está siempre libertando
cerrojos del tamaño de hombres.²³³

Pedro García Cabrera est détenu le 18 juillet 1936 et incarcéré dans un bateau prison, comme celui qui conduit Domingo López Torres à la mort. Un mois après, il est déporté à Villa Cisneros, champ de prisonniers du Sahara. Il s'évade en mars dans le cargo *Viera y Clavijo* et arrive à Dakar, où il prend un bateau pour Marseille. Il traverse ensuite le sud de la France pour se rendre en Espagne et intégrer l'armée républicaine dans le front d'Andalousie. Après un terrible accident de voiture, il est fait prisonnier par les rebelles nationaux et emprisonné jusqu'en 1946.

Tout au long de cette odyssee, Pedro García Cabrera rédige les poèmes qui vont compléter le recueil *Entre la guerra y tú*. C'est la confrontation entre le passé heureux et un

²³¹ P. GARCÍA CABRERA, prologue à *Dársena con despertadores*, dans *Obras Completas*, volume I, édition et introduction de Nilo Palenzuela, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1987, p. 91.

²³² *Idem.*, pp. 91-92.

²³³ « Habla un interruptor », dans *Dársena con despertadores, opus cit.*, p. 93.

futur sans espoir, où tout ce que le poète a aimé est en train de disparaître. Ces derniers poèmes de la guerre ne peuvent plus ignorer une réalité qui va au-delà de toute forme poétique. Les expériences surréalistes ont été définitivement remplacées par le déchirement du réel.

Sigue el dolor rodando. Y es tan duro
que podría servir de rieles a los trenes cargados de heridos.
Y tengo miedo de que se escape de mi insomnio
helando las palabras que dicen las cerillas a los niños.²³⁴

En tant que surréaliste, Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969) représente un cas très contrasté par rapport à celui de López Torres et García Cabrera. Son œuvre, comme celle d'Agustín Espinosa, est davantage concernée par l'aspect poétique qui lie le surréalisme au romantisme que par la dimension politique du mouvement. D'ailleurs, sa conversion radicale à l'orthodoxie en 1936, dont témoignent ses poèmes religieux, montre le fragile attachement qui avait uni le poète au mouvement surréaliste. En effet, on ne peut pas parler de surréalisme au sujet du seul collaborateur de *Gaceta de arte* qui ne signa pas le *Manifeste* de 1935 et qui nia, toujours à l'excès, son passé d'avant-garde. Si le surréalisme voulait changer la vie ou le monde, ce n'était de toute évidence pas le cas de Gutiérrez Albelo.

Le poète, qui avait inauguré sa production littéraire dans le journal ultra catholique *Gaceta de Tenerife*, finira ses jours d'écrivain de la même manière : en consacrant des poèmes au Christ de Tacoronte. Certes, les trois années qu'il a passées à collaborer dans *Gaceta de arte* ne peuvent pas atténuer une vie entière d'arrivisme littéraire. Il est probable que son intérêt pour l'esthétique surréaliste ait obéi au même désir de réussite personnelle que les lectures poétiques au profit de la haute société franquiste où il va se mouvoir après la guerre.

Pourtant, deux recueils poétiques dont on va analyser l'esthétique participent malgré tout d'une certaine sensibilité surréaliste. Selon une démarche très courante parmi les poètes de sa génération, le premier livre d'Albelo, *Campanario de la primavera*,²³⁵ partage les principes de la *Nueva literatura*. Sa poésie se rapproche progressivement du surréalisme, à travers *Romanticismo y cuenta nueva*²³⁶ et *El enigma del invitado*.²³⁷

²³⁴ P. GARCÍA CABRERA, « El reloj de mi cuerpo », dans *Entre la guerra y tú, opus cit.*, p. 108.

²³⁵ E. GUTIÉRREZ ALBELO, *Campanario de la primavera*, éd. Hespérides, Sta. Cruz de Tenerife, 1930.

²³⁶ E. GUTIÉRREZ ALBELO, *Romanticismo y cuenta nueva*, éditions de *Gaceta de arte*, Sta. Cruz de Tenerife, novembre, 1933.

Romanticismo y cuenta nueva compte parmi les recueils de poésie les plus originaux des années trente en Espagne. Le poète réinterprète le romantisme littéraire à partir d'une perspective d'avant-garde pour aboutir à une subversion des valeurs du mouvement : altérité du moi poétique, qui se transforme en objet et déstructuration de thèmes poétiques tels que la fuite, le suicide et l'amour au profit de l'humour noir. Tout cela justifie le terme « Romantisme » du titre. Mais, quelle est donc la signification de « cuenta nueva » ? « Cuenta nueva » fait sans doute allusion à l'expression espagnole « borrón y cuenta nueva ». Après le romantisme, « cuenta nueva » devient tout ce que le surréalisme va à ajouter au Romantisme, parfois même, reprendre, comme c'est le cas avec Lautréamont : « *las asociaciones inconscientes, la arbitrariedad de la imagen lautréamontiana y la belleza convulsiva.* »²³⁸ On est donc dans une phase d'involution, de l'ampoule à la bougie, en présence d'un passé littéraire qui se fait contemporain :

El parpadeo
del vivir muriendo
(gritos de llama, lágrimas de cera,
y el humo del mal sueño).

La bombilla se ha muerto.
se ha desangrado en un suspiro lento.
queda la vela, vela...
la vigilia en eterno.²³⁹

De ce fait, tous les sujets vont subir une totale réinterprétation. Comme le poème « Aguafuerte de burdel » où la maison close, sujet mythique chez les écrivains romantiques et, plus précisément, chez Barbey d'Aurevilly,²⁴⁰ devient chez Albelo l'expression d'un érotisme sombre et angoissant :

K mn 04.
la pianola escupiendo, desdentada,
por el colmillo, seminales tangos.
Un cigarrillo y una gorra a medio lado.
Unos pechos

²³⁷ E. GUTIÉRREZ ALBELO, *Enigma del invitado*, éditions de *Gaceta de arte*, Sta. Cruz de Tenerife, juin, 1936.

²³⁸ I. CASTELLS, « Emeterio Gutiérrez Albelo y el surrealismo », dans *Canarias : las vanguardias históricas*, Sánchez Robayna (ed.), CAAM, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992. Voir aussi son mémoire de maîtrise : *Un « chaleco de fantasía » (1930-1936) : la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

²³⁹ E. GUTIÉRREZ ALBELO, *Romanticismo y cuenta nueva*, « elegía entre dos luces » dans, *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, édition de Ernesto J. Rodríguez Abad, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989, p. 85.

²⁴⁰ J. A. Barbey d'Aurevilly (1808-1889), son œuvre est, en fait, à mi-chemin entre le romantisme et le symbolisme. Malheureusement, l'écrivain doit être méconnu en Espagne, car on n'a pas remarqué les indices qui se cachent sous cette évocation directe.

flácidos
se secan a la luna, encima del tejado.
Y ríos de carmín, nubes de ojeras
alzan las bambalinas del tablado.

Mi amigo
barbeydeauraivillyano,
del bigotillo
cinematográfico,
en un rincón, se muere,
devorando
unas cáscaras de golfa,
recién mondada en el festín sabático.²⁴¹

L'un des poèmes de *Romanticismo y cuenta nueva*, dédié à Agustín Espinosa, s'intitule « Enigma del invitado » :

El invitado sin llegar.
Ay, y la mesa puesta.
Y el hambre.
Con sus lívidas teclas.
Y el techo de la cueva,
que se va hundiendo, a toda prisa,
sobre nuestras cabezas.
Y que, al fin, nos aplasta contra un suelo
de humeantes colillas, salivazos,
y manchones de cera.
El invitado, ay, el invitado.
El invitado que no llega.
Y unos senos cortados que florecen
al fondo, sobre una bandeja,
(Llegó, por fin, el invitado,
con sus zapatos de charol.
Y su blanca pechera.)²⁴²

Ces atmosphères inquiétantes du Romantisme sont le prélude à *Enigma del invitado*, recueil de poèmes qui représente le point culminant de son œuvre avant sa conversion littéraire. Agustín Espinosa, le meilleur critique d'Albelo, dit à propos de ce livre : « *El enigma, y no el Invitado, es el personaje caudal del libro.* »²⁴³ Sanchez Robayna a évoqué le côté surréaliste de l'étrangeté des sensations qu'il décrit comme : « *una suerte de escenificación espiritual de tensas situaciones de espera o expectación angustiada.* »²⁴⁴

²⁴¹ E. GUTIÉRREZ ALBELO, *Romanticismo y cuenta nueva*, « Aguafuerte de burdel » dans, *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, édition de Ernesto J. Rodríguez Abad, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989, p. 133.

²⁴² *Idem.*, p. 117.

²⁴³ A. ESPINOSA, « Invitación al enigma : Emeterio Gutiérrez Albelo, otro poeta perdido », vers juin, 1936. « Textos inéditos y no recogidos en volumen », pp. 734-743. Voir aussi, dans la note 19 de ce chapitre, l'analyse d'une autre critique d'Albelo écrite par Espinosa « *Gaceta de arte*, editora. Tiento y Análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. *Textos*, pp. 243-246.

²⁴⁴ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias », *Insula*, num. 515 (novembre) 1989, pp. 29-30.

Enfin, *Enigma del invitado* est une création sans égal dans le contexte espagnol, à deux exceptions près. Maintes fois les liens qui unissent *Crimen*²⁴⁵ et *Enigma del invitado* ont été remarqués. Mais Isabel Castells²⁴⁶ a également établi une comparaison entre le recueil d'Albelo et *La flor de californía*, de José M^a Hinojosa (1928).²⁴⁷ Cette œuvre se compose de sept nouvelles et sept textes oniriques. Les thèmes surréalistes que l'œuvre partage avec *Enigma*, comme la satire de la religion, la métamorphose et la disparition du moi lyrique, montrent la réception différente du mouvement en Espagne et aux Canaries.²⁴⁸ Tandis qu'en Espagne poètes de la taille de Gerardo Diego bafouent l'œuvre d'Hinojosa, Gutiérrez Albelo reçut, dès le début, l'éloge de tous les poètes de sa génération aux Canaries.

Enigma del invitado est un long poème divisé en 26 parties. Celles-ci composent un recueil harmonique autour d'un fait anecdotique inspiré du poème précédent : l'attente d'un invité. Dorénavant, la perspective est celle de l'invité. Or, sous l'apparence vulgaire d'un langage clair et ordinaire, en vers courts parfois proches des « romances », se cache l'inattendu :

Me arrastran
y me sientan
a comer
en una larga mesa.
Me ordenan
que adopte
posiciones forzadas,
inútiles,
molestas.
[...]
Que trinche sin dolor

²⁴⁵ A. ESPINOSA, *Crimen*, première édition, ediciones de Gaceta de Arte, Las Palmas de Gran Canaria, 1934.

²⁴⁶ Dans *Canarias : las vanguardias históricas, opus cit.*, pp. 310-314.

²⁴⁷ J.M. HINOJOSA, *La flor de californía*, edición de Julio Neira, Santander : Sur, 1979. Voir note 198 .

²⁴⁸ I. CASTELLS offre une interprétation qui justifie la non-appartenance au surréalisme d'œuvres qui ont été traditionnellement considérées comme attachées à son esthétique à partir de l'analyse du moi lyrique et de l'écriture automatique : « Lorca y Aleixandre defienden a capa y espada la conciencia creadora y rechazan el surrealismo por considerarlo inseparable de la escritura automática. Huelga insistir en lo erróneo de esta simplificación : ninguno de los versos de Albelo (del más puro surrealismo) ha sido concebido sin intervención de la razón. Otra diferencia aún más importante reside en el tratamiento del yo. Las obras de los poetas del 27 que apresuradamente han sido clasificadas como surrealistas –pienso en *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York*– presentan el retrato de un mundo desquiciado que se opone a la inocencia del observador, pero este observador no se convierte, como sí ocurre en Hinojosa y Albelo, en una categoría tan inestable como esa realidad que quiere ser sometida a revisión. [...] Tampoco el humor salvaje, el gusto por el crimen, las violaciones, las mutilaciones y la radical subversión de valores se encuentran en estos poetas con la frecuencia que en Hinojosa y los canarios. » M. PÉREZ CORRALES, dans « La poesía surrealista en Canarias », *La Provincia*, 30-III-1980 et 6-VII-1980, a encore ajouté : « es erróneo identificar "escritura surrealista" y "escritura automática". El automatismo fue sólo un momento de la historia surrealista. [...] Sus contradicciones son evidentes : su práctica radical es imposible y sus resultados para el lector, a la larga o a la corta, tediosos. No es azar que los textos más brillantes del surrealismo esquiven todo automatismo. » On peut dire que ces distinctions sont pour le moins utiles à l'heure de balayer nombre d'idées reçues.

un sexo de doncella.
Que parta con cautela
un pastelón de tierra,
en ya no sé cuántas fronteras.
(Y que reprima sordamente
estas ansias tremendas
de tirar del mantel
y derramar toda la cena).²⁴⁹

Le délire poétique s'accroît jusqu'au point où toutes les identités se transforment, et le désordre poétique instaure une réalité sans repères. Tout symptôme de sentimentalisme est efficacement surmonté par l'ironie grotesque et l'humour noir. Point culminant du récit, le banquet s'achève par une vision hallucinée du dernier dîner biblique qui n'est pas sans évoquer la célèbre séquence de *Viridiana* :²⁵⁰

Al terminar mi brindis,
aplaudieron
con entusiasmo
aquellos
doce canes
famélicos
del cenáculo
incierto.
Aunque no se sabía
quiénes eran –yo y ellos-
anfitrión e invitados
de aquel acto postrero.
Ni, tampoco, el traidor.
Ni, siquiera, el maestro.
Yo, el impar y agorero
comensal, los miraba
fijamente, en silencio.
Todo hasta allí bien,
ordenado, severo.
Mas, ante el espumoso
taponeo,
se inició
el desconcierto.
Y, como
obedeciendo
a algún signo
secreto,
la docena
de perros
se abalanzó, rabiosa,
sobre mí, y, al momento
-destrozando mi traje
de charoles perfectos-,
descarnóse, en un puro
garabato de huesos.
Yo lo miraba todo, desde el techo.

²⁴⁹ E. GUTIERREZ ALBELO, *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, édition de Ernesto J. Rodríguez Abad, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989, pp. 137-138.

²⁵⁰ L. BUÑUEL, *Viridiana*, 1961.

Pero al amanecer
-mucho antes que en la crónica oficial de sucesos-,
me vi multiplicado
en todas las esquinas de aquel barrio sin sueño.²⁵¹

Après le sinistre festin, le héros se retrouve seul dans une prison obscure où il essaie en vain d'écrire. L'écriture devient ainsi le moyen d'exprimer l'angoisse de l'auteur dans des vers magistraux :

Me encontraba escribiendo,
a oscuras
y en un frío aposento.
Si entraba alguna claridad, tenía
que cerrarme los ojos
para poder hacerlo.
Me servía de pluma
un partido barrote del encierro ;
y de tinta, los chorros
profundos del silencio.
Me encontraba escribiendo
una carta angustiada.
Sin dirección y sin destino ciertos.
Una carta sin nombre
y –acaso-
sin texto.²⁵²

Enfin, l'*Enigma del invitado* s'achève, de manière surprenante, sur le poème de *Romanticismo y cuenta nueva* qui lui avait donné son titre : l'invité, en effet, n'est pas encore arrivé, car l'énigme avait toujours occupé sa place.²⁵³

Ramón Ferial précisait dans *Signos de arte y literatura*,²⁵⁴ l'essence surréaliste de « Cuaderno de bitácora », ensemble de poèmes en prose publiés dans *La Gaceta Literaria* en 1930.²⁵⁵ D'ailleurs il va inclure ces poèmes dans le recueil *Libro de las figuraciones*, publié à Madrid en 1941. Or, de la rédaction de ce recueil, qui dure une décennie, résulte un ensemble hétérogène dont l'esthétique surréaliste est exclusive du « Cuaderno de bitácora ». La publication tardive et péninsulaire de ces poèmes a souvent été à l'origine de l'oubli dont ils ont été l'objet.

²⁵¹ E. GUTIERREZ ALBELO, *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, édition de Ernesto J. Rodríguez Abad, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989, 153-154. À noter le procès d'objectivation dont le héros, ou anti-héros, va être l'objet, similaire à celui qui va subir le héros de *Crimen* dès la première page. Cette démarche nettement surréaliste est exclusive des Canaries en Espagne. On analysera en profondeur cette première page de *Crimen*, lors du dernier chapitre 6.2.

²⁵² E. GUTIERREZ ALBELO, *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, édition de Ernesto J. Rodríguez Abad, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989, p. 154.

²⁵³ Il faut également signaler les rôles joués par Ramón Ferial (1909-1942) et par Jose M^o de la Rosa (1908) dans le courant surréaliste des Îles Canaries

²⁵⁴ FERIAL, Ramón, *Signos de Arte y Literatura*, édition El Discreto, Madrid, 1936.

²⁵⁵ *La Gaceta Literaria*, numéro 95, 1^{er} décembre 1930.

Le cas de José M^a de la Rosa est bien plus regrettable. Son beau poème « Ante la "anatomía" de Picasso », paru dans *Gaceta de arte* en 1936,²⁵⁶ annonçait un nouvel essor de la poésie surréaliste insulaire. Malheureusement, la guerre civile a empêché la publication de son livre, *Vértice de sombra*, dont l'original a disparu.²⁵⁷

Enfin, Agustín Espinosa demeure une figure cruciale du surréalisme canarien. Malgré ses réserves idéologiques,²⁵⁸ son poème en prose, *Crimen*, marque un moment artistique décisif. Ses publications suivaient le cours des événements et de sa propre conception par des parutions progressives dans *La Gaceta Literaria*, *El Heraldo de Madrid*, *La Tarde* et *Gaceta de arte*.²⁵⁹ Ce « feuilleton surréaliste », finalement publié en 1934 par les éditions de *Gaceta de arte*, a bouleversé la société canarienne.²⁶⁰ Il est également l'auteur de la farce surréaliste *La casa de Tócame Roque* et de nombreux articles-essais qui guident tous les artistes insulaires d'avant-garde à travers l'esthétique surréaliste. Son influence a été précieuse et son activité toujours intense.

Le rapprochement d'Espinosa au surréalisme s'est produit, en grande partie, grâce à sa collaboration avec la revue *Gaceta de arte*, qui demeure une des plus importantes publications périodiques en Europe dans les années trente. *Gaceta de arte* a ainsi dépassé le stade de revue. Elle est désormais un mythe. L'on essaiera donc d'analyser les métamorphoses progressives que ce mythe a expérimentées de 1932 à 1936.

²⁵⁶ *Gaceta de arte*, numéro 37, mars 1936.

²⁵⁷ Depuis, en 1996, on a essayé de restituer l'ouvrage complet, dans un volume intitulé *Desierta espera*, mais la « fidélité » au texte original demeure impossible à déceler.

²⁵⁸ Hormis le fait que la majeure partie de son œuvre n'appartienne pas au surréalisme, même dans sa période surréaliste, Espinosa n'a pas accepté intégralement les thèses du mouvement concernant la dimension sociale et révolutionnaire. Il s'est exprimé à l'aide des esthétiques surréalistes et d'avant-garde et, parmi elles, notamment le futurisme. Or, il l'a fait d'une manière simultanée, sans jamais mélanger les styles, comme c'est le cas chez d'autres écrivains espagnols de l'époque. Voir M. PÉREZ CORRALES, « Cincuenta años de un castillo estrellado », *Syntaxis*, numéros 8-9, Santa Cruz de Tenerife, (printemps-automne), 1985, p. 136.

²⁵⁹ Les publications successives de *Crimen* de 1930 à 1934, lors de la publication format livre par *Gaceta de arte*, sont détaillées dans l'édition de *Crimen* de Miguel Pérez Corrales, Troisième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 24. D'ailleurs, la date établie du premier texte surréaliste canarien, est celle de « Triálogo del muerto », paru dans *La Gaceta Literaria* le 15 juillet 1930 (numéro 86).

²⁶⁰ M. PÉREZ CORRALES a expliqué dans « Panorama del Surrealismo en Canarias », *Jornada Literaria*, 22-X-1983 : « La edición de *Crimen*, 1934, libro con una historia negra y ácida, que cayó como una bomba en la timorata sociedad insular, acarrió recias críticas e insultos reaccionarios a su escritor y acabó siendo quemado públicamente en el año 36 ».

1.2.2.2. *Gaceta de arte*,²⁶¹ une revue cosmopolite (1932-1936).

Les écrivains canariens ont trouvé un terrain d'exception pour leurs créations dans *Gaceta de arte*. Cette revue, dont le directeur est Eduardo Westerdahl, a comme rédacteurs Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar, Domingo López Torres, Oscar Pestana Ramos et José Arozarena Paredes. Pedro García Cabrera est le secrétaire de rédaction. Par la suite, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo et José M^a de la Rosa vont s'intégrer, eux aussi, à l'équipe de rédacteurs. Le premier numéro s'ouvre sur le positionnement suivant :

Conectados a la cultura occidental, queremos tendernos sobre todos sus problemas, en el contagio universal de la época, sin huir el pensamiento, sin buscar refugio en tratamientos históricos para los fenómenos contemporáneos.

Nuestra posición de isla aislará los problemas, y a través de esta soledad propia para la meditación, para el estudio, procuraremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión.

Ser islas en el mar atlántico –mar de la cultura- es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento.

Queremos el nuevo sentimiento de las islas.

Queremos ayudar a una nueva posición occidentalista de España.

Seres atentos, amplios, jóvenes.

Gaceta de arte llegará a las principales galerías de Europa. Hará traducciones directas de las figuras europeas más inquietas. Hará la exposición de los más seguros valores de las islas. Cumplirá en la isla, en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura.²⁶²

À propos de cette « heure universelle de la culture », il faut enfin comprendre la polémique qui a confronté *La Rosa de los Vientos*, d'esprit universaliste,²⁶³ et *Gaceta de arte*,

²⁶¹ Pour éviter des problèmes typographiques, nous n'utilisons dans cette Thèse les minuscules qui auraient respecté le manifeste adopté par *g.a.* à partir du livre, entièrement écrit en minuscules, *Foto-Auge*, de Franz Roh et Jan Tschichold, Stuttgart, éd. du Dr. Fritz Wedekind et C^o, 1929 (*Oeil et photo : 76 photographies de notre temps*, précédé de « Mécanisme et expression : les caractères essentiels et la valeur de la photographie », fac-sim. de l'éd. de Stuttgart, Paris, Éditions du Chêne, 1973). Le manifeste typographique qui introduit cette œuvre plaide pour la suppression des quatre alphabets allemands et l'utilisation exclusive des minuscules. En ce qui concerne la langue espagnole, *g.a.* a voulu appliquer ce nouveau système comme un symbole de la démythification des valeurs qui inspire la revue. Pourtant, à cause de problèmes typographiques, ils sont revenus au système traditionnel à partir du numéro 23 de janvier-février, 1934. Par ailleurs, les citations sur *g.a.* dans ce texte ont parfois été transcrites en majuscules, à partir des textes originaux.

²⁶² « Posición », *Gaceta de arte*, numéro 1, février, 1932.

²⁶³ Ce projet universaliste a également été suivi par la revue *Cartones*, en 1930. Voir chapitre 1.2.1.2. : « La Nueva literatura aux Îles Canaries : *La Rosa de los Vientos* et L'Universalisme (1927-1928), en quête d'une psychogéologie insulaire. » L'italique est de mon fait.

taxée par ces derniers de cosmopolite. Deux écrivains sont au centre de la controverse : Juan Manuel Trujillo et Eduardo Westerdahl, directeurs respectifs de ces deux publications antagoniques. Dans « Brindis en el homenaje a Agustín Espinosa », le directeur de *La Rosa de los Vientos* accuse Westerdahl de ne pas respecter la tradition littéraire des îles à cause de sa fascination pour l'Europe :

Citaré el caso –un poco molesto para mí-, de un periodista, Eduardo Westerdahl, escritor de sus entusiasmos de lo cosmopolita o de sus entusiasmos de la Sociología –nunca del arte-. De Marinetti o de sus entusiasmos de Psicología de Freud. Citaré este caso porque indocumentados de nuestro movimiento han querido ver en Eduardo Westerdahl un precedente de nuestra estética, cuando nosotros estábamos convencidos que defender el Cosmopolitismo, vestir el traje de normando o de «highlanders» o de gitano, era continuar en el mismo provincialismo de vestirse con los tamarcos de los reyes indígenas de antes de la conquista.

Nosotros estábamos ansiosos de universalidad. Había que limpiar la basura del carácter, había que limpiar el farrago de lo pintoresco.

Entonces, Agustín Espinosa, [...] empezó a explorar en el Romancero inexplorado de las islas, un alma de las islas, auténtica, universal y clásica, convencido de que «en coyunturas semejantes, ahondar en la profundidad de lo propio conduce inevitablemente a centros de generalidad: nunca a callejuelas de particularización».²⁶⁴

La confrontation entre les deux revues est donc centrée sur la relation à la terre d'origine et à sa tradition littéraire. D'un côté, *La Rosa de los Vientos* essaie de récupérer et de réinterpréter le passé littéraire pour ne pas basculer dans les lieux communs du XIXe siècle. De l'autre, *Gaceta de arte* se propose de rompre avec la tradition et le passé, comme tous les mouvements d'avant-garde européens : « *sin buscar refugio en tratamientos históricos para los fenómenos contemporáneos.* »²⁶⁵ En effet, cette intransigeance envers le passé ainsi que le style revendicatif de ses manifestes rapproche *Gaceta de arte* des courants européens d'avant-garde. Les avant-gardes espagnoles n'ont jamais osé rompre complètement leurs liens avec la tradition littéraire nationale. C'est donc par sa négation du passé que *Gaceta de arte* est devenue une revue rare et unique en son genre.

De ce fait, en ce qui concerne le monde insulaire, *Gaceta de arte* refuse de faire allusion aux îles Canaries. Pourtant, elle n'a jamais cessé d'aider les jeunes auteurs canariens

²⁶⁴ J. M. TRUJILLO, *Prosa reunida*, « Brindis en el homenaje a Agustín Espinosa », *La Prensa*, 3 juillet 1928, pp. 87-89. Édition de Sebastián de la Nuez, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

²⁶⁵ « Una característica definitoria de las estéticas vanguardistas suele ser su estrecha comprensión de la Historia, lo cual les conducía, indefectiblemente, a valoraciones precipitadas e injustas de los momentos histórico-artísticos que les precedieron » F. CASTRO BORREGO « *Gaceta de arte* y su significación en la historia de la cultura canaria », *Revista de Historia Canaria*, n° 171, 1978, p. 172. Cet article est une synthèse de son mémoire de maîtrise, intitulé *Visión estética de « Gaceta de arte »* et soutenu en septembre 1973 à l'Université de Madrid. Il est complété par « Arte y artistas de vanguardia en *Gaceta de arte* », *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Aula de Cultura de Tenerife, 1982.

à travers la publication de leurs oeuvres. José-Carlos Mainer a résumé ce conflit comme une opposition entre le caractère historique de *Gaceta de arte* et le traitement historique de *La Rosa de los Vientos* : « "Carácter histórico", que es fidelidad a las propuestas de un presente, frente a "tratamientos históricos", que son forzadas inserciones en un pasado inoperante y rechazable. »²⁶⁶ L'annonce de l'exposition surréaliste montre à quel point leur regard sur les îles était absolument dépouillé de tout ornement mythique ou patriotique :

Las Islas Canarias, regiones sin historia, nacidas al conocimiento del mundo hace muy pocos años en comparación con otros países, sin una raza aborigen bien determinada, sin que esta raza dejara un rastro en el que se pudiera asentar la posibilidad de una cultura, [...] tendrían que manifestarse como especuladoras de cada tiempo, como vigilancia de la historia viva, como conexión de la inquietud de cada hora.²⁶⁷

À travers ses trente-huit numéros, de 1932 à 1936, *Gaceta de arte* ne cesse de défendre un style éclectique, sans affiliation exclusive, où tous les courants européens de l'époque ont été soutenus. On a exploré précédemment l'étendue du surréalisme parmi les collaborateurs de *Gaceta de arte* pour mieux comprendre la réception de ce mouvement aux Canaries. Or, la revue se démarque de ses contemporaines parce qu'elle a su rassembler toutes les tendances dans une époque déstabilisée par les transitions politiques et sociales. L'émergence de *Gaceta de arte* a lieu quand la crise des valeurs a déjà atteint les arts d'avant-garde. José-Carlos Mainer a analysé le climat de l'époque avec clairvoyance :

Ya por entonces un vago terror recorre Europa en el difícil inicio de los thirty, cuando, al calor de la crisis de 1929, se impone la tentación totalitaria que representan Italia y Alemania, pero también, aunque en diferente sentido, la Unión Soviética. El vanguardismo se pone a sí mismo en causa. Rota la posibilidad de una deshumanización absoluta (propuesta por la poesía pura), se ofrecen al artista tres únicos caminos: la repercusión del realismo crítico de cara a un arte de servidumbres sociales; la profundización en lo irracional y monstruoso (expresionismo, surrealismo) que pueda revertir en testimonio moral de una civilización agonizante; la reorganización de un arte funcional que se acomode a las exigencias de racionalidad y colectivización de la vida contemporánea. [...]

Nada entenderemos de aquellos años sin considerar el ingrediente de horror al vacío que suscitó el gigantesco acelerón histórico de posguerra y que proporcionó el consabido repertorio de sublimaciones –lo juvenil, lo heroico, lo deportivo- y su consiguiente contrapartida de peligros –el totalitarismo, la agresividad-, todo ello en el marco de una tensión de clases sociales ocupadas en recuperar su propia imagen amenazada.²⁶⁸

Le projet deshumanisateur d'Ortega y Gasset n'est plus assimilable à une société qui se veut engagée : « *El artista ya no es un creador : se limita a servir las instancias concretas*

²⁶⁶ J. C. MAINER, *opus cit.*, p. 193.

²⁶⁷ *Gaceta de arte*, numéro 34, mars, 1935.

²⁶⁸ J. C. MAINER, « Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *Gaceta de Arte*) », dans *Literatura y pequeña-burguesía en España (notas 1890-1950)*, ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972, pp 192 et 211.

de su propia angustia, las de una política o las más ambiguas del espíritu de su tiempo. »²⁶⁹
 En effet, après une publication « purement » poétique comme *La Rosa de los Vientos, Gaceta de arte* met en cause le rôle politique qu'elle doit jouer au sein de la société. Parmi les trois actions possibles (réalisme social, expressionnisme ou surréalisme, et rationalisme), les tendances du directeur sont claires : après un voyage dans le nord de l'Europe effectué en 1930, il est davantage attiré par l'expression rationaliste des avant-gardes. Il admire l'école de Bauhaus créé par Walter Gropius à Weimar, en 1919 et dirigée à partir de 1928 par Mies van der Rohe jusqu'à sa fermeture en 1934 par les nazis. Or, il va aussi s'identifier à Le Corbusier par sa conception fonctionnelle de l'architecture, qu'il aimerait voir appliquée aux bâtiments insulaires. Cette vocation d'urbaniste va définir les sujets fondamentaux des manifestes de *Gaceta de arte*.

Cinq « positionnements », dont on a vu le premier, vont définir les prises de position de la revue au cours de son existence. Ensuite, pour confirmer ses choix, la revue publie douze manifestes qui favorisent les sujets de prédilection du directeur, Eduardo Westerdahl : architecture et urbanisme, fonction des plantes dans le paysage, maisons fonctionnelles pour ouvriers, architecture scolaire, sens social de l'architecture, expression plastique et esthétique de la République, le nouvel esprit, les « Amigos de las Artes nuevas (A.D.L.A.N) » et, le dernier, contre le théâtre espagnol de l'époque.

La revue va se radicaliser progressivement. Les cibles favorites de ses manifestes sont le bourgeois, le philistin et le capitaliste. Pourtant, les auteurs étant eux-mêmes des petits-bourgeois,²⁷⁰ il s'agit plutôt de critiquer une condition morale de conformisme social, qu'une condition économique. À part cela, les positions de Westerdahl restent très prudentes étant donné le contexte de l'époque. Dans « el escandaloso robo de nuestro tiempo », manifeste de décembre 1933, il s'insurge contre le sentiment de catastrophe qui se répand en Europe. Or, il est pour le moins étonnant qu'un critique puisse persister dans sa défense obstinée de l'esprit internationaliste et rationnel quand la réalité elle-même est aussi loin de l'être. En ce sens, on a souvent remarqué dans le style des manifestes des ressemblances avec le courant futuriste.

²⁶⁹ J. C. MAINER, « Sobre el arte español de los años treinta (Manifestos de *Gaceta de Arte*) », dans *Literatura y pequeña-burguesía en España (notas 1890-1950)*, ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972, p. 193.

²⁷⁰ D. PÉREZ MINIK explique : « Habíamos aguantado la dictadura más o menos divertida de Primo de Rivera, como estudiantes, como universitarios, como empleados, con nuestra condición muy despejada de burgueses de los pies a la cabeza. Burgueses medios y bajos, ninguno situado en los altos rangos de la burguesía. » Dans *Facción Surrealista de Tenerife, Facción española surrealista de Tenerife*, première éd. Tusquets, Barcelona, 1975. Édition utilisée, La Palma, Caja Canarias, Tenerife-Madrid, 1995, pp. 22-23.

À cet effet, Fernando Castro Borrego²⁷¹ cite un texte de Giulio Carlo Argan sur ce mouvement qui est fortement démystificateur des propos de *Gaceta de arte* :

Las vanguardias son el fenómeno típico de los países culturalmente atrasados: su esfuerzo, aunque intencionadamente revolucionario se reduce casi siempre a un extremismo polémico. [...] La revolución que se auspicia es en realidad la revolución industrial o tecnológica, o sea, una revolución todavía burguesa. [...] Bajo el gusto por el escándalo y el desprecio a la burguesía se oculta un inconsciente oportunismo, y esta contradicción explica todas las demás. Los futuristas se llaman antirománticos y predicán un arte fuertemente emotivo que exprese «estados de ánimo»; exaltan la ciencia y la técnica, pero las quieren íntimamente poéticas o «líricas». Se proclaman socialistas pero no se preocupan por las luchas obreras e incluso ven en los intelectuales vanguardistas a la aristocracia del futuro.²⁷²

D'ailleurs, Miguel Pérez Corrales a signalé que la consécration de *Gaceta de arte* est davantage due aux exploits du groupe surréaliste qu'aux manifestes rationalistes de Westerdahl :

Uno de los sobrevivientes de aquella época, Antonio de la Nuez Caballero, ha puesto el dedo en la llaga, al señalar que Westerdahl « fue un racionalista expreso y esa tendencia estaba en minoría dentro del grupo » [...] que el surrealismo es la parte verdaderamente vigente de *Gaceta de arte*, y que existió « a pesar de Westerdahl ».

En carta personal, E. F. Granell iba al encuentro de esta idea: « si aún sobreviven los ecos de la *Gaceta de arte* se debe tan sólo a sus relaciones tangenciales con el surrealismo »; y más aún: « Fue gran lástima que en vez de abrazar la libertad sin temerla, Minik y Westerdahl hayan preferido quedarse en su puerto personal seguro, con el decorado de su mundología cultural un tanto cursi ».²⁷³

Or il ne s'agit pas de remettre encore en cause²⁷⁴ la place que les intellectuels doivent occuper dans un contexte politique si facile à déterminer soixante-dix ans plus tard. Néanmoins, il se peut que, parmi les trois tendances de l'époque que l'on a décrites, le surréalisme soit celui qui put, plus profondément qu'aucun rationalisme, exprimer en son essence le monde déchiré et absurde des années trente. Le collaborateur le plus profondément surréaliste de *Gaceta de arte*, Domingo López Torres, défend cette perspective dans son article-manifeste « surrealismo y revolución » :

No más hablar de un falso arte proletario. Todo lo más arte al servicio de la Revolución, de la destrucción. Lo único que puede tener valor constructivo , a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. El no pretende ser la justa expresión proletaria –como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura- sino una de las primeras piedras que pueden

²⁷¹ F. CASTRO BORREGO, « *Gaceta de arte* y su significación en la historia de la cultura canaria », *Revista de Historia Canaria*, n° 171, 1978., p., 161.

²⁷² J. C. ARGAN, *El Arte moderno*, Fernando Torres, Valencia, 1975, vol. 2, pp. 379-381.

²⁷³ M. PÉREZ CORRALES, *Entre islas anda el juego : (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, collection « La edad de oro », Teruel, Museo de Teruel, 1999, p. 88.

²⁷⁴ Les chapitres 3 et 4 seront consacrés aux idéologies d'Espinosa.

aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración.²⁷⁵

Juste à titre de remarque, Eduardo Westerdhal était loin de cette conception libératrice de l'art, à cause de ses préjugés, qui associaient le dadaïsme à la destruction et le surréalisme au combat contre le refoulement bourgeois :

Con el pretexto de buscar nuevas formas o una nueva dimensión, el arte cierra los ojos a toda realidad y recurre, bien a interpretaciones subconscientes, algunas de ellas de destrucción, como el movimiento dadá, de explosión ante la atrofia de actitudes represivas de la sociedad, como el movimiento surrealista, etc... lo esencial es huir del objeto como fuente de plasticidad...²⁷⁶

La visite d'André Breton et Benjamin Péret aux Îles Canaries a donc été la raison essentielle d'une régénérescence dans *Gaceta de arte*. En fait, la vraie « révolution surréaliste » a eu lieu à Ténériffe en 1935, comme un chant du cygne avant les destructions de la guerre. Les numéros 35 et 36, de septembre et octobre 1935, révèlent la composante surréaliste de *Gaceta de arte*. La consécration du mouvement est venue ensuite avec la publication du 2e Bulletin International du Surréalisme.²⁷⁷ La rédaction du « Criterio de *Gaceta de arte* sobre el surrealismo »²⁷⁸ est alors sur le point de provoquer une scission du groupe. López Torres, García Cabrera et Espinosa acceptent sans condition les propos surréalistes et souhaitent adhérer au mouvement, tandis que Pérez Minik et Westerdahl s'y opposent, la revue gardant finalement son indépendance. Malgré ce flegme culturel, il suffit de lire le manifeste international surréaliste, probablement rédigé par López Torres alors que le « Criterio » était sans doute dû à Westerdahl, pour percevoir l'esprit subversif que *Gaceta de arte* avait fait sien :

²⁷⁵ D. LÓPEZ TORRES, « Surrealismo y revolución », *Gaceta de arte*, numéro 9, octobre 1932. Ce titre rappelle la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1930-1933.

²⁷⁶ E. WESTERDAHL, « Dramatismo y concreción en la plástica contemporánea », numéro 15, mai, 1933. Pourtant, il ne faut pas oublier que l'on doit à Westerdahl un projet de systématisation esthétique qui est unique dans le contexte des revues espagnoles de l'époque. Malgré cela, on a remarqué que son excessif idéalisme l'a fait négliger les réalités de son époque. Par rapport à son idéal de conciliation de l'art pur et de l'art social, F. CASTRO BORREGO a signalé : « Hoy parece ingenua y endeble esta argumentación. El destino del arte no constituye razón suficiente para atribuirle un valor social, porque hay que tener en cuenta las condiciones de producción impuestas por el capital. [...] De todo esto se deduce que el adjetivo social tiene en la revista una significación muy débil y atenuada, cerca del recurso demagógico », dans « *Gaceta de arte* y su significación en la historia de la cultura canaria », *Revista de Historia Canaria*, n° 171, 1978, p. 163.

²⁷⁷ Deux autres numéros vont être publiés avant la Guerre. En particulier, le 37, consacré à Picasso, a également reçu les collaborations de Breton et Paul Eluard, sans compter avec le magnifique poème de José M^a de la Rosa « Ante la "anatomía" de Picasso », pleinement surréaliste. Le dernier numéro de la revue est publié en juin 1936.

²⁷⁸ *Gaceta de arte*, numéro 35, septembre 1935. Traduit par la suite et publié sous le titre « Déclaration » dans *Cahiers d'art*. Il a été anonyme dans *Gaceta de arte* et signé par la suite dans *Cahiers d'art* par Westerdahl, Pérez Minik, García Cabrera, López Torres et Espinosa. Pourtant, ces trois derniers n'étaient pas tout à fait d'accord avec son caractère tempéré, qui était probablement l'œuvre de Westerdahl.

Contre la patrie, qui divise les hommes, les faisant s'affronter en ennemis, dans l'assassinat de la fraternité humaine. Contre la religion, tyrannie spirituelle et économique, qui se met au service des exploités pour déferer la venue d'une nouvelle heure collective.²⁷⁹

Or l'aspect le plus agressif dans ce manifeste demeure, sans doute, la diatribe enfiévrée contre la culture espagnole péninsulaire de l'époque. L'on va aussitôt retranscrire ces propos qui constituent un anathème des courants dont on a fait l'analyse tout au long de ce chapitre :

Quiconque, comme Giménez Caballero, n'a pas su découvrir la signification profonde du surréalisme et s'est cru autorisé, jusqu'aux derniers moments de « Gaceta Literaria », à l'appuyer et à le propager comme mouvement « dadaïste » de provocation et d'injure, en vient actuellement en Espagne, dans une Espagne en mains de la réaction, à se faire animateur de l'esprit fasciste dans la jeunesse espagnole, usant pour cela de l'autorité qui lui a conférée sa position littéraire d'avant-garde. [...]

Giménez Caballero avec Sánchez Mazas, Murlane Michelena et Eugenio Montes représente pour l'Espagne le retour aux anciennes formes atatiques [sic], le service à la solde d'un fascisme canaille et la concrétion des détritres des vieux cloaques espagnols. [...]

Madrid, littérairement et artistiquement, n'a fait rien d'autre qu'éclabousser de sa confusion, de sa désorientation, de son inconscience, de son analphabétisme de salon, la médiocre vie intellectuelle des provinces. Tous les marchands de vieille camelote se sont donné rendez-vous dans la capitale de l'Espagne. Voilà *Cruz y Raya* exhumant les entrailles d'une tradition épuisée, empruntant formes et expressions nouvelles que pour aboutir à une grimace de catholicisme intellectualisé sous lequel on s'efforce de défigurer le sentiment révolutionnaire de notre temps. Voilà, dans les provinces espagnoles, tout un semis de revues de moindre importance où le poétereau cache sa trahison des problèmes vitaux d'aujourd'hui. [...]

Mais le plus lamentable est encore l'analphabétisme d'Alberti –de cet Alberti qui a en France son correspondant en Louis Aragon-, Alberti qui est allé décrire à Moscou la manière dont il s'habillait, mais qui ne tient aucun compte de l'orientation nouvelle donnée par Boukharine à la production littéraire. Alberti, qui permet à une maison d'édition catholique de publier ses œuvres complètes, qui croit se décharger par une profession de foi politique révolutionnaire de toute autre responsabilité, qui ignore que c'est dans l'orientation de *Sobre los ángeles* que pouvait être pour lui la voie d'une poésie authentiquement révolutionnaire, Alberti qui publie aujourd'hui des chansons d'aveugle, absolument dénouées d'essence lyrique. Plus en arrière, si possible, reste la génération de 98 servant la politique la plus réactionnaire, semant son pessimisme habituel parmi la jeunesse.²⁸⁰

On analysera par la suite comment ces anathèmes sont devenus tangibles « grâce » à l'effet *Gaceta de Tenerife*, journal ultra conservateur de l'époque qui les a incités à se repositionner dans son contexte.

²⁷⁹ N° 2 Bulletin international du surréalisme, SCT, octobre 1935. Publié par le groupe surréaliste Paris [sic] et « Gaceta de Arte » Ténériffe (Îles Canaries). Sur deux colonnes, l'une en espagnol et l'autre en français.

²⁸⁰ N° 2 Bulletin international du surréalisme, SCT, octobre, 1935. Publié par le groupe surréaliste Paris [sic] et « Gaceta de Arte » Ténériffe (Îles Canaries). Sur deux colonnes, l'une en espagnol et l'autre en français.

1.2.2.3. La polémique de *l'Âge d'or* : réalité *versus* surréalité.

L'épisode de la projection du film de *l'Âge d'or*,²⁸¹ qui était censée subvenir aux frais de séjour des surréalistes à Ténériffe, confirme le degré de violence que le surréalisme a été capable de déchaîner dans la population canarienne. La polémique, qui a duré des mois et s'est étendue dans tous les médias, est un terrible exemple du fossé qui séparait l'élite culturelle de *Gaceta de arte* de la société dont ils voulaient favoriser le progrès.

Constituyó uno de los más importantes conflictos de la censura en toda la República, emmarcado durante el gobierno de derechas Gil Robles-Lerroux, y también el ejercicio de militancia pública más notorio en toda la historia de *Gaceta de arte*.²⁸²

L'histoire de la censure du film commence par un article paru le 21 mai 1935 dans le journal ultra catholique *Gaceta de Tenerife*. Le journal explique : « *Una dama de la más alta sociedad tinerfeña nos envía sus impresiones personales acerca de la Exposición surrealista.* » Cette dame, qui se fait appeler Pura Realidad, appartient probablement aux « Jeunesses Feminines de l'Action Catholique », organisme virulent de censure et de répression appuyé par la droite espagnole pendant la République :

Mi idea, me creo un ser bastante normal es de que varios enfermos con la imaginación ya en el último grado se dieron cita para saber cuál pintaba más disparates, y hasta la sublime belleza, el bello ideal de ser madre lo han ridiculizado bajo su aspecto más repugnante. Empiezo a vislumbrar que estos son unos de tantos frutos brillantes de esas semillas lanzadas a todos los vientos y que vemos germinar, sobre todo, desde la posguerra en todos los ambientes sociales y donde menos se piensa: los semi-hombres, los que no quieren maternidad, cocktails de todos los gustos, a todas horas, para todos los sexos, niños y niñas que quieren vivir su vida (vida artificial de Cine), estupefacientes, estudiantes sin libros y en perpetua vagancia ayudando a los catedráticos en perpetuas vacaciones, obras de Cine fermento de desequilibrados por las causas ya dichas; obreritas equivocadas y mal aconsejadas vestidas desde que Dios amanece con trajes de gran Dama de antes, sólo propias para soirées; casaditas bien guiando el "auto" o en el taburete del bar mientras los niños y la casa en manos de cualquier guardia con faldas que llegó por la puerta; niñas muy bien o muy mal pintadas planeando por las calles y mamá en la cocina; y dentro del seso como supremo ideal, como pincipio y fin de una vida... nada. Una tabla en blanco o chapurreada con esas pesadillas dantescas de la Exposición.²⁸³

Cette critique qui, de nos jours, semble dérisoire et grotesque est, en fait, un

²⁸¹ L. BUÑUEL, scénario de S. DALÍ, 1930. Film surréaliste par excellence, dont l'interdiction a été décrétée en France jusqu'à 1980.

²⁸² M. I. NAVARRO SEGURA, « *Gaceta de arte* y el proyecto de una arquitectura y un urbanismo modernos », dans *Gaceta de arte*, édition facsimilar, Turner-Topos Verlag, Madrid-Vaduz, 1981, p. 42.

²⁸³ P. REALIDAD, « Superrealismo », *Gaceta de Tenerife*, 21 mai 1935. L'italique indique l'allusion au film *L'Âge d'or*. À noter aussi que les victimes des insultes ne sont pas les surréalistes mais, dans la plupart des cas, les femmes.

lamentable exemple du conservatisme qui, encore de nos jours, règne aux Canaries.²⁸⁴ Malgré cela, comme tous les scandales, la polémique a néanmoins aidé à rendre plus populaire un acte qui était réservé à une minorité.²⁸⁵ La réponse des membres de *Gaceta de arte* ne se fait évidemment pas attendre. Espinosa publie « Hacia una moralización de la moralina : *La Edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife »²⁸⁶ où les propos sont assez impétueux. Il en profite, d'ailleurs, pour exprimer sa rage au sujet de la réception de *Crimen* au sein des cercles conservateurs :

Para llegar a la exacta expresión de sus propósitos los autores de *La edad de Oro* han tenido que olvidarse de que todavía hay hombres en el mundo que no han acabado de limpiarse del todo las telas de araña que les enredaron sobre las sienes unos caducos preceptos organizados dentro de los más estrechos, pusilánimes y ultrarroñosísimos cauces. [...]

Se han pronunciado con excesiva frecuencia las palabras “pornográfico”, “libre”, “procaz”, “indecoroso”, “insolente”, con relación a *La Edad de Oro*, ni con más ni menos razón –puedo decirlo ahora de paso- que a propósito de mi libro *Crimen*, olvidándose que análogos adjetivos habría que esgrimir, desde ese bizco punto de vista, para calificar a Quevedo, a Boccaccio, a Cervantes, a Rabelais, a Lautréamont, a Goethe.²⁸⁷

La polémique est lancée. En réponse à *Gaceta de Tenerife*, qui réussit à interdire la projection publique du film le 15 juin, est publié un article sans signature. Il peut néanmoins être attribué à Espinosa par ses références à Giménez Caballero et Eugenio Montes : « *Gaceta de Tenerife* falsea la verdad. »²⁸⁸ L'article prend les positions de la droite dont Espinosa était proche, pour détourner de manière rhétorique les propos des conservateurs de *Gaceta de Tenerife* :

Y ha sido precisamente vuestro Ernesto Giménez Caballero, vuestro paladín más preclaro, ese Giménez Caballero de la “Oda a los patronos españoles”, de “Genio de España, de “la Nueva catolicidad”, ese Giménez Caballero exaltador de la Inquisición y el Nacismo, [sic] quien ha dicho a propósito de *La Edad de Oro* (Robinson Literario de España, pág. 9, número 4°), contraponiendo su vasta y honda cultura, su fina agudeza crítica a las groseras estridencias de *Gaceta de Tenerife*, las siguientes y consoladoras palabras: “*La Edad de Oro* es un film EMOCIONANTE, SINCERO, POÉTICO Y GRANDE. Lo afirmo con todas mis fuerzas. Y ME PARECE POÉTICO PORQUE ES MORAL. Es el film más RELIGIOSO que se ha hecho hasta ahora en el cine. Hay en él tal gracia de liberación y de pureza que sus influjos de Sade y

²⁸⁴ M^a I. NAVARRO SEGURA, *opus cit.*, a remarqué qu'une critique du genre, parmi d'autres, est publiée par le journal de Ténériffe *El Día*, en 1980 ! La diffusion du film *Padre Padrone* (Palme d'Or et Prix de la Critique internationale à Cannes, 1977), des frères Taviani qui, d'ailleurs, a lieu dans l'île de Sardaigne, a secoué l'île de Ténériffe.

²⁸⁵ M. PÉREZ CORRALES a compté plus d'une vingtaine d'articles dans la presse locale consacrés aux événements surréalistes. Voir *Agustín Espinosa, entre la vanguardia y el surrealismo*, thèse d'Etat, ed. Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983, vol. 2, pp. 499-500.

²⁸⁶ A. ESPINOSA, « Hacia una moralización de la moralina: *La Edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. *Textos*, pp. 269-270.

²⁸⁷ A. ESPINOSA, « Hacia una moralización de la moralina: *La Edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. *Textos*, pp. 269-270. Citations pp. 267 et 270.

²⁸⁸ Sans signature, *La Tarde*, 16 juin, 1935. « Textos inéditos y no recogidos en volumen », pp 726-728.

de Freud de otras cosas no cobran importancia.”

Lo que no sabemos es lo que van a pensar de Gaceta de Tenerife las personas verdaderamente inteligentes de la extrema derecha en Canarias. Las personas que leen a Murlane, a Michelena [sic], a Sánchez Mazas, a González Ruano, a Giménez Caballero, a Eugenio Montes, otro gran exaltador del arte surrealista, el que ha escrito desde las páginas de una revista medrileña el mayor y merecido elogio que a los cineastas surrealistas Dalí y Buñuel se ha hecho en España.²⁸⁹

L'article est aussitôt contesté et, le 18 juin, *Gaceta de Tenerife* publie « Decimos la verdad, no la falseamos », où même Giménez Caballero est blâmé. Il est révélateur de voir comment l'équipe de *La Gaceta de arte* a réagi dans l'un de ses manifestes à cette violente querelle. C'est l'occasion d'apprécier la description qu'ils font de leur parcours et les prises de position claires et réalistes qu'ils se voient obligés de prendre :

MANIFIESTO DE GACETA DE ARTE CONTRA LA CAMPAÑA DE UN DIARIO DE ESTA LOCALIDAD.

Desde el año 1932, Gaceta de arte, revista internacional de cultura, viene desarrollando, dentro del marco insular y europeo, un trabajo en defensa de los valores más auténticos de nuestro tiempo, pretendiendo establecer una ordenación en el campo de la cultura, frente a todas las periclitadas formas estéticas de expresión. Hemos laborado con seriedad en medio de la atención de la más autorizada crítica europea. No entramos a justipreciar nuestro trabajo. Pero sí se nos ha de admitir la limpidez de nuestra conducta y la propaganda eficaz hecha de nuestra isla en un plano intelectual.

Nosotros hemos surgido en esta ciudad, de aire internacional, de ancho espíritu liberal, de abierta inquietud a todos los quehaceres actuales, y, perfilados dentro de la serenidad de nuestro aislamiento, impulsamos la larga playa de la isla a todos los continentes. Es nuestra herencia. Y enriquecerla y decantarla, nuestra misión. Necesariamente habíamos de nacer aquí. Y cuando se nos pregunta el por qué de nuestra cristalización, respondemos que es la resultante de una isla que ha logrado madurar una libertad política, para que se diera en ella, precisamente, y como corolario, el proceso cultural de los pueblos, una a manera de liberación para captar los nuevos valores estéticos.

Siguiendo nuestra disciplinada trayectoria, en estos meses ha llegado a Tenerife el grupo surrealista francés, hemos abierto exposiciones de pintura, organizado conferencias e intentado proyectar el film de los artistas españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí, *La Edad de Oro*, en sesión privada y sólo dedicada a ese sector de nuestra ciudad, producto de ese espíritu liberal de que hablábamos, que sigue con simpatía nuestra labor.

De pronto se produce un corte imprevisto en la historia acogedora de nuestra isla. Y es Gaceta de Tenerife, diario católico de la localidad, quien, en los números 8.034 y 8.035 de este mes, vuelca sobre nosotros un rosario de adjetivos procaces, inusitado en el periodismo canario, adjetivos elaborados en alguna garita inundada por el desfogue de un afán de tranquilidad de conciencia. Y había de ser un adalid de la que se titula a sí misma “Buena Prensa”, quien nos ofreciera tal modelo de perversión del lenguaje. Y es lástima que estos adjetivos no fueran aprendidos en la lectura de nuestros grandes clásicos, desde el Arcipreste de Hita a Quevedo, sino en la peor literatura, cuando no pornográfica, libelesca, tipo Caballero Audaz, en sus recientes libros de la interesada defensa de la monarquía borbónica; mezclada a la voz de

²⁸⁹ « *Gaceta de Tenerife* falsea la verdad », sans signature mais probablement écrit par Agustín Espinosa, *La Tarde*, 16 juin, 1935. « Textos inéditos y no recogidos en volumen », pp 726-728.

letanía de don Ramiro de Maeztu, el del “sentido reverencial del dinero”. Frente a esta actitud de *Gaceta de Tenerife*, *Gaceta de arte* afirma: 1.º Que *La Edad de Oro* no es un film inmoral; que es una aportación documental a la moderna psicología dentro de un ambiente de formas poéticas, y en donde se valoran la teoría de los sueños de Freud, los complejos colectivos de Jung y la moral sexual de Ehrenfels.

2.º Que el film *La Edad de Oro* no se ha proyectado: Por la movilización de los grupos activos de las damas católicas, con cuyo peregrinaje lacrimoso de puerta en puerta, que conocen todos los hogares, intentan esconder su frustrada misión maternal. Por la posición irascible de *Gaceta de Tenerife*, albergue del ruralismo católico, con literatura de seminario conciliar, sobre la que pesa un complejo de inferioridad ante el sentido laico de Santa Cruz, y cuyo sectarismo fanático e infecundo la ha imposibilitado para captar siquiera el inteligente movimiento católico europeo, que va desde Chesterton a Jacques Maritain, y que se manifiesta en revistas de tan fino tino como *Esprit* y *Cruz y Raya*.

3.º Que la no proyección de *La Edad de Oro* significa el triunfo del más bajo clericalismo reaccionario sobre la libertad de expresión artística, una agresión que hemos de entender no es sólo a un hecho cultural determinado, sino a cuanto evidencie independencia de criterio, agresión que se viene repitiendo sistemáticamente contra cuantos no se doblegan a las exigencias de los que nunca han representado nada en la vida insular.

Ante el síntoma deprimente que representa este hecho preconizamos la necesidad de un aislamiento vigilado y un bloqueo silencioso de todos los elementos entroncados a la raíz de la isla y continuadores de su más acendrada expresión, para evitar la contaminación nociva de la herencia espiritual que estamos obligados a defender contra toda desviación unilateral.²⁹⁰

Finalment la projection, qui était prévue pour le 2 juin à 11 heures du matin pour ne pas heurter la sensibilité du public, est interdite à plusieurs reprises par le gouverneur de Ténériffe. Le film fut finalement diffusé en projection privée²⁹¹ un an plus tard, en mai 1936.

Précédemment, l'on avait introduit cette polémique entre *Gaceta de Tenerife* et *Gaceta de arte* sous le terme de boutade.²⁹² Certes, cette controverse a signifié la rencontre de *Gaceta de arte* avec une réalité que la rédaction avait probablement trop négligée. Le cosmopolitisme fier était devenu une tour d'ivoire comme celle de la poésie pure postulée par Ortega y Gasset. Les auteurs, qui se croyaient d'actualité grâce à ses chroniques européennes, ont fui la réalité des îles, qui était sans doute décevante. De ce fait, le traumatisme qui a provoqué cette confrontation violente avec la décadence qui les entourait, a dû les aider à sentir l'importance de leur tâche. C'est donc le journal catholique *Gaceta de Tenerife* qui, paradoxalement, leur a donné un champ d'action tangible et ce caractère dont ils avaient manqué, à cause de leur prémisse d'équilibre, inadaptée au temps de la République.

Par ailleurs, la polémique liée à la projection de *l'Âge d'or* permet de se repérer dans

²⁹⁰ Signé par Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Oscar Pestana Ramos y Agustín Espinosa.) *La Tarde*, 18 juin, 1935.

²⁹¹ Malgré le fait que le Frente Popular était au pouvoir.

²⁹² Voir *supra*, note 206.

le contexte dont on va essayer de comprendre les composantes. En effet, les idéologies de *Gaceta de Tenerife* sont à l'aube du mouvement fasciste qui s'apprêtait à prendre le pouvoir par la force.

1.2.3. Le phalangisme contradictoire d'Agustín Espinosa (1936-1939).

La controverse que l'on a décrite dans le chapitre précédent devient très utile à l'heure d'aborder un autre sujet fort « épineux ». Car il s'agit dorénavant d'assimiler la dérive d'Espinosa vers le phalangisme à partir de 1936. Dans cette perspective, l'on va décrire d'abord sommairement les événements qui se sont déroulés du 18 juillet jusqu'à sa mort, pour aborder ensuite une réflexion sur les convictions qui vont guider cette recherche. La question de son style d'influence phalangiste et de ses positionnements politiques sera traitée en profondeur par la suite.²⁹³

Après le soulèvement, Espinosa, professeur de lycée, déclare à la rentrée de l'année scolaire, le 1^{er} août :

Agustín Espinosa García atendió ininterrumpidamente los servicios de su cargo durante el mes de la fecha, cooperando así al movimiento salvador de España, iniciado el 18 de julio de 1936, al que se encuentra unido y en el que está dispuesto a rendir todo género de colaboración.

Malgré cette prise rapide de position, il est congédié le 16 septembre. Un décret signé par le gouverneur civil et confirmé par le commandant général des Canaries le force à abandonner sa chaire. Aussitôt, il entame ses collaborations dans *¡Arriba España!* Le 3 décembre 1936 est publié dans *Acción* un article intitulé « Ayer lo ví con la camisa azul », signé par un pseudonyme.²⁹⁴ Le phalangiste anonyme dénonce l'arrivisme d'Espinosa dans des termes assez violents, en lui reprochant la subversion de *Crimen*, qui était en contradiction avec ses nouveaux propos fascistes. Le 3 février 1937, Germán Bautista Velarde publie dans *Falange* l'article « Conversión y símbolo de Agustín Espinosa », où il tente de défendre l'authenticité des valeurs phalangistes d'Espinosa.

Après un an de collaboration dans les journaux phalangistes, Espinosa entreprend en

²⁹³ Dans le troisième et quatrième chapitres respectivement.

²⁹⁴ GIAR.

octobre 1937 un voyage à Salamanque, afin de résoudre sa situation professionnelle. Il va finalement récupérer son poste en avril 1938. Aussitôt, il demande, pour des raisons de santé, une mutation au lycée de Santa Cruz de La Palma ou, à défaut, « a Instituto del mediodía de la península o del norte de África. ». Cette mutation lui est enfin accordée le 15 septembre 1938 et, un mois après, il s'installe à La Palma. Sa santé est très fragile à cause d'un ulcère de duodénum qu'il subit depuis sa jeunesse et qui s'est aggravé par la suite. Il se fait opérer d'urgence, mais, incapable de surmonter l'opération, il meurt le 28 janvier à Ténériffe.

Le parcours d'Espinosa à partir du déclenchement de la Guerre Civile a été décrit en détail par Pérez Corrales dans le magnifique essai issu de sa Thèse,²⁹⁵ où il s'est servi des impressions de ses compagnons de *Gaceta de arte* pour comprendre comment les événements de la Guerre Civile ont affecté l'auteur. Mais ses propos sont parfois délibérément subjectifs du fait, probablement, que la réputation d'Espinosa a été ternie durant tout le franquisme au sein des cercles d'intellectuels à cause de ses articles phalangistes. De ce fait, on trouve chez Corrales des affirmations basées sur les avis de ses amis qui peuvent sembler excessives, surtout quand on songe à la mort de Domingo López Torres :

Sus amigos sobrevivientes de la izquierda han justificado este inesperado cambio por razón del miedo ante el terror represivo de los primeros momentos del alzamiento. Note: Así lo han señalado Juan Rodríguez Doreste, Felo Monzón, Pedro García Cabrera y Domingo Pérez Minik, todos ellos encarcelados por el franquismo y que han visto en Espinosa a una de las más trágicas víctimas del Alzamiento de la cultura insular.²⁹⁶

Ou bien, en revendiquant les propos, sans doute explicables par le sentiment d'amitié qui l'a uni à Espinosa dans le passé, Domingo Pérez Minik écrit dans un article :

Pérez Minik ha dicho que a Espinosa «le cortaron las alas en Gran Canaria, lo sometieron a tortura intelectual, hasta tenderle las más afrentosas coartadas. (...) De todas las víctimas de nuestra guerra civil, Agustín Espinosa, él perece en 1939, casi al término del desgraciado holocausto, esta es la más dolorosa, contradictoria y sin sentido.» («Agustín Espinosa, aquí y ahora», *El Día*, Tenerife, 30 de noviembre de 1980)²⁹⁷

Luis Alemany a également signalé cette intention de justifier et d'innocenter Agustín Espinosa pour tâcher de réhabiliter son œuvre :

Aunque Pérez Corrales trata de restarle virulencia a estas manifestaciones²⁹⁸ de Agustín

²⁹⁵ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la Thèse), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986.

²⁹⁶ M. PÉREZ CORRALES, *opus cit.*, vol. 1, p. 18

²⁹⁷ *Idem.*, p. 20.

²⁹⁸ En référence aux propos bellicistes et fascistes d'Espinosa avant la Guerre.

Espinosa, proponiendo que “Espinosa lo reduce todo a la estética y el juego”²⁹⁹ (lo cual no deja de ser parcialmente cierto), cabe pensar que existía en el escritor un trasfondo intelectual –más o menos remoto- que sustentaba estas exposiciones literarias; desde el momento en que toda estética integra unos elementos ideológicos, y resultaría impensable proponer una imagen absolutamente vacua de Espinosa (que no se correspondería con otros aspectos de su controvertida personalidad), precisamente en unos momentos especialmente críticos, donde los artistas occidentales se plantean analíticamente todas estas ideologías enfrentadas, tomando partido por alguna de ellas. Desde esta indiscutible perspectiva, existe una evidente relación entre una buena parte del discurso ideológico fragmentario que Agustín Espinosa ha ido exponiendo literariamente hasta 1936, y el territorio político en el que a partir de ese momento se inscribe para salvaguardar su integridad física.³⁰⁰

Mais comment peuvent être confirmés tous les propos précédents, si jamais un article de cette époque n’a été mentionné ? Dans leur dessein de disculper Espinosa et de sauver son honneur et son œuvre, les critiques ont parfois négligé d’analyser ses affirmations avec rigueur. De ce fait, même si cela peut paraître invraisemblable, les textes phalangistes d’Espinosa n’ont jamais vu le jour après leur publication dans les journaux. On a allégué la qualité insuffisante de ces textes, mais, est-ce une raison logique dans une étude qui se veut précise ? La critique littéraire se doit de proposer au lecteur les textes dont elle parle, pour lui offrir au moins la capacité de les juger par lui-même et de confronter les avis.

Cette thèse se propose donc de sortir enfin ces textes de leur oubli et de les lire attentivement. Il ne s’agit plus maintenant de sauver une œuvre qui est suffisamment reconnue ou de regretter les dernières années de la vie d’Espinosa, mais d’analyser rigoureusement les derniers textes de sa vie. Certes, ils ne sont pas toujours d’une grande qualité littéraire, mais, comme il a été dit à propos des textes phalangistes de Giménez Caballero : « *aún en esa ganga de textos, aflora de cuando en cuando la veta del hallazgo intuitivo y la síntesis expresiva de indudable genialidad.* »³⁰¹

L’on se trouve sur un terrain dangereux pour la critique, car les positions politiques s’affrontent dans un conflit mortel. On n’est plus face à une « révolution surréaliste ».

La guerra testimoniará unos actos de fe individuales que la República sólo había presenciado con transparencia y entusiasmo en unos pocos, o en muchos con cierta tibieza, vacilación o ambigüedad. Todos los escritores ahora, sean viejos, maduros o jóvenes, corroborarán de alguna forma su fe republicana, calentarán su tibieza, resolverán su vacilación o desharán su

²⁹⁹ M. PÉREZ CORRALES, *opus cit.*, p. 273.

³⁰⁰ L. ALEMANY, *Agustín Espinosa : (historia de una contradicción)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1994, pp. 42-43.

³⁰¹ E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, 330 p. Prologue BONET, Juan Manuel, pp. 7-13. Dans la « Conclusion » p. 291.

ambigüedad, y esto lo harán desde el ideario específico que los motiva.³⁰²

L'idéologie politique d'Espinosa reste une énigme. Cependant, il convient d'analyser maintenant des textes qui n'ont jamais été commentés et de les soumettre à un regard rigoureux. On a déjà dit qu'il est facile de juger soixante-dix ans après, quand toutes les horreurs du fascisme ont été dévoilées. Or, la perception des autoritarismes politiques dans les années trente était très différente. Le futurisme exerçait une fascination évidente sur les jeunes, qui refusaient toutes les vieilles idées politiques pour adopter le communisme ou le fascisme d'une manière indiscriminée.³⁰³ Il faut rester extrêmement sensible dans l'analyse car l'époque dont on parle est l'un des plus difficiles qu'ait dû affronter l'humanité :

[...] ya se sabe que en períodos de exaltaciones sentimentales, de descomposición de la normal convivencia, las coordenadas culturales dejan el puesto a afirmaciones interesadas, motivadas por el permanente afán de éxito del intelectual o, simplemente, a acomodaciones partidísticas « de toda la vida » que merecen toda la comprensión en cuanto responden a finalidades tan humanas como evitar la cárcel o salvar, caso no infrecuente durante la guerra civil, la misma vida.³⁰⁴

Espinosa n'a pas sauvé sa vie longtemps après le soulèvement. Or, s'il est vrai qu'il a essayé par tous les moyens, parfois peu dignes, de la conserver, il n'est pas moins vrai que certains de ces articles expriment un curieux mélange de surréalisme grotesque et de phalangisme qu'il convient d'étudier, même si leur contenu est, parfois, abject.

³⁰² R. OSUNA, *Las revistas españolas entre dos dictaduras : 1931-1939*, Pre-textos, Valencia, 1986, p. 113.

³⁰³ C. ARCONADA, « un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales », dans « Política y literatura : una encuesta a la juventud española. 1. ¿Debe intervenir la política en la literatura ? 2. ¿Siente usted la política ? 3. ¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir del "Estado español" ? » (la citation est la réponse à la troisième question), *La Gaceta Literaria*, n° 25, 1^{er} janvier 1928. Cité par J. M. BONET dans le prologue à E. SELVA, *opus cit.*, pp. 10-11.

³⁰⁴ L. DE LLERA, Luis, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni, Roma, 1991, p. 13.

1.3. Conclusion.

Ce chapitre s'est proposé d'introduire la spécificité littéraire canarienne et plus particulièrement l'espinozienne, dans le contexte culturel espagnol des années vingt et trente. Agustín Espinosa est, à l'image de son époque, un auteur contradictoire qui connaît une évolution culturelle vertigineuse. Il traverse pendant deux décennies les esthétiques moderniste, d'avant-garde et surréaliste, pour finir sa vie en écrivant dans des journaux phalangistes. Or, il faut tenir compte du fait qu'Espinosa s'adapte à tous ces courants dans la mesure où il est influencé par l'évolution des avant-gardes aux Îles Canaries, distincte de celle qui s'est produite dans le reste d'Espagne.

En ce sens, la réception d'avant-gardes espagnoles comme la *Nueva literatura*, inspirée de la publication, en 1925, de *La deshumanización del arte*, a été soumise aux Canaries à des conditionnements historiques et géographiques particuliers. Ainsi, des revues comme *La Rosa de los Vientos* –qui voit le jour en 1927 et dont Agustín Espinosa est directeur en chef– cherchent à adapter les nouvelles consignes esthétiques à la réalité canarienne, où l'identité culturelle est sujette à controverse. Afin d'expliquer cette identité difficile, on résume dans ce chapitre l'histoire de sa littérature, partagée entre une langue et une culture imposées par l'envahisseur et une réalité géographique nouvelle qui exige un autre lexique pour être représentée. *La Rosa de los Vientos* opte pour une attitude universaliste : la littérature canarienne doit adhérer aux nouvelles esthétiques sans oublier pour autant sa propre tradition littéraire.

La polémique éclate lorsque Eduardo Westerdahl, fondateur de la revue *Gaceta de arte* en 1932, s'oppose à cette vision universaliste de *La Rosa de los Vientos*. Il propose une ouverture aux influences culturelles extérieures sans passer nécessairement par la métropole et une rupture radicale avec la tradition canarienne capable de rebâtir la culture des îles sur des nouvelles bases. Il sera taxé péjorativement par *La Rosa de los Vientos* de « cosmopolite », terme dont Westerdahl se servira par la suite, non sans humour, pour définir les positions de la revue *Gaceta de arte*.

On analyse par la suite la réception du surréalisme aux Canaries, probablement la plus importante d'Espagne, favorisée par la revue *Gaceta de arte*, dont le directeur est Westerdahl depuis 1932, grâce à l'organisation de l'Exposition Internationale du surréalisme en 1935 à

Ténériffe. Or, cette tendance d'ouverture sur le monde a été également à l'origine d'attaques de la part des groupes réactionnaires qui ont été capables, par exemple, d'interdire la projection du film *L'Âge d'or*. Cela confirme à quel point les fondateurs de *Gaceta de arte* – dont Espinosa est aussi le rédacteur en chef – ont essayé d'importer des esthétiques d'avant-garde, comme le rationalisme de l'école du Bauhaus, sans tenir compte d'une réalité insulaire qui est loin d'être à la hauteur de leurs attentes trop optimistes. On peut ainsi considérer le mouvement surréaliste des Canaries comme un événement isolé, malgré l'enthousiasme des collaborateurs de *Gaceta de arte*, dont la plupart étaient issus des classes bourgeoises, tout comme ceux qu'ils critiquaient pour leur ignorance esthétique.

En tout cas, on aura néanmoins été témoin, au moins une fois dans l'Histoire des îles Canaries, d'un mouvement artistique sans précédent, bien qu'un peu éloigné des besoins réels des Canaries en termes culturels à l'époque. Il faut remercier également en ce sens, les bourgeois réactionnaires qui, étant moins indolents que ceux d'aujourd'hui, furent capables de déclencher la polémique et, de ce fait, la réflexion.

Dans ce contexte, on analyse le rapport qu'Espinosa entretient avec les courants littéraires de son temps. L'on y souligne sa bipolarité créative, qui se situe toujours à cheval entre la création et la critique. Afin d'intégrer ces deux concepts d'apparence contradictoire, l'écrivain invente deux termes, le « tâtonnement » et « l'analyse », qui traduisent la dualité perpétuelle de son écriture érudite et imaginative à la fois. Ainsi, dans sa production, en tant que critique littéraire, Espinosa évoque souvent, l'œuvre ou l'auteur analysés, dans un style précieux et, à l'inverse, il introduit dans ses œuvres créatives des méthodes qui relèvent de la critique. Grâce au « tâtonnement » et à « l'analyse » Espinosa réussit donc à explorer pleinement les métamorphoses littéraires de ses mythes.

Le déclenchement de la guerre en 1936 met brusquement fin à tous ces rêves de modernité. Les collaborateurs de *Gaceta de arte* connaîtront différents destins : ils sont engagés sur le front, emprisonnés, réduits au silence ou condamnés à mort. En ce qui concerne Espinosa, l'on évoque ici sa prétendue « conversion » au phalangisme, qui s'amorce en 1936 et se poursuit jusqu'à sa mort, en 1939.

Chapitre 2

L'Île touristique peut-elle devenir l'île des malédictions ?

2.1. Les archipels littéraires.

Une île n'est pas seulement un territoire géographique. Elle incarne aussi un mouvement de pensée et de réflexion.¹ Si les intellectuels ont souvent choisi l'espace de l'île pour représenter leurs utopies sociales et leur perception du monde, c'est grâce à la capacité qu'a l'île de synthétiser l'abstraction. Car dans les limites de l'île, les idées ne peuvent pas s'égarer, elles trouvent aussitôt un système qui leur donne du sens. Cette allégorie inspirée de l'île, qui n'est peut-être qu'un mirage, nous a permis de concevoir l'utopie de ce chapitre. Elle est la réponse à une quête personnelle et intellectuelle : l'envie de trouver l'ordre d'un univers, perdu et retrouvé à l'infini, évoqué et invoqué par tous, celui de l'île.

Les archipels littéraires évoqués dans ce chapitre sont inspirés, comme cette recherche, d'une expérience vitale et intellectuelle. Dans le cas de l'île, ces expériences ne sont pas simultanées, car l'on réfléchit davantage sur l'île lorsqu'on l'abandonne. Quand on quitte l'île, un éloignement net se produit. L'on n'est jamais près ou loin d'elle : l'on est dans une « dialectique du dehors et du dedans ».² Ce sont là les contradictions qui composent l'espace de l'île. À cause d'elles, la vie dans une île est une expérience certainement troublante.

¹ E. FOUGÈRE, *Les voyages et l'ancrage : représentation de l'espace insulaire à l'âge classique et aux Lumières, 1615-1797*, l'Harmattan, Paris, 1995, pp. 7-8. « L'île n'est pas qu'un paysage offert à la délectation, elle peut aussi, au seuil d'une Thèse, être une figure d'espace promise à l'intellection ».

² G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, chapitre IX, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, pp. 191-208.

La vida en una isla es siempre una existencia extraña, [...] oposición entre dentro y fuera [...]; el tiempo se contrae, [...] y no se destaca ni el pasado ni el futuro, mientras que el exterior le aparece al habitante de la isla como movido, fugaz, perecedero. Cómo valora este contraste el habitante de una isla, depende de su situación anímica; puede sentir su vida en la isla como asilo, recogimiento y orden, [...] pero también puede significar para él el exilio, reclusión o exclusión, destierro, estrechez, vacío y aburrimiento mortal. La isla es una zona ambivalente [...]. Por eso la creación literaria del motivo de la isla depende de las circunstancias individuales y temporales.³

Dans l'introduction, l'île sera abordée d'un point de vue sociologique et « psychogéologique »⁴, puis d'un point de vue littéraire. Il est, en effet, nécessaire de définir en priorité l'espace métaphorique de l'île pour pouvoir ensuite comprendre les produits artistiques qu'elle inspire.

D'après Marie-Claire Zimmermann,⁵ l'espace îlien, est un thème littéraire fondateur qui mérite une réflexion typologique.⁶ Dans cette introduction, la quête s'amorce donc à partir des mots qui composent l'étymologie du mot « île » et des sensations qu'elle soulève chez ceux qui l'habitent. D'une part, les analyses étymologiques ouvrent une voie pour comprendre le sens de l'île à travers ses signifiants. De l'autre, la « psychogéologie » des expériences liées à l'île, aide à saisir la signification du vécu insulaire.

L'analyse littéraire cherche ensuite à récupérer les mythes associés à l'île à travers la confrontation de deux catégories de textes : les récits portant sur l'île -qui sont la représentation littéraire d'un espace insulaire- et les textes produits au sein de l'île.⁷ Il faut néanmoins éviter de tomber dans la dichotomie qui oppose l'île au continent, il s'agit plutôt d'évaluer le vécu littéraire de l'île à travers le regard des auteurs, qu'ils soient à l'extérieur ou dans l'île.

Enfin, ce parcours permet d'explorer l'œuvre d'Agustín Espinosa comme s'il s'agissait d'une île : avec un regard extérieur, qui y verrait un paradis et un autre, intérieur, qui observe le vécu claustrophobe d'un insulaire. Ces deux visions représentent deux étapes

³ E. FRENZEL, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, «Vida deseada y maldita en una isla», Madrid, Gredos, 1980, p. 376.

⁴ Voir le chapitre 1.2.1.2., « La Nueva literatura aux Îles Canaries : *La Rosa de los Vientos* et L'Universalisme (1927-1928), en quête d'une psychogéologie insulaire ».

⁵ M. C. ZIMMERMANN, « L'île : signes d'usure et de mort dans l'écriture romanesque de Miquel Angel Riera : *Illa Flaubert* (1990) », dans *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, éd. d'E. TRENCH, Publication du Centre de recherche VALS, Reims, 2001, pp. 157-176.

⁶ *Idem*, « Ce roman [*Illa Flaubert*] rassemble différents schèmes et images dont l'étude pourra ensuite figurer dans une plus vaste réflexion sur la typologie îlienne [...] par le biais d'une lecture de poétique comparée, en liaison avec d'autres romans écrits en d'autres langues sur ce même thème fondateur », pp. 157-158.

⁷ E. FOUGÈRE, *opus cit.*, « Récits d'île et littérature insulaire des îles », p. 7.

dans l'œuvre d'Espinosa. La première, qui se situe avant 1932, où il n'est pas encore installé aux îles, et la seconde, de 1932 jusqu'à sa mort, une fois marié et installé à vie aux Canaries. Certes, cette évolution n'est pas seulement spatiale, mais sentimentale. On a délibérément choisi de lier dans ce chapitre sa production littéraire à ses circonstances vitales, car celles-ci ne sont jamais négligeables et la vision que tout auteur a d'une île demeure inséparable de son expérience vitale. Ténériffe, l'île rêvée de Breton, qui l'accueille avec sa femme quand ils sont au sommet de leur « amour fou »,⁸ n'est pas la même que la Martinique dans « Charmeuse de serpents », quand il s'y rend en plein exil.

Expliquer l'île à travers le vécu des auteurs qui lui ont consacré leurs œuvres est aussi une manière de démocratiser l'expérience insulaire, car la majeure partie des ouvrages consacrés aux littératures insulaires juge anecdotique la participation des continentaux à sa tradition. Ce regard d'appartenance, qui souligne les différences au lieu de les atténuer, est remplacé ici par une perspective strictement esthétique du phénomène de l'île. Il n'y a donc que le vécu de l'île qui est important, au-delà des origines de l'auteur ou de ses positions politiques. Seule l'île est incontournable dans notre analyse.

L'île est un espace privilégié pour la création et la réflexion où, selon la formule de Marguerite Yourcenar, « *on a le sentiment d'être sur une frontière entre l'univers et le monde humain* ». ⁹ On voudrait ici donner un aperçu de l'étendue de cette frontière. L'univers demeure un monde d'ombres que l'image de l'île a le pouvoir de rendre plus clair ou plus obscur.

⁸ Maud Westerdahl, peintre surréaliste, mariée d'abord à Paris au peintre canarien Oscar Domínguez et, par la suite, au critique Eduardo Westerdahl à Ténériffe, était du même avis. Certes, on a trouvé dans le documentaire *Maud. Las dos que se cruzan*, réalisé par Miguel G. Morales, sa critique singulière de *L'amour fou*, en relation avec le vécu de l'île chez les écrivains. Breton, qui faisait partie de ses amis intimes, lui avait beaucoup parlé de son voyage à Ténériffe. Pourtant, elle avoue dans une interview à la fin de sa vie, sa déception de l'île quand elle y est enfin arrivée. Car la vision de Breton était absolument émerveillée et n'avait pas beaucoup à voir avec la réalité de Ténériffe. Elle explique alors que l'expérience insulaire de Breton était probablement déterminée par le fait qu'à l'époque où il s'est rendu à Ténériffe avec sa femme, il était fou amoureux d'elle.

⁹ M. YOURCENAR, citée par Fabienne Pichard du Page dans « être à soi-même une île », postface à D. H. LAWRENCE, *L'homme qui aimait les îles*, Pardès, Puiseux, 1998, p. 73. Marguerite YOURCENAR s'installera définitivement en 1949 dans l'île des Monts-Déserts, aux États-Unis.

2.1.1. Étymologies du mot « île » et archéologies du langage.

Lorsqu'on se propose de définir le terme d'*île*, on est confronté à un vaste panorama d'acceptions, qui décrit un long parcours dont le point de départ est inconnu. Ces complexes origines étymologiques, étudiées en profondeur dans divers ouvrages,¹⁰ deviennent obscures quand on remonte à l'indoeuropéen. D'ailleurs, les termes de cette langue originale, qui donnent lieu à la forme grecque *nêsos*, île, n'ont pas encore été identifiés.

Les origines archaïques de *nêsos*, terme grec ancien, sont le dorien *νασος* d'abord, qui peut être à l'origine de *νησος*, en ionien attique, par la suite. On voit que les phonèmes *n-s* de ces deux termes sont également présents dans le mot latin *insula*. Pourtant, il est difficile d'un point de vue morphologique et phonétique, de reconstruire les liens qui remontent du latin et du grec jusqu'à l'indoeuropéen.

Nêsos donne en grec des dérivés que l'on conserve encore aujourd'hui, comme *Péloponnêsos* : le dérivé *nêsiôtês (-tis)* « habitant d'une île, qui se trouve sur une île », et l'adjectif *nêsiôtikos*, « qui concerne les habitants d'une île » ou « qui concerne une île ». La manière dont ils nomment ce qui s'oppose à l'île est *êpeiros*, qui est le « rivage » par opposition à la mer, « terre ferme » et, enfin, « continent ». Ce dernier donne les dérivés *êpeirôtês (-tis)*, « de la terre ferme », ou le verbe *êpeiroomai* : qui signifie être rattaché au continent.¹¹ Paradoxalement, le terme grec pour nommer la mer, utilisé souvent chez Homère, *πόντος*, a pour origine indo-européenne le mot « chemin ». D'après certains philologues, le choix du terme s'explique ainsi : « Grecs et Latins, les rencontrant dans leur pays d'arrivée et sur le chemin de leurs migrations, les ont nommées d'un mot peut-être apparenté. »¹² On

¹⁰ S. VILATTE, *L'insularité dans la pensée grecque*, « Introduction », Belles Lettres, Paris, 1991, p. 7. *Impressions d'îles*, F. LETOUBLON, (textes réunis par), « Qu'est-ce qu'une île », F. LETOUBLON, P. CECCARELLI, J. SGARD, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1996, pp. 15-17.

¹¹ S. VILATTE, *L'insularité dans la pensée grecque*, « Introduction », Belles Lettres, Paris, 1991, p. 7. Cfr. analyse complète dans P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, Paris, 1983, I, p. 41 ; II p. 725.

¹² F. LETOUBLON, (textes réunis par), *Impressions d'îles*, Introduction : « Qu'est-ce qu'une île », F. LETOUBLON, P. CECCARELLI, J. SGARD, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1996, note 10, p. 15. L'introduction cite également (pp. 15-16) une hypothèse de V. PISANI, dans « *Insula und νησος* », *Glotta* n° 26, 1938, pp. 276-277, où l'auteur rapproche le terme *νησος* de *nasus* « nez » en latin, en l'éloignant d'*insula*. Or, cette hypothèse ne semble pas être très rigoureuse : « l'île grecque serait dénommée d'après une représentation anthropomorphe de l'univers dont on rencontre fréquemment des indices. Mais, autre que cette image du nez n'est guère soutenue pas les textes grecs (Pisani ne cite guère comme parallèles que des exemples français !) il me semble qu'elle ne correspond pas à la structure de l'imaginaire que suppose chez les Indo-

pourrait néanmoins penser que ce terme explique le vécu d'une civilisation insulaire, qui voit dans la mer le chemin pour rentrer à l'île.

En français, les dérivés du mot *île* sont tardifs. *Île* appartient à l'évolution générale du latin *insŭla* vers les langues romanes, qui donne en espagnol, *isla*, en italien, *isola* ou, en portugais, *ilha*. Or, comme l'a signalé Sylvia Villate,¹³ l'adjectif et le substantif *insulaire* relèvent de la langue savante et sont postérieurs. Plus précisément, l'adjectif date de 1516, et le substantif de 1559. Deux siècles plus tard, à l'issue des recherches menées par les naturalistes au XVIII^e siècle et jusqu'au début du XIX^e siècle, le concept d'insularité s'impose finalement dans la langue française en 1838.

La nomination de l'île paraît d'autant plus importante lorsque l'on se rend compte à quel point sa topologie est au centre de son existence. « *Une île sans nom n'est plus qu'une tache sur une carte, un îlot plus qu'une île. C'est la nomination, l'entrée de l'île dans le parler des hommes qui fait vraiment l'île.* »¹⁴ Agustín Espinosa parvient à la même conclusion quand il décrit les îles Canaries, avec une profonde tendresse, comme suit :

Entre la mancha América y la África nadaban, diestramente, siete manchas minúsculas : una en disfraz de triángulo, de caballo marino otra, otra redonda, media, equidistante... Bauticé a esta : Gran Canaria. No era la mayor, pero los más grandes destinos habían de ser para ella. En ella estaban el cascarón de un pollo, el nido de un pavo, padre de otro pavo, las manos de un pavero, enemigo de medusas : revertidor de sus mejores obras.

Tenía la mancha Gran Canaria luz y sombra en su cara, ocre y plata, negro y blanco, nieve y arcilla. Llamé agro a lo negro y ciudad a lo blanco. Y para el mayor blanco busqué otro nuevo nombre : éste : Las P-alma-s. No era helénico acaso, pero trotaba el júbilo en su fonética ; la p inicial retozaba ávidamente y silbaba ágil la postrera s ; un alma erecta latía entre las dos.¹⁵

Espinosa insuffle la vie aux îles. Depuis la création de *Lancelot 28°-7°* en 1929, il avait l'intuition de l'acte de nomination fondateur de l'espace, il pressentait qu'un baptême littéraire était nécessaire à l'existence des îles. Une réflexion anthropologique et linguistique sur le langage et ses capacités de création s'impose ici :

Lo que la Modernidad ha posibilitado es la recuperación de cierta cualidad del lenguaje

européens le genre des noms : les noms des îles sont féminins en grec et en latin et impliquent des images de féminité et de fertilité, alors que la masculinité du nez dans les mêmes cultures semble liée au contraire à des images de virilité. »

¹³ *Idem.*, p. 7.

¹⁴ F. LETOUBLON, *opus cit.*, p. 17.

¹⁵ A. ESPINOSA, « La herencia de Luján Pérez : Eduardo Gregorio, el incubador », dans *Gaceta de arte*, numéro 14, avril, 1933. Voir *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 227-229. En italique dans le texte original.

humano: ha restablecido su capacidad para fundar. En el hombre primitivo el lenguaje no representaba, era la cosa misma ; por lo tanto, la palabra o el gesto plástico mantenían un sentido votivo, mágico, cierto poder de invocación que permitía la carnalización del mundo, y también la inauguración de nuevas realidades potenciales.¹⁶

La modernité, depuis le symbolisme et les avant-gardes, a pleinement rendu son pouvoir d'évocation au langage. En ce sens, Espinosa incarne lui aussi cette révolution du langage au sein des avant-gardes. Il consacrera toute sa création littéraire à rendre la vie aux mots, ou à la leur donner lorsque ceux-ci n'existent pas.

2.1.2. L'insularité, l'insularisme et l'iléité : trois méthodes d'approche pour l'étude des îles.

Le phénomène de l'île étant plein de contradictions, une fois analysées les origines étymologiques du mot, une présentation des différentes méthodes d'approche de la problématique s'impose.¹⁷

D'une part, si l'on prétend prouver la spécificité des îles, il faut se servir de différentes méthodes d'analyse. Même si l'on essaie d'appliquer dans ce chapitre une critique littéraire, différente de la méthode scientifique ou sociologique, il faut pourtant définir ces trois méthodes de la sociologie, qui peuvent se révéler complémentaires pour comprendre l'étendue de la problématique.

D'autre part, pour analyser les œuvres littéraires, l'on tentera de définir les coordonnées principales qui délimitent le phénomène du rapport à l'île. Sans prétendre parvenir à l'exactitude mathématique, ces coordonnées permettent d'avoir une vue d'ensemble sur toutes les possibilités du temps, de l'espace et de l'appartenance à l'île, pour mettre en rapport le « vécu » de l'île et l'œuvre littéraire qu'elle inspire.

¹⁶ A. KRAWIETZ, *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas*, 25, 26 et 27 octobre, 1995. Université de Las Palmas de Gran Canaria, « Insularidad y espacio narrativo : el caso de *Lancelot*. » Éditées par : J. C. MORALES UMPIÉRREZ, A. I. MENDOZA DE BENITO, A. ALCÁNTARA MANZANO, A. RODRÍGUEZ VERA, Coordination V. SANTANA SANJURJO. www.ucm.es/info/especulo/bibl_esp/jhispani/krawie08.html

¹⁷ A. MEISTERSHEIM, *Territoire et insularité : le cas de la Corse*, « Chapitre IV. Un territoire spécifique : Le territoire insulaire », « I. Insularité, insularisme, iléité : quelques concepts opératoires », Paris, Publisud, 1991, pp. 193-217. « Figures de l'iléité, image de la complexité », pp. 109-124, dans D. REIG, (textes réunis par), *Île des merveilles : mirage, miroir, mythe*, l'Harmattan, Paris, 1997.

Si, comme l'on a remarqué dans le chapitre précédent, l'adjectif *insulaire* est recueilli par la langue française au XVI^e siècle, il faut encore attendre le XVIII^e siècle pour qu'apparaisse le terme « insularité ». Voici la première des méthodes dont la perspective scientifique et sociologique conduit à une approche de l'identité insulaire.

L'insularité est mise en relation par Anne Meistersheim, dans son étude sur la Corse, avec le terme originaire d'« insularité » apparu en 1838. Ce dernier est né de la nécessité que les premiers naturalistes ont ressentie, de donner une spécificité aux îles qu'ils explorent. L'archipel le plus emblématique dont on peut recenser la « spécificité » scientifique est celui des îles Galápagos, où Darwin trouve l'espace idéal pour une reconstitution de l'« origine des espèces ». L'île devient, après les utopies du XVIII^e siècle, et grâce à l'explosion scientifique du XIX^e, un excellent territoire d'intellection. En ce sens, le terme proposé par Meistersheim reprend cette tradition et fait allusion à une méthode scientifique pour décrire l'île. « L'insularité » est donc le terme qui permet d'aborder l'île avec un esprit scientifique :

Toutes les réalités que l'on peut aborder à partir de mesures et des chiffres et pour lesquelles on peut construire des « indices », c'est à dire pour désigner ce qui relève des disciplines de la géographie ou de l'économie.¹⁸

Pourtant, l'analyse de l'espace îlien qui a été choisie dans cette recherche ne relève pas de cette conception de « l'insularité ». Même s'il faut faire appel à des domaines différents et complémentaires pour cerner l'espace spécifique de l'île, l'on utilise dans ce chapitre une perspective littéraire de l'île. Toutes les références faites à « l'insularité », telle qu'on l'a définie, apparaîtront donc désormais entre guillemets.

Toujours selon Meistersheim, « l'insularisme » est un néologisme qui désigne le contexte géographique et politique des îles : « *l'ensemble des phénomènes socio-politiques, ainsi que géopolitiques, et les institutions particulières des îles.* »¹⁹ Il s'agit donc d'un regard d'ordre historique et politique qui explique l'île à travers la sociologie ou la politologie. « L'insularisme », tout comme « l'insularité », ne font pas partie de nos perspectives. L'on est cependant confronté à ce genre d'analyses quand il s'agit de traiter une réalité en rapport avec l'île. Que ce soit en art ou en littérature, l'univers de l'île est tellement sensible aux contradictions qui le distinguent des autres réalités, que l'on a tendance à politiser toute

¹⁸ A. MEISTERSHEIM, « Figures de l'île, image de la complexité », dans D. REIG, (textes réunis par), *Île des merveilles : mirage, miroir, mythe*, l'Harmattan, Paris, 1997, p. 109.

¹⁹ *Idem.*, p. 110

critique culturelle. De ce fait, l'on va utiliser une critique esthétique dont le seul rapport à l'histoire est le vécu insulaire des auteurs, c'est à dire, « l'iléité », que l'on va décrire par la suite.

La notion que l'on a choisie pour parler de l'île est « l'iléité ». Ce néologisme d'origine française sert à nommer une approche qui expliquerait le vécu des insulaires. Il s'agit d'une analyse des sources que l'imaginaire symbolique a créées, à partir des mythes fondateurs de l'île. Or, il faut préciser que ces mythes fondateurs ne font pas partie d'une tradition. On considère que tout auteur qui consacre à l'île un imaginaire originel s'insère immédiatement dans la tradition insulaire. L'on va donc élargir la notion « d'iléité » conçue par A.M., car l'analyse est ici au-delà du seul regard des insulaires. Dans cette perspective, il ne s'agit plus du vécu des insulaires, mais de « l'iléité » du vécu, de l'expérience de l'île chez un esprit créateur.

Pour analyser en profondeur « l'iléité », il faut néanmoins renforcer l'étude du phénomène esthétique insulaire par d'autres moyens. Une « psychanalyse » des comportements que l'île inspire à ses habitants ou visiteurs est proposée par A.M. pour cerner toutes les dimensions de « l'iléité ». Le territoire particulier de l'île, son rapport au temps, à l'espace et à l'image d'autrui, prennent compte de cette approche psychogéologique.²⁰ Selon Meistersheim, « *l'iléité serait donc cette qualité de la perception et du comportement influencé par la forme spécifique de l'espace insulaire.* »²¹

2.1.3. La psychogéologie d'une île.

Le terme psychogéologie,²² que l'on avait déjà employé lors du premier chapitre, s'adapte parfaitement ici aux limites du territoire dont on veut approfondir la recherche. Certes, l'île représente une expérience des limites géographiques et psychologiques. Du côté géographique, les limites d'une île sont bien évidentes. Les frontières ne sont pas issues d'événements historiques ou politiques, elles s'imposent d'une manière naturelle et sont le

²⁰ Voir note 3 chapitre 2.

²¹ A. MEISTERSHEIM, *opus cit.*, p. 109.

²² Voir note 3 chapitre 2.

résultat d'événements géologiques qui échappent à l'homme. Or, l'évidence de ces frontières contraste avec la perception ambivalente qu'elle inspire. Elle représente la fermeture en même temps que l'ouverture absolue. Ces deux caractères simultanés reflètent l'attitude psychologique de celui qui vit l'île : elle peut être perçue, en même temps, comme une prison ou comme une escale vers tous les ports. Cette ambiguïté nous entraîne toujours vers l'aspect psychologique de l'île, car l'île n'est jamais un espace neutre : elle est, en effet, l'expression d'un espace paradoxal. L'on trouve des gens qui ne peuvent pas habiter l'île, d'autres avouent ne pas se sentir capables de la quitter. La question sur ce que l'on emporterait dans une île déserte inquiète, car elle sous-entend souvent une expérience des limites du soi. Cette expérience résume la problématique de « l'iléité » : l'île matérialise pour l'être humain une mise en abîme de soi-même et de l'extérieur. Elle déclenche l'acceptation ou le rejet de soi, de même que l'approche ou la fuite du monde. L'on va donc résumer cette psychologie de l'île par l'expérience des limites qu'elle impose à ceux qui l'habitent ou la visitent.

La géographie définit l'île comme une « *terre isolée de tous côtés par les eaux* ». ²³ L'accent est toujours mis sur l'isolement et l'encerclement qu'impose cette étendue de terre. Pourtant, comme l'on a déjà précisé, cet isolement n'est pas seulement la cause d'une fermeture au monde, mais aussi d'une ouverture totale au reste de la planète. D'un côté, les îles ont accueilli des bateaux venus du monde entier et ont souvent été des territoires de métissage intense. De l'autre, la disposition des prisons dans l'espace des îles a fait d'elles des terres d'exil. Parfois, il arrive que cette sensation d'exil soit même évoquée par l'habitant de l'île, qui est souvent né là-bas, et se voit condamné à un ostracisme qu'il n'a pas choisi :

La insularidad es una experiencia radical, el confinamiento una experiencia de los bordes, de lo fronterizo, que literariamente debe conformarse bajo el signo de lo extremado. Si alguien precisa interiorizarse, asimilarse a sí mismo, poseer una clara consciencia de lo que es, ése es el exiliado. Sobre todo el exiliado en una isla atlántica, islas todas sin Edad Media, desprovistas de pasado, huérfanas de « una tradición fuerte ». El habitante de las islas es el ser más descarnadamente exilado: condenado a ser siempre el otro llega a convertirse en otro para sí mismo. Su vida se transforma así en una búsqueda, porque desconoce el lugar del que proviene. ²⁴

Il est fondamental donc pour définir l'île en tant qu'exil, de la mettre en relation avec cette tradition culturelle évoquée par « l'iléité ». Depuis la civilisation grecque, être exilé signifiait être expulsé des limites de la ville, centre culturel qui rendait leurs habitants

²³ P. GEORGE, F. VERGER, *Dictionnaire de la géographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition, 1970, p. 245.

²⁴ A. KRAWIETZ, *opus cit.* L'italique est de mon fait.

supérieurs aux barbares. Cet exil, descente aux abîmes qui entraîne une perte de soi se produit alors à cause de la perte des repères culturels. L'éloignement des centres culturels représente donc un exil pour celui qui vit dans une île ou qui y est né, car c'est la condamnation à une recherche éternelle de soi. Mais la quête de soi n'est pourtant pas facile dans une île puisqu'elle oblige à une expérience des limites « géographiques » de soi.

Géographiquement, il faut aussi remarquer que la figure du labyrinthe²⁵ est essentielle pour saisir le vécu dans une île, dans la mesure où elle sert à cacher ses limites insoutenables à celui qui l'habite. Comme dans les jardins japonais, l'on trace dans une île des chemins labyrinthiques pour que la promenade soit une expérience libératrice au sein de l'univers claustrophobe de l'île. Le labyrinthe complique les chemins dans le dessein de les allonger et de faire croire que l'on pourrait s'y perdre. Dans ces labyrinthes insulaires, le tournant demeure un paradigme essentiel.

Agustín Espinosa écrit en 1934 un article inspiré d'un fait-divers qui révèle la nature cachée du tournant dans un labyrinthe îlien. Il décrit un double meurtre qui a eu lieu cinq jours auparavant, le 2 septembre 1934. Une bande de brigands attaque deux tramways qui traversent le tournant de Gracia et tuent l'un des chauffeurs ainsi qu'un étudiant pour un butin de 600 pesetas :

Ahora le ha tocado, a su vez, a un anónimo trozo de carretera perdido en una isla del Atlántico, encontrarse con su sino, acogerse a él y ser por él subrayado. La curva de Gracia acaba de nacer, acaba de ser despertada ahora, en un anochecer de alto verano, tocada por su destino como por una varita de virtudes. Hasta ayer era algo sin personalidad, sin acento, sin tono. Era una curva más entre las mil curvas de las carreteras canarias. Pero, de pronto, unos hombres enmascarados saltan sobre ella como en las películas policíacas americanas y hacen vibrar en el aire el pomo trágico de unas perturbadoras cápsulas. El doble asesinato pronuncia su nombre, que es oído con pavor.

La curva de Gracia, a rastras con su doble asesinato como una madre con su hijo maldito, se yergue, muda, esquiva, laberíntica, inextricable. Como lo que ella en realidad es : una fría y fatal interrogante.²⁶

L'article, écrit deux ans après son installation définitive aux îles Canaries, montre toutes les figures de la psychologie insulaire que l'on analyse dans ce chapitre. Espinosa

²⁵ Il ne faudra pas oublier l'article de E. PADORNO, sur la poésie canarienne, intitulé *Del laberinto del mundo al mundo del laberinto*, *Fablas* (Las Palmas), 62-64 (1/3-1975), titre qui sera repris à l'occasion du recueil poétique de son œuvre, traduite en français par C. FITTE, et B. NOËL, *Du labyrinthe du monde au monde du labyrinthe*, Les cahiers du Royaumont, Paris, 1989. En effet, la figure du labyrinthe demeure incontournable pour saisir la réalité d'une île.

²⁶ A. ESPINOSA, « Notas al margen. La curva trágica », *La Prensa*, 7 septembre, 1934. *Textos*, pp. 254-255.

évoque les labyrinthes d'une île volcanique, où l'on trouve d'innombrables routes pleines de tournants qui parcourent les montagnes et font oublier les limites de l'espace insulaire : « *era una curva más entre las mil curvas de las carreteras canarias* ». Gaston Bachelard a expliqué pourquoi l'espace d'un tournant peut être analysé d'un point de vue poétique, même au sein d'un essai philosophique. L'on découvre dans son argumentation que Bergson a décrit auparavant le tournant comme une « grâce », comme le tournant de *Gracia* dont Espinosa en parle :

L'esprit critique n'y peut rien. C'est un fait poétique qu'un rêveur puisse écrire qu'une courbe est chaude. Croit-on que Bergson ne dépassait pas le sens en attribuant à la courbe la grâce et sans doute à la ligne la raideur ? Que faisons-nous de plus si nous disons qu'un angle est froid et une courbe chaude ? Que la courbe nous accueille et que l'angle trop aigu nous expulse ? Que l'angle est masculin et la courbe féminine ? un rien de valeur change tout.²⁷

L'art a donné à la courbe une nature baroque, tandis que la ligne droite s'érige en emblème du classicisme. D'après ce schéma, le tournant d'Espinosa représente l'essence de l'île qu'il habite à partir de 1932 et où il s'installe. Une île baroque, surréaliste, expression de la tension des limites, du labyrinthe esthétique de sa prison insulaire. Comme la peur du dehors, qui progresse inéluctablement chez l'habitant de l'île, la courbe de *Gracia* inspire elle aussi un sentiment d'attachement inquiétant : « *La grâce d'une courbe est une invitation à demeurer. On ne peut s'en évader sans espoir de retour.* »²⁸ La courbe, qui est féminine pour Bachelard, incarne pour Agustín Espinosa la vision mythique d'une mère meurtrière, telle Médée avec ses enfants : « *La curva de Gracia, a rastras con su doble asesinato como una madre con su hijo maldito* ». Espinosa, rêveur freudien, voit la courbe de *Gracia* se dresser comme un monstre et l'horreur de sa vision s'empare du lecteur : « *se yergue, muda, esquiva, laberíntica, inextricable* ». Ces adjectifs donnent la mesure exacte de la courbe comme métaphore d'une île. Comme les tournants, l'île est labyrinthique et inextricable, car elle refuse d'être réduite à son territoire. Pour que l'on puisse supporter ses limites, un mystère doit se créer autour d'elle, car l'île mérite d'être vécue, mais il faut pouvoir d'abord l'inventer, adapter ses contours aux limites de l'imagination : « *La grâce d'une courbe n'est pas un simple mouvement bergsonien aux inflexions bien placées. Elle n'est pas seulement un temps qui se déploie. Elle est aussi un espace habitable qui se constitue harmonieusement.* »²⁹

Ensuite, le mystère de l'île se forge autour du silence. Une île « *muda* » rappelle que

²⁷ G. BACHELARD, *opus cit.*, p. 138. En italique dans le texte originel.

²⁸ *Idem.*, p. 138.

²⁹ G. BACHELARD, *opus cit.*, pp. 137-138.

les figures de la courbe et du labyrinthe servent à mieux se protéger des autres. L'autrui peut devenir une menace quand on est confiné dans un territoire ouvert à tous et d'où l'on peut difficilement s'échapper. Cette situation est décrite par Espinosa lui-même, une fois installé aux îles en 1932, quand il se voit accusé d'arrivisme politique :

La gente es suspicaz –resuspicaz- en todas partes. Pero sobre todo en aréa de aislados, en tierra de islas ; entre rejas de mar, en Canarias –Tenerife- por ejemplo, acaso más que en ningún otro sitio del mundo. La gente cree aquí todavía en el misterio. Cree que causas ocultas, móviles subrepticios, mueven únicamente a los hombres. Tras cada acto publico, tras cada expresión ciudadana, el habitante de la isla, el « homo canariensis », ve una larga cadena de ruedas, una gran teoría de resortes, que casi nunca existen para desgracia del receloso y suerte del actuante.³⁰

L'on peut en conclure avec Espinosa, qui, une fois installé aux îles commence son processus de démythologisation, que la réalité de l'île doit être « *una fría y fatal interrogante* » pour que sa condition soit supportable.

La courbe et le labyrinthe s'érigent donc en métaphores des comportements limites des collectivités insulaires. Certes, les relations personnelles dans l'île sont complexes. Le dévoilement immédiat des intentions devient difficile quand on veut garder un équilibre social. La solution consiste alors à trouver des moyens labyrinthiques d'expression, à éviter les lignes droites et à abuser des tournants, à se cacher enfin derrière des masques innombrables. Car ce qui est omis dans une île a une importance parfois supérieure à ce qui est dit, comportement qui est parfois retrouvé dans l'expression littéraire. L'île peut, de fait, devenir une expérience des limites du langage, du non-dit. La parole sert à masquer beaucoup plus qu'à démasquer. D'ailleurs, l'habitant isolé d'une île y étant confronté à soi et aux autres, trouve souvent sa voie grâce à la poésie, qui trace un tournant à l'infini pour aider le langage à surmonter les limites de l'île. La poésie devient ainsi pour l'insulaire un labyrinthe linguistique secret, qui l'aide à se cacher des autres au milieu de l'île.

Le temps de l'île est lui aussi très singulier. Comme la courbe et le labyrinthe, le temps est cyclique, comme dans une spirale, pour que l'insulaire puisse oublier l'espace

³⁰ A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo, mi “amateurismo” y una suspicacia » *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200. Il arrête ses publications dans le journal *La Tarde* durant un an, du 10 décembre 1931 au 17 décembre 1932. Il publie pendant ce temps ses articles surtout dans les journaux *La Provincia*, où il écrit « Carta semanal a Lolina » puis « Carta provincial a Lolina » pendant 3 mois de mars à juin 1932 et *Hoy*, où il publie son « Diario (espectral) de un poeta recién casado » pendant sa lune de miel, en septembre 1932. Il écrit aussi dans *Diario de Las Palmas*, *La Prensa*, *Crónica*, et la revue *Gaceta de arte*. Vu qu'il s'attaque aux gens de Ténériffe, c'est probablement à cause de sa participation dans les journaux de Las Palmas qu'il est vu comme un traître, à cause du « Pleito insular » entre les deux provinces.

restreint qui l'entoure. Certes, un temps linéaire, urbain et industriel, deviendrait impraticable dans l'espace de l'île. La ligne droite pourrait trop vite y trouver ses limites. Une spirale qui tourne à l'infini est la seule figure qu'une île puisse contenir. On a souvent dit qu'il faut faire les choses en douceur dans une île parce que, sinon, on se retrouverait vite au-dehors. Sans doute la lenteur n'obéit, elle, qu'au fait que l'insulaire est dans un cycle vital où tout est censé revenir à l'infini. L'habitant de l'île reprend le rythme des sociétés archaïques où l'histoire n'avance que très lentement. Or, comme les possibilités de cette vie immobile sont très limitées, il faut nourrir l'illusion qu'elle est remplie d'événements. L'insulaire compose alors un calendrier où il reprend chaque mois les rituels de l'année précédente et de la suivante avec la même intensité, dans l'ivresse d'un mouvement en spirale. L'écrivain dans une île est donc éloigné du centre, emporté par l'inertie de l'île qui le place à la périphérie, au-delà de l'histoire. De même donc que la courbe et le labyrinthe, la figure de la spirale renvoie l'expression écrite au genre poétique, à la voix du moi en dehors du temps.

L'on essaiera, à travers une géométrie de l'espace, de donner des repères qui guident ce voyage au centre de l'univers de l'île. Tout le parcours est fait de courbes et spirales autour d'Agustín Espinosa, qui demeure, comme une île, secret et introverti, caché derrière ses labyrinthes linguistiques. Dans cette Thèse l'on s'efforcera de découvrir Espinosa, « l'écrivain-île », plein de mystères à dévoiler.

2.2. *L'ambivalence³¹ de l'île, un regard extérieur.*

L'ambivalence de l'île est le topique sur lequel se fonde notre hypothèse. Depuis le début de ce chapitre, l'on a tenté d'analyser, au moyen de figures, les sentiments contradictoires qu'inspire l'île. Parmi elles, une coordonnée importante est celle du regard extérieur qui s'approprie l'île. Car « l'iléité » a souvent été explorée suivant une démarche introvertie, à partir des théories conçues principalement par des insulaires. De ce fait, la figure du cercle vicieux sert à illustrer la situation des cultures insulaires, car le regard extérieur est traditionnellement perçu par ceux qui sont nés aux îles comme celui d'un non-initié, qui n'a pas accompli les rites de passage nécessaires pour comprendre l'essence de l'île.

Cette Thèse se veut, au contraire, solidaire des regards extérieurs à l'île, ainsi considérés en termes d'égalité. Les analyses de Juan Ramón Jiménez ou d'André Breton sur l'expérience de l'île rendent d'ailleurs bien compte des agissements des insulaires à l'égard de toute intrusion dans leur univers. En effet, quand l'image reflétée par l'île s'accorde aux canons de leur différence essentielle, ils l'acceptent volontiers. C'est le cas, par exemple, du chapitre de *l'Amour fou* consacré à Ténériffe, qui, par la suite, a inspiré des arguments pour attirer le tourisme culturel. En revanche, quand le poète Juan Ramón Jiménez contredit Lezama Lima sur son projet de *téléologie insulaire*, les critiques insulaires se font écho de ses arguments, l'accusant souvent d'un regard « euro centrique » qui annule les différences dont l'île se réjouit.³²

³¹ Voir note 3 dans ce chapitre, au sujet de l'ambivalence de sentiments que l'île inspire.

³² D. BARRETO, *Istmos de la periferia. Sobre poesía y filosofía en Canarias*, « Cultura y universalismo, de otro modo. A propósito del coloquio entre Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez », éd. du Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 77-86. À propos des intuitions de LEZAMA LIMA, l'auteur l'oppose à J. R. JIMÉNEZ, comme suit « Cuando escribe "la sangre salta cualquier axioma unificador" ha comenzado a revolverse ante la solución hegeliana y perfecta que le expone Juan Ramón. Lezama problematiza la concepción euro céntrica de la universalidad de las culturas. » Cette citation illustre les réactions d'un insulaire face à la négation de sa singularité. La phrase de Lezama est citée hors contexte, car l'auteur y exprime son rejet d'une idée de poésie métisse à Cuba. Pour Lezama, la poésie est au-dessus de l'idée de sang et, de ce fait, il réclame, justement, une poésie entre deux pôles opposés, l'universalisme et le sang, qui n'est ici qu'une métaphore des particularismes : « La sangre [...] produce una poesía inexacta, de inservible pureza. [...] Las presiones sanguíneas que se agitan en la intimidad del yo más oscuro o musical, están muy lejos de reconocer ninguna síntesis, pues *la sangre salta cualquier axioma unificador*. Cualquier solución universalista intentaría provocar los deseos de una expresión dentro del espíritu, que tiende siempre a unificar sus conceptos [...] ; mientras que las arrogancias alteradas de la sangre se dedican a reconocer con detenimiento analítico la calidad de cada componente, lo que significa hospedarse apresuradamente en cada uno de los accidentes integradores. Preferir la música elemental de la sangre a las precisiones del espíritu es lo mismo que habitar los detalles sin

Certes, il existe, autour des insulaires, une complaisance endogamique qui refuse tout argument qui puisse fragiliser leur identité. Dans *Le guépard*, Giuseppe Tomasi de Lampedusa décrit, avec une grande sagacité, cette attitude des insulaires, à travers le personnage du Prince Salina :

Les Siciliens ne voudront jamais s'améliorer, pour la simple raison qu'ils se croient parfaits : leur vanité est plus forte que leur misère ; toute intromission de personnes étrangères aux choses siciliennes, soit par leur origine, soit par leur pensée (par l'indépendance de leur esprit), bouleverse notre rêve de perfection accomplie, dérange notre complaisante attente du néant.³³

Cette fierté chez les insulaires, qui n'est finalement qu'aveuglement, est sans doute leur caractère le plus exacerbé. La seule manière donc de changer ce caractère, conditionné par la fatalité d'une « terrifiante insularité »,³⁴ est l'acceptation du regard de l'autre, de l'étranger, avec tolérance et sans complexes. Car l'île n'est ici qu'un motif poétique pour explorer d'autres expériences littéraires :

Ithaque t'a donné le beau voyage : sans elle, tu ne te serais pas mis en route. Elle n'a plus rien d'autre à te donner.

Même si tu la trouves pauvre, Ithaque ne t'a pas trompé. Sage comme tu l'es devenu à la suite de tant d'expériences, tu as enfin compris ce que signifient les Ithaques.³⁵

Les Ithaques signifient l'espoir qu'il faut toujours garder intact, comme l'insinue le poète. Or, même si l'on tâche de parvenir à l'Ithaque d'Agustín Espinosa, ce voyage doit être enrichi de tout ce que l'on a appris en chemin. Agustín Espinosa, lui aussi, aura suivi le conseil du poète tout au long de son œuvre, utilisant les Ithaques littéraires, que ce soit *Lancelot* ou la vallée de l'Orotave, pour mener une quête littéraire intérieure, comme on le verra par la suite.

asegurarse de la legitimidad de una sustancia. Hasta ahora hemos preferido los detalles [...] sin intentar definir la sustancia, que es lo único que puede otorgar una comprobación universalista. » On peut apprécier la manière dont les propos de Lezama Lima sont retournés au profit des théories qui cherchent une sensibilité insulaire différente. La cause de cette obstination, comme dirait Lezama dans ce Colloque, est peut-être due au complexe d'infériorité atavique des Canariens, égal à celui des Caribéens : « podría llegarse con ello [un presunto imperialismo antillano, una hegemonía del Caribe] a algo seductor [...] y también a levantar nuestra voluntad de poderío con un pueblo y una sensibilidad que siempre padecieron de complejo de inferioridad. »

³³ G. T. LAMPEDUSA, *Le guépard*, éd du seuil, 1959, p. 169. Il continue sa description de la fierté insulaire avec une ironie qui frôle l'absurde : « À l'origine, il y a le sentiment de supériorité qui brille dans tout œil sicilien, sentiment que nous baptisons fierté, et qui n'est qu'aveuglement. [...] Voilà des paroles qu'on ne peut prononcer devant les Siciliens, Moi-même, je l'aurais mal pris, si vous m'aviez tenu de semblables propos ». P. 170. Voici un bon exemple de paradoxe insulaire.

³⁴ G. T. LAMPEDUSA, *Opus cit.*, p. 166.

³⁵ C. CAVAFY, *Poèmes*, « Ithaque », traduit par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, éd. Gallimard, Paris, 1978, 1^{ère} édition, 1958, pp. 102-103.

2.2.1. La téléologie insulaire de José Lezama Lima : « Coloquio con Juan Ramón Jiménez », 1937.

« lo que en la esfera del pensamiento se llama paradoja ;
lo que en la moral es una aventurera desviación,
en lo terrestre se llama isla. »

José Lezama Lima, *Analecta del reloj*.³⁶

En 1937, au moment où l'Espagne est déchirée par la Guerre Civile, le poète Juan Ramón Jiménez s'est réfugié à Cuba, où il canalise les forces créatrices des intellectuels de la République. Parmi ceux-ci, José Lezama Lima, promesse poétique de l'île, à vingt-neuf ans, trouve dans la figure de Juan Ramón Jiménez un symbole de sa quête littéraire :

Nuestra generación, que no pudo oír la encarnación del idioma en Martí, ni ver caminar por la Habana Vieja a Julián del Casal, vio en Juan Ramón una dignidad irreprochable y una palabra que resumaba una gran tradición penetrando en el porvenir. En él la influencia que perdura es la de la poesía. Por encima y por debajo de su poesía fluían los secretos que van de Góngora a Bécquer, sus intuiciones de Darío, la gravedad de la sentencia española resistiendo la tensión inglesa o el ensalmo con Mallarmé. [...] Lo que movilizaba su presencia era la poesía, no su poesía.³⁷

Dans « Coloquio con Juan Ramón Jiménez », publié en 1937 dans son recueil d'essais *Analecta del reloj*, Lezama expose au poète espagnol la valeur d'une sensibilité poétique insulaire. Ce texte consiste en la reproduction par Lezama Lima d'une conversation qui avait eu lieu entre les deux poètes. Dans une note, au début de l'essai, Juan Ramón Jiménez spécifie qu'il accepte pleinement les propos que Lezama Lima lui a attribués :

En las opiniones que José Lezama Lima « me obliga a escribir con su pletórica pluma », hay ideas y palabras que reconozco más y otras que no. Pero lo que no reconozco mío tiene una calidad que me obliga también a no abandonarlo como ajeno. Además el diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y del tiempo medios. He preferido recoger todo lo que mi amigo me adjudica y hacerlo mío en lo posible, a protestarlo con un no firme, como es necesario hacer a veces con el supuesto escrito ajeno de otros y fáciles dialogadores.³⁸

Pour comprendre le débat qui s'impose entre les deux poètes, il faut d'abord préciser le terme philosophique « téléologie », dont Lezama Lima se sert pour baptiser ses intuitions. Le mot « téléologie » est d'origine grecque. La racine téléo- provient du grec *telos*, *teleos*, qui

³⁶ J. LEZAMA LIMA, *Obras Completas*, « Analecta del reloj. X y XX. » éd. Aguilar, Mexico, 1977, tome 2, p. 144.

³⁷ C. BIANCHI, « Momento cubano de Juan Ramón Jiménez », interview à LEZAMA LIMA, J., dans *La Gaceta de Cuba*, núm. 77, 1969, p. 9.

³⁸ J. LEZAMA LIMA, *Opus cit.*, « Analecta del reloj », p. 44.

veut dire « fin, but. » Le suffixe « logie » sert à désigner des sciences, doctrines, ou études méthodiques. Téléologie désigne donc « *l'étude de la finalité, la science des fins de l'homme* » ou bien « *doctrine qui considère le monde comme un système de rapports entre moyens et fins* ». ³⁹ Ce terme, créée par le philosophe allemand Christian Wolff (1679-1754) dans *Philosophie rationalis sive Logica* en 1728, ⁴⁰ s'oppose à cette autre composante de la philosophie naturelle qui s'occupe des causes (au lieu des conséquences) des phénomènes. ⁴¹ Une téléologie de l'île suppose donc, selon Lezama Lima, une étude des conséquences poétiques dont l'île est à l'origine. Cette doctrine naît du concept de « science culturelle » de Scheler, où l'île dépasserait ses limites géographiques pour jouer un rôle essentiel dans l'histoire de la culture cubaine. « L'insularisme » devient ainsi un terme qui ignore sa dimension géographique pour adopter sa place dans l'Histoire universelle de la culture et de la sensibilité.

Le caractère de cette sensibilité est issu de certains traits essentiels. D'une part, il faut noter l'importance du lointain et de l'autrui, dans le regard insulaire. Selon Lezama Lima, Ortega y Gasset fixe bien la nature de ce sentiment quand il affirme que les gens des îles ne lèvent les yeux qu'à la vue d'un bateau chargé de maladies infectieuses. Ce premier trait est lié à l'isolement, la nostalgie, l'égotisme et le subjectivisme, traits qui aboutissent indéfectiblement, au lyrisme insulaire. D'autre part, la sensibilité de l'île se définit par rapport à celle du continent. Si cette dernière est stable et réservée, celle de l'insulaire est essentiellement superficielle.

Juan Ramón Jiménez réagit à ces propos par plusieurs questions qui mettent en évidence l'illogisme de ces intuitions. D'après le raisonnement de Lezama, la sensibilité mexicaine et péruvienne devraient être semblables du seul fait qu'elles sont continentales, et la sensibilité cubaine comparable à l'anglaise puis qu'il s'agit de deux îles. Juan Ramón conclut donc que la théorie de Lezama fait davantage partie du mythe que de la réalité, et que ce mythe peut engendrer un orgueil dissociatif qui éloignerait l'île de son universalité. Lezama Lima accepte tout à fait la notion de mythe : « la tesis de la sensibilidad insular tiene

³⁹ *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1996.

⁴⁰ C. WOLF, *Philosophia rationalis sive Logica*, 1^{ère} édition en 1728, reproduction en fac-similé, G. Olms, Hildesheim, Zürich, New York, 1983.

⁴¹ A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997 ; N. ABBAGNANO, *Dizionario di Filosofia*, Torino : Unione tipografico editrice torinese, 1964 ; J. FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofia*, Barcelona, éd. Ariel, 1994.

tanto de juego como de mito ».⁴² Cette vision ludique de son hypothèse entraîne, de ce fait, la compatibilité avec un désir d'universalisme : « *El planteamiento de una sensibiliad insular no rehúye soluciones universalistas* ». ⁴³ Il affirme d'ailleurs, par la suite, que le mythe qu'il érige dans ce colloque est une mesure politique dans un contexte de grand pessimisme, à un moment où les poètes cubains se sentent, précisément, à l'écart d'un universalisme littéraire :

Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores, estaba implícito en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que esa fue una época de un gran pesimismo) y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad en mi Coloquio con Juan Ramón Jiménez. ⁴⁴

Ce mythe, qu'il est prêt à s'approprier tel que Juan Ramón l'a décrit, n'est pourtant pas semblable aux mythes européens. Le mythe dans les colonies américaines est le signe d'une recherche identitaire, comme Lezama l'affirmera par la suite :

Nosotros vamos por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito. Para ellos, europeos, el mito como el lenguaje es un disfrute, pueden hablar con no oculta voluptuosidad de recreación : para nosotros, americanos, el mito es una búsqueda, una anhelante y desesperada persecución. Mito y lenguaje están para nosotros muy unidos, no pueden ser nunca recreación, sino verbo naciente, ascua, epifanía [...] Nosotros tenemos que alcanzar por la imagen la sobrenaturalidad, que es la nueva cara del mito. ⁴⁵

Dans sa téléologie insulaire, l'île devient donc cause et conséquence, car le but de l'expression poétique cubaine est, en fait, la quête d'une identité propre. La création de ce système s'inscrit dans une tradition de pensée qui privilégie une interprétation spirituelle de l'imaginaire constitutif de l'île. Pourtant, elle engendre deux comportements antagoniques chez l'écrivain cubain : d'une part, le complexe d'infériorité par rapport à l'Europe, d'autre part, la sensation que l'île est au centre de l'univers. Ainsi, la poésie échappe-t-elle difficilement à cette quête de soi, comme c'est souvent le cas aux Îles Canaries :

He ahí el germen del complejo terrible del americano : creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. ⁴⁶

⁴² J. LEZAMA LIMA, *Opus cit.*, p. 57.

⁴³ J. LEZAMA LIMA, *Opus cit.*, p. 58.

⁴⁴ « Interrogando a Lezama Lima », *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 15.

⁴⁵ J. LEZAMA LIMA, *Esferaimagen*, « Sierpe de Don Luis de Góngora », essai lu en 1951 à la Sociedad Lyceum, éd. Tusquets, Barcelona, 1970, p. 17.

⁴⁶ J. LEZAMA LIMA, « Mitos y cansancio clásico », *La expresión americana*, première édition, 1957, éd., Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 14.

On voit bien comment cette espèce de déterminisme,⁴⁷ qui est au centre des convictions de Lezama Lima en 1937, disparaît progressivement au profit de conceptions plus universelles. Malgré ses efforts pour idéaliser sa vision de l'île, il finit par abandonner le modèle insulaire comme centre d'un système de pensée. Ainsi, ses intuitions culturelles, à partir des années quarante, l'amènent à analyser l'Histoire et la politique du continent américain au-delà du cas cubain. D'ailleurs, dans une lettre adressée à María Zambrano en février 1954, Lezama utilise, pour parler de son île, un ton très éloigné de celui de la téléologie insulaire :

¿Y nuestro país? Usted lo ha conocido y sufrido como pocos. No parece alzarse nunca a la recta interpretación, a la veracidad, toda para fruto de escamoteos, de sustituciones. Si los profetas le llamaban a Babilonia la gran prostituta, cómo no llamarle a nuestra querida isla, la gran mentirosa. Se corrompe la palabra; por un proceso de la humedad filtrándose, se corrompen las palabras apenas salten de la voz al espacio entreabierto.⁴⁸

Certes, ce procès de démythologisation demeure incompatible avec une téléologie insulaire. Le mythe insulaire romantique disparaît donc progressivement au profit d'une poétique continentale américaine inspirée du baroque. Une grande partie de la critique cubaine contemporaine néglige, pourtant, le fait que Lezama ait abandonné promptement sa téléologie insulaire. Car l'île mythologique de Lezama confère une singularité à Cuba dont se servent les politiciens pour justifier toute action conduisant à la défense du pays. D'ailleurs, le système totalitaire marxiste trouve très tôt, dans les promesses de futur de la téléologie insulaire, la démonstration historique de la décadence de la république précédente et la justification de sa défaite en 1958, lors de la révolution cubaine.

Du côté des Canaries, cette image romantique de la nation insulaire a été, également, maintes fois instrumentalisée par les critiques pour fonder un imaginaire littéraire propre.⁴⁹ Ceux-ci ont souvent oublié de mentionner, tout comme les critiques cubains marxistes, le fait que Lezama allait abandonner très vite ces idéaux pour concevoir une poétique continentale américaine. La téléologie insulaire apparaît probablement, au sein des îles, comme un système séduisant auquel il est difficile de ne pas céder. Pourtant, elle serait plus utile aux insulaires si elle était seulement considérée comme une escale, dans une quête de la conscience au-delà de l'île, vers l'autre.

⁴⁷ J. LEZAMA LIMA, *Opus cit.*, p. 49 : « Que los ingleses han estado prestos a reconocer una diferenciación insular se evidencia en que ellos han iniciado el *determinismo*. »

⁴⁸ J. LEZAMA LIMA, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Editorial Verbum, Madrid, 1998, p. 291.

⁴⁹ *Cfr.* note 32.

Cette île en mouvement, entre identité et altérité, avait été conçue par Agustín Espinosa bien avant la téléologie insulaire de Lezama Lima. En 1927, il élabore une étude de l'île au-delà de l'insulaire, riche en finesse et en originalité. L'auteur compose un texte, « Ensayo de una estética del Valle », qui représente la quête d'une beauté insulaire à travers le regard de l'autre. Il l'écrit pour participer au concours littéraire lancé par le journal *La voz del Valle* : « Aspectos de las bellezas naturales del Valle de la Orotava », et il gagne le prix de cent pesetas en juin, à l'époque de sa participation à *La Rosa de los Vientos*.

Au début de son essai, Agustín Espinosa se demande pourquoi aucune représentation artistique de la Vallée n'a jamais réussi :

Los intentos hechos hasta hoy de llevar el paisaje del Valle a la Literatura o a las Artes han traído un desconsuelo amargo [...], una suite de intentos-fracasos, aún no finada. La pregunta – las preguntas- ante el fracaso, así:

¿Falta de talento en el artista, en su arte de trasladador? ¿Impotencia para resolverle problema artístico, como tal problema?

[...] Lo fundamental, lo que ha hecho andar al Arte a tropezones, torpe –y más que miope- lo grita el epígrafe. Ahora hay que vocearlo, de nuevo: ¡Incomprensión!⁵⁰

Puisque le problème de la représentation artistique à l'Orotava est d'ordre théorique, il s'agit donc d'émettre une hypothèse pour le résoudre. À cette fin, Espinosa propose d'analyser Nietzsche, qui est, selon lui : « *el gran teorizador de la estética subjetiva* ». ⁵¹ Ainsi, il avance une citation d'*Humain, trop humain*, à propos de la subjectivité de la beauté : « *La belleza más noble no es la que nos deslumbra instantáneamente, sino aquella que se insinúa lentamente, la que uno lleva dentro de sí, en el pensamiento, [...]* ». ⁵² Espinosa trouve ainsi une manière de démontrer que l'œuvre de Humboldt sur l'Orotava n'a pas su refléter ses beautés, car elle n'exprime que le charme immédiat, le premier stade de la beauté dans ce paysage, un regard aussi vulgaire que celui d'un simple touriste : « *El primer aspecto de la belleza que indica Nietzsche fue el entrevisto por Humboldt y toda su abundante descendencia turista-insular inacabable* ». ⁵³ Dès lors, c'est de ce deuxième aspect purement émotionnel de la beauté qu'il faut se réclamer pour créer une esthétique du paysage à l'Orotava. L'aspect essentiel de la beauté de cette Vallée n'est ni décoratif ni superficiel, mais il relève de la

⁵⁰ A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del Valle », *El Día*, « Archipiélago Literario », 6 mai 1997. Texte trouvé par Miguel Pérez Corrales après la publication de sa Thèse. *Anthologie de textes d'Espinosa*, p. 698.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

pensée et du sentiment. Espinosa trouve que le contraste entre la terre de la Vallée et la mer est trop évident pour composer intégralement une esthétique. Il propose alors sa vision philosophique et sentimentale du paysage de l'Orotava :

Para mí, el elemento de belleza esencial en el paisaje del Valle está, únicamente, en este pedazo de falda de monte, en esta curva lánguida de una clásica belleza no apreciada, y que forma el contraste bello con la decoración romántica, anárquica que la rodea. [...] La Orotava *urbs* tiene también esa serenidad clásica de estrella caída en una fuente del Renacimiento. Es la ciudad clásica –la mujer del retrato renaciente– sobre el tapiz clásico. En torno, brota la selva violenta –aulladora en tonos– romántica que decora el conjunto.⁵⁴

Ce texte est prémonitoire puis qu'il précède les visions insulaires qu'Agustín Espinosa aura tout au long de son œuvre. Ses conceptions oscillent entre le classicisme et le romantisme, et il vise surtout à donner un rythme à une expression poétique toujours ambivalente. Ce qui semble contradictoire du point de vue de l'esthétique, est pour lui, en fait, une source de beauté et de sens. D'ailleurs, l'on considère que sa position bipolaire par rapport au vécu insulaire peut être interprétée à travers ces deux moments, l'un classique, l'autre romantique, d'une « géographie sentimentale »⁵⁵ des îles.

Pour mettre en œuvre sa théorie et selon une démarche très originale, Agustín Espinosa va transformer la Vallée de l'Orotava en Exposition. Il convient alors que le problème esthétique de la beauté soit explicité par celui qui regarde et que l'objet regardé demeure finalement indifférent au résultat esthétique :

El problema del Valle-exposición está en el observador y no en lo observado. [...] La desnaturalización ha de hacerse en el mirar intelectual. [...] Cada generación, cada cultura, cada categoría cerebral ve aspectos distintos en un mismo objeto. Pero siempre es preciso que el mirar a la naturaleza sea con antiparras intelectuales.⁵⁶

Néanmoins, à côté de ces lunettes intellectuelles, il faut également mettre des lunettes bucoliques pour regarder la nature comme un *locus amœnus* :

Es preciso meditar eróticamente ante cada trozo, ante cada aspecto de belleza natural. Mirar con gafas bucólicas todos los paisajes y todos los rincones, Porque eglogizarse sería enamorarse, en sinónimo.⁵⁷

Cette conception érotique de l'Art fait penser aux théories surréalistes et, en

⁵⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.*.

⁵⁵ Ce terme apparaît pour la première fois dans son article « Diario de un poeta recién casado. Amor y geografía », *Hoy*, 30 août 1932, *Textos*, pp. 178-179. On reviendra par la suite plus profondément sur cette série d'articles qui explore le *signe* insulaire sous un regard sentimental.

⁵⁶ A. ESPINOSA, *opus cit.*

⁵⁷ *Idem.*

particulier, à la relation que Breton établit entre la nature et sa représentation artistique : « *El amor es el puente que nos lleva a la comprensión* ». ⁵⁸ Cette devise, dont on pourrait croire qu'elle est sortie d'*Arcane 17*, appartient en réalité au texte d'Espinosa « *Ensayo de una estética del Valle* ». Cette phrase, qui est un pont pour d'autres expériences insulaires permet d'aborder pleinement maintenant deux textes de Breton qui explorent, eux aussi, une « géographie sentimentale » des îles.

2.2.2. La surréalité des îles chez André Breton : « Le dialogue créole », dans *Martinique, charmeuse de serpents* (1941) et l'île Bonaventure dans *Arcane 17* (1944).

En 1941, fuyant la France occupée, la famille Breton fait escale à la Martinique avant d'arriver à New York. Breton avait eu en 1935 sa première expérience profonde de l'île aux Canaries, lors de l'exposition surréaliste. ⁵⁹ Or, les expériences qu'il aura, à la Martinique en 1941, et à l'île de Buenaventura en 1944, seront pour Breton de l'ordre du vécu, même s'il jouit toujours d'une grande créativité lorsqu'il est dans une île. Pourtant, dans les cas dont on va faire l'analyse, il ne s'y rend pas en qualité d'ambassadeur du surréalisme, mais en qualité d'exilé.

L'île de la Martinique est une colonie française sous le régime de Vichy, raciste et antisémite au même degré que la France occupée. À leur arrivée, Breton, sa femme et sa fille sont internés dans un camp « d'hébergement », qui consiste en une ancienne léproserie entourée de sentinelles armées. Breton obtient du gouverneur civil l'autorisation de résidence à Fort-de-France. Durant son séjour de près d'un mois, il sera accompagné de deux mulâtres employés de la police secrète car celle-ci veut l'empêcher de donner des conférences et d'agiter la population. Pourtant, alors qu'il croyait l'île désertée de toute activité culturelle, le hasard objectif voulut qu'il rencontrât un exemplaire de la revue *Tropiques*, qui lui permit de rencontrer le poète Aimé Césaire. Celui-ci lui découvre alors les secrets de l'île, et Breton

⁵⁸ A. ESPINOSA, *opus cit.*

⁵⁹ Voir *supra*, dans le chapitre 1, « André Breton aux Canaries : un *Amour fou* », lors de la Deuxième Exposition Internationale du Surréalisme. *Cfr. Infra*, « Le château étoilé », à propos de sa vision de l'île aux Canaries.

retrouve à la Martinique l'exaltation vécue aux Canaries. Malgré de difficiles conditions politiques, le séjour ne fut pas sans attraits, et Breton finit par aimer cette île. Or, à la différence de son séjour aux Canaries, et probablement parce que cette fois il maîtrisait la langue, il observa attentivement la réalité de l'île. Les pratiques coloniales menées par le gouvernement vichyssois et le système féodal instauré par les grands propriétaires étaient les signes d'une société en désarroi.⁶⁰ Un dialogue entre Breton et Masson, est à l'issue de ces visions. Comme le « coloquio » entre Lezama Lima et Juan Ramón Jiménez, le dialogue sert ici à illustrer les concepts, à la manière de la philosophie grecque. Ce dialogue créole est un mélange de langages, poétique et informatif, dont le style est semblable à celui des articles journalistiques d'Espinosa. Breton juge que ce mélange est nécessaire pour refléter une réalité aussi contradictoire que celle de la Martinique: « Nous avons été follement séduits et en même temps nous avons été blessés et indignés ».⁶¹

Le « dialogue créole », illustré par les dessins d'André Masson, lui aussi en exil à la Martinique, est publié à Buenos Aires, dans les cahiers *Lettres Françaises*, en janvier 1942, avant sa reprise dans *Martinique charmeuse de serpents* en 1948. Ce titre s'inspire du tableau de Rousseau : *Charmeuse de serpents*. Le douanier, qui n'est jamais sorti de France et dont les peintures s'inspirent du jardin des plantes ou des livres de botanique, trace parfaitement la nature dont Breton essaie d'évoquer la magnificence. D'ailleurs, dans le dialogue créole, Breton et Masson se demandent si le peintre a peut-être connu les tropiques. Leur regard est chargé de culture et de civilisation, mais ils n'arrivent pas à assimiler une nature aussi luxuriante et asymétrique. « *Nous sommes très loin ici des perspectives inventées. La grande nature [...] n'admet pas la symétrie, qui est l'apanage traditionnel de l'homme.* »⁶² Ils représentent la figure du labyrinthe et ses méandres, qui évoque une métaphore de caractère insulaire : « *Nous croyons pouvoir nous abandonner impunément à la forêt et voilà tout à coup que ses méandres nous obsèdent : sortirons-nous de ce vert labyrinthe, ne serions-nous pas aux portes Paniques ?* »⁶³ La possibilité d'une nature qui imiterait l'art, comme dans la boutade d'Oscar Wilde, est mise en cause à travers la description d'une forêt qui dépasserait une cathédrale européenne :

⁶⁰ H. BÉHAR, *André Breton. Le grand indésirable*, cinquième partie, L'exode et l'exil (1940-1946) chapitre premier, « Quels apprêts ? (1940-1941) » et chapitre deuxième « New York (1941-1946) », éd. Calmann-Lévy, Paris, 1990, pp. 333-374 ; M. POLIZZOTTI, *André Breton*, « L'exil (juillet 1941 - mai 1946) », pp. 568-609, éd. Gallimard, Paris, 1999.

⁶¹ A. BRETON, *Martinique. Charmeuse de serpents*, « Avant-dire », éd. J. Pauvert, Paris, 1972, p. 9.

⁶² *Idem*, p. 30.

⁶³ A. BRETON, *Opus cit.*, p. 31.

On pourrait aligner toutes les cathédrales [...] qu'on n'arriverait pas à la cheville de ces arbres spécialisés dans la voltige, [...] sous des ventouses de fleurs gluantes qui sont des lampes à acétylène, des lampes à arc destinées à éclairer dans les ombres du cœur des régions réservées, des cryptes maternelles qui s'entr'ouvrent et se referment sur notre vie.⁶⁴

Cette nature artistique évoque le mythe canarien de la forêt de Doramas, décrit par l'historiographe Cairasco de Figueroa. Ce mythe, comme dans le cas des forêts de la Martinique, obéit également à une réalité naturelle. En 1582, dans sa *Comedia del recibimiento*, Cairasco de Figueroa, à l'image d'un historiographe comme Hérodote, place le mythe aborigène de Doramas, dans un espace réel, celui de la forêt de *Los Tilos* de Moya. Doramas est un plébéien aborigène, anobli par le *Guanarteme* -roi Guanche-, grâce à son courage guerrier. Des terres lui sont accordées dans la Montagne qui aujourd'hui porte son nom, au nord de l'île et il décide d'y habiter une grotte. Durant l'invasion castillane de la Grande Canarie (1478-1483), Doramas devient un chef très charismatique et le capitaine Pedro de Vera décide de l'attaquer dans la forêt où il habite. Il meurt dans cette bataille en 1481 et c'est ainsi que naît le mythe qui honore sa mémoire. Cette forêt immense, désormais disparue, est décrite par les chroniqueurs de l'époque avec les mêmes termes que ceux dont se sert Breton, car il existe un endroit où les arbres sont aussi gigantesques que l'architecture d'une cathédrale. Certes, Viera y Clavijo décrit un endroit au milieu de la forêt que les gens appellent la Cathédrale :

Está situada esta célebre montaña de Doramas [...] en el término de Teror, distante poco más de cuatro leguas de la ciudad de Las Palmas. [...] Hay un sitio que los paisanos llaman La Catedral, que a la verdad representa una gran pieza de arquitectura, decorada de columnas, arcos y bóvedas.⁶⁵

Dans la préface au « Dialogue créole », André Breton laisse entendre que Masson et lui ont essayé de préserver dans leur conversation la dimension humaine plutôt que la dimension artistique, afin de rendre le mythe réel : « [...] bien que notre esprit cède sans réserve à l'aimantation d'un lieu idéal et réel, nos propos gardent le tour à la fois sinueux et familier qui nous confirme moins précieusement à nos yeux comme artistes que comme personnes humaines. »⁶⁶ De la même manière, le mythe de la « Selva de Doramas » évoqué par Viera, est réclamé par Agustín Espinosa avec les mêmes termes :

Ante la poesía popular de sus islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de

⁶⁴ A. BRETON, *Martinique. Charmeuse de serpents*, « Avant-dire », éd. J. Pauvert, Paris, 1972, p. 28.

⁶⁵ J. VIERA Y CLAVIJO, *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias*, (1772-1783), éd. Goya.d'A. CIORANESCU, Santa Cruz de Tenerife, 1967 (6^a éd), vol. II, p. 108.

⁶⁶ A. BRETON, *opus cit.*, « Avant-dire », p. 9.

historiógrafo y hace poética historia y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore.

Canarias lo enciende en la realización poética pura como Europa lo desfoga en cerebrales labores de Universalidad.⁶⁷

L'île a réussi également, dans le cas de Breton et Masson, à faire contourner l'universalité européenne au profit d'un regard nouveau, fondateur et émerveillé : « *Cette île merveilleuse. Qu'elle soit le terme héraldique de la conciliation que nous cherchons entre le saisissable et l'éperdu, la vie et le rêve.* »⁶⁸

Après cette escale de rêve, Breton et sa famille arrivent à New York. Breton y demeure jusqu'à la pacification totale de l'Europe, en 1946, tandis que sa femme et sa fille restent aux États Unis. Durant cinq ans, Breton doit subir un exil non seulement politique, mais aussi linguistique et sentimental. Du côté linguistique, il refuse d'apprendre l'Anglais, attitude qu'il justifie jusqu'au bout : « *par répugnance à "altérer" sa célèbre maîtrise du français, mais, pour des nombreuses personnes, Breton n'agissait que par arrogance ou (et c'est certainement plus probable) par une crainte paralysante du ridicule.* »⁶⁹ Du côté affectif, son isolement est la conséquence de sa rupture avec Jacqueline à l'automne 1942. Elle l'abandonne pour se consacrer à la peinture et vivre enfin sa propre vie plutôt que de préserver l'image de muse qu'il avait créée pour elle. Sa rupture avec Jacqueline et la séparation d'avec sa fille Aube, entraînent chez auteur un profond désespoir. Pourtant, un an plus tard, en décembre 1943, il rencontre une jeune chilienne d'origine française, nommée Elisa Claro, qui demeure sa femme jusqu'à la fin de sa vie.

Durant l'été 44, ils partent en voyage durant trois mois au Canada, dans la presqu'île de Gaspésie, une péninsule située entre l'estuaire du Saint-Laurent et la Baie-des-Chaleurs. Breton écrit *Arcane 17* au cours de ce voyage. Dans cette œuvre lyrique en prose s'opère la conjonction de deux éléments : la nouvelle de la libération de Paris unie à l'ivresse de son nouvel amour. *Arcane 17* est ainsi un mélange de considérations politiques, évocations personnelles, aperçus historiques et mythologiques. L'île Bonaventure, avec sa côte escarpée et sauvage lui donne une sensation de total et heureux isolement, ses impressions sur elle étant imprégnées de calme, mais aussi de l'amertume de l'époque : « *Cette région du Canada vit,*

⁶⁷ A. ESPINOSA, « Sobre el signo de Viera » publié d'abord sous le titre « Bajo el signo de Viera », *La Prensa*, 2 et 3 janvier, 1932. Le futur *Sobre el signo de Viera, Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981.

⁶⁸ *Idem.*, p. 33.

⁶⁹ M. POLIZZOTTI, *André Breton*, « L'exil », éd. Gallimard, Paris, 1999, p. 573.

en effet, sur un statut particulier et malgré tout un peu en marge de l'histoire. [...] Tout cela compose un écran de protection très efficace contre la folie de l'heure, comme d'une vapeur qui certains matins s'étend à tout l'horizon. »⁷⁰ Il utilise les visions de l'île pour invoquer les images terribles de la guerre en Europe : « [...] le cœur supplicié, le cœur ruisselant de la vieille Europe alimentant ces grandes traînées de sang répandu. La sombre Europe, il n'y a qu'un instant si lointaine. »⁷¹ Pourtant, la femme-enfant qu'il aime détermine la beauté du paysage : « Le haut de la montagne ne prend vraiment forme divine que dans la brume de ton regard, que par l'aile de l'aigle doré passant sur tes cheveux. »⁷² Breton invoque les mythes de l'île pour saisir son mystère, comme s'il était lui-même un insulaire :

L'île Bonaventure, à quelques milles, garde son mirage : la légende veut qu'elle ait été le repaire d'un ogre qui, franchissant d'une enjambée ce bras de mer, venait faire main basse sur les femmes et les jeunes filles de la côte, dont il garnissait ses vastes poches. De retour chez lui, son repas terminé, il lavait son linge à grande eau et le mettait à sécher sur les hautes falaises. [...] Quelle lessive non moins laborieuse parviendra à effacer de l'esprit des hommes les grandes cicatrices collectives et les souvenirs lancinants de ces temps de haine !⁷³

Enfin, ce livre évoque plus particulièrement le mythe du paradis perdu.⁷⁴ La figure de l'île représente pour Breton l'endroit privilégié pour instaurer le climat étrange, la rupture entre la norme et ses déviations qui a été vécue en Europe. Comme il l'avait écrit en 1935 dans *L'Amour fou*, alors qu'il ne se rend pas compte qu'une guerre civile va éclater en Espagne un an après : « Un véritable "âge d'or" en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe. »⁷⁵ Il évoque la nostalgie de cet âge d'or où les hommes vivaient en harmonie avec la nature. Un paradis qu'il situe dans les îles alors que la rupture entre l'homme et l'univers se produit en Europe. Car, dans une île, l'homme peut se réapproprier un espace qui est mesuré pour se sentir maître de soi. Il s'agit donc de récupérer cette énergie des sources pour surmonter les antinomies de la civilisation qui limitent l'esprit. Il faut revenir aux origines du paradis perdu quand le monde est détruit : aux îles.

⁷⁰ A. BRETON, *Arcane 17*, éd. Le livre de poche, 1992, cop. 1971, pp. 12-13.

⁷¹ *Idem.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁷³ A. BRETON, *opus cit.*, p. 32.

⁷⁴ P. LAVERGNE, *André Breton et le mythe*, Première Partie : survivance du mythe, chapitre I, « le paradis perdu », pp. 29-42, librairie José Corti, 1985.

⁷⁵ A. BRETON, *L'amour fou*, p. 88.

2.3. La littérature canarienne : état de la question.

Depuis un siècle, les intellectuels canariens polémiquent sur l'existence d'une singularité propre à la littérature canarienne. Ce débat, qui pourrait être secondaire dans un autre contexte, est ici fondamental dès lors que nous voulons comprendre la culture des Îles Canaries, dont l'identité demeure indéfinie et en perpétuel réajustement. Cette fixation des critiques canariens sur les particularités de leur littérature, ne pourrait-elle pas d'ailleurs étouffer la créativité des écrivains ? Pour résoudre cette question, l'on doit d'abord explorer les sources de cette obsession identitaire. L'analyse ne peut être que controversée car, très souvent, l'orgueil patriotique trouble l'objectivité des débats sur l'identité canarienne.

La nécessité de se définir face à autrui, en l'occurrence l'Espagnol, a toujours existé aux Canaries depuis les premiers textes.⁷⁶ Or, l'expression du Nouveau Monde se fait, paradoxalement, dans la langue de l'envahisseur et, de plus, par ses descendants, selon un paradoxe identitaire dont les colonies de l'Amérique ont également souffert. Pourtant, contrairement à l'Amérique du Sud, les mouvements indépendantistes ne se sont pas déclenchés aux Canaries. L'opposition à la dictature franquiste suscitera par la suite, le renforcement de cette quête identitaire, seul moyen de compenser l'uniformisation nationaliste dont tout le pays fut victime à l'époque. Dès lors, la défense des valeurs identitaires nourrit la certitude, parfois inexorable, que toute œuvre issue des Canaries est, ou devrait être, représentative de l'essence des îles, dans le but d'échapper au nationalisme espagnol et à la perte de repères qu'il implique. De ce fait, l'on est désormais confronté à une politisation progressive de la critique littéraire.

Lors du premier chapitre,⁷⁷ l'on a déjà observé que la littérature canarienne s'est très

⁷⁶ Voir B. CAIRASCO DE FIGUEROA, (1538-1610) *El Templo militante*, traduction en 1603 (tomes I et II), 1609 (tome III), et 1614 (tome IV), de *Gerusalemme liberata*, de 1560, de TORQUATO DE TASSO (1544-1595) avec l'ajout de quarante-deux « octavas reales » nouvelles, inventées par CAIRASCO lui-même. BALBOA, Silvestre de, (1563-1649), *Espejo de paciencia*, 1608. A. DE VIANA, (1578-16 ??), *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, 1604. J. VIERA Y CLAVIJO, (1731-1813), *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias*, 1772-1783. G. AFONSO, (1775-1861), advertance à l'« Oda al Teide ». Le sujet a été développé par E. PADORNO, « Sobre la formación de un "Canario cántico" ». De CAIRASCO DE FIGUEROA (1538-1610) a G. AFONSO (1775-1861) ». Dans *Philologica canariensia*, facultad de filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996-1997, n° 2-3.

⁷⁷ Voir note 3 chapitre 2, qui se rapporte au chapitre 1.2.1.2., « La Nueva literatura aux Îles Canaries : *La Rosa de los Vientos* et L'Universalisme (1927-1928), en quête d'une psychogéologie insulaire ».

vite approprié le rôle contestataire qui est parfois propre aux littératures des territoires colonisés. Ainsi, ses écrivains ne se sont-ils pas contentés de produire des textes de fiction – poésie, théâtre, roman-, mais ont souvent accompagné ces textes de discours critiques. Pourtant, la fonction de ces derniers n'était pas d'évaluer l'esthétique ou les engagements de l'écriture que les auteurs avaient adoptée, mais d'interpréter ce que la littérature canarienne était ou, plutôt, devait être. Dans ces études, la littérature canarienne demeurait souvent déterminée par sa spécificité géographique insulaire, mais toujours dans le dessein de se différencier de l'Espagne.

Or, en faisant partie de l'Espagne, l'histoire de la littérature canarienne a toujours été définie par le choix théorique des institutions culturelles du pays. D'ailleurs, la métropole a eu recours à une critique littéraire qui propose souvent des définitions des littératures locales. Celles-ci fonctionnent à l'image d'un reflet, à échelle réduite, d'une idée de la littérature nationale. Mais, quels problèmes rencontre-t-on lorsque l'on essaie d'établir l'histoire littéraire d'un territoire océanique comme les Canaries ? Car il s'agit d'une région, qui, par ses spécificités historiques et culturelles, est profondément différente du reste de l'Espagne.

Cette conjoncture complexe est à l'origine des revendications identitaires canariennes. Est-il désormais utile de chercher l'identité de la littérature canarienne sur le plan de son appartenance à l'Espagne ? Cette méthode, qui relève davantage du fait politique que du littéraire, est-elle encore pertinente dans l'ordre géopolitique actuel ? Claudio Guillén a précisé les conséquences négatives d'une analyse littéraire qui a recours à des critères nationaux :

Como tal objeto de historia, la literatura nacional es una institución, las más de las veces, desde un punto de vista histórico-literario, no ya insuficiente (el Renacimiento, el Romanticismo, el Simbolismo, el Surrealismo no son principal o meramente españoles) sino espúrea o fraudulenta. Las raíces de la imaginación poética se hunden en la lengua y en la vida, no en las naciones y las razas.⁷⁸

L'idée de circonscription géographique et littéraire ultrapériphérique s'est révélée par le passé très utile aux Canariens pour analyser leur littérature au sein des littératures péninsulaires. Mais, si l'on essaie désormais de définir les particularités de la littérature canarienne au-delà de l'Espagne, à travers une analyse mythique du phénomène littéraire, comme c'est le cas dans ce chapitre, l'analyse se révèle différente. Car aux Canaries, une fois

⁷⁸ C. GUILLÉN, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, 1989, p. 235.

le concept de l'Espagne écarté de l'exercice de la critique littéraire, les problèmes identitaires exigent un autre regard. Comme M^a Rosa Lida l'aurait souhaité, l'analyse littéraire comparative se veut au-delà des catégories nationalistes :

Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos, pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad.⁷⁹

Par conséquent, on n'essaiera pas, dans ce chapitre, de procéder à la constitution d'un système herméneutique des symboles de l'île à partir des Canaries –en tant que région espagnole-. Pour éviter une politisation de l'analyse littéraire, on étudiera l'œuvre d'Agustín Espinosa à travers les imaginaires insulaires universels d'écrivains canariens et d'ailleurs. Or, pour analyser l'écriture d'Espinosa, il est au moins nécessaire d'aborder sommairement la tradition littéraire canarienne. Les axes historiques de la littérature canarienne qui précède les avant-gardes sont en effet nécessaires, afin de repérer les processus suivis par une « micro tradition culturelle », selon l'expression de Sánchez Robayna.⁸⁰ C'est pourquoi l'on présentera brièvement les principaux moments culturels des îles Canaries depuis le XVI^e siècle.

L'incorporation définitive des Îles Canaries à la couronne de Castille en 1496, est postérieure à la découverte de l'Amérique. Pourtant, le procès « d'acculturation » aux Canaries fut, selon les anthropologues, particulièrement long. D'ailleurs, la culture insulaire préhispanique était encore dans une phase « néolithique »⁸¹ quand les colonisateurs débarquèrent. L'impact produit par la subite confrontation avec la Renaissance espagnole fut probablement considérable, et même d'une telle ampleur, que la culture aborigène préhispanique succomba presque entièrement au fil du temps.

En 1510, après la fin du premier procès colonisateur, l'on trouve déjà aux Îles

⁷⁹ M^a. R. LIDA, *Estudios de literatura española y comparada*, 1966.

⁸⁰ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Literatura e Historia: el caso de Canarias », en *Literaturas regionales en España*, J. M^a. ENGUIITA, J. C. MAINER, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1994

⁸¹ Ce terme, qui pourrait surprendre nos contemporains, apparaît dans la majeure partie des études d'histoire canarienne.

Canaries des exemples très raffinés de littérature de style Renaissance. Bartolomé Cairasco de Figueroa⁸² ou Antonio de Viana représentent à cette époque l'expression canarienne de la culture espagnole de l'époque. Une culture que les Canaries intègrent, en effet, comme une nouvelle coordonnée, qui demeure, pourtant, éloignée du centre.

Très tôt, les Îles Canaries commencent à montrer les premiers symptômes d'une « acculturation » progressive. Les Canaries sont devenues, en même temps que les territoires américains, une extension de la couronne castillane. De ce fait, dans une perspective historique et culturelle, les Canaries appartiennent à la culture américaine selon les mentalités hispaniques. Non seulement à cause de leur naissance commune dans la culture européenne mais, encore, parce que la conquête des Îles Canaries avait été une expérience, une préfiguration de l'annexion du Nouveau Continent. Ainsi, les Canariens commencent-ils à s'identifier aux territoires américains et à leurs processus d'acculturation propres. Ce fut le cas, par exemple, du prêtre José de Anchieta,⁸³ canarien auteur de la première grammaire de la langue tupí et qui fut le plus ancien écrivain du Brésil, ou Silvestre de Balboa,⁸⁴ lui aussi canarien qui, grâce à son œuvre, *Espejo de paciencia*, demeure le premier écrivain des Caraïbes.

Une fois incorporées à la culture européenne, les Canaries vont, dès lors, offrir des traits spécifiques semblables à ceux qui se sont développés en Amérique du Sud durant la colonisation. Ainsi, les premiers poètes des Canaries se sont consacrés à la création de mythes fondateurs. D'une part, Cairasco de Figueroa, fonde le mythe de « la selva de Doramas »,⁸⁵ d'autre part, Antonio de Viana, celui de la princesse aborigène Dácil.⁸⁶ Ce dernier, cherchant à trouver sa place dans la littérature occidentale, décrira la poésie canarienne comme « *una canción a lo canario esdrújula* ». ⁸⁷ L'on rencontre ainsi, chez les écrivains canariens, une perception croissante de leur singularité culturelle et des particularités de leur situation historique, géographique et culturelle. Par ailleurs, ils ont conscience d'être entre deux

⁸² Voir, *supra*, la référence Cairasco de Figueroa pour décrire le mythe de « La selva de Doramas ».

⁸³ Ténériffe, 1534-1597.

⁸⁴ Grande Canarie, 1563-¿1640?. Son œuvre, *Espejo de paciencia* demeure, selon Cintio Vitier, un hybride fondateur de la littérature caribéenne : « encuentra el contraste barroco de lo mitológico y lo indígena », VITIER, C., « La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular », dans *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, Madrid, 1970, p. 69.

⁸⁵ Voir *supra*, chapitre 2.2.2, l'explication du mythe de « La selva de Doramas ».

⁸⁶ L'on verra, comment le mythe de Dácil va nourrir intensément l'imaginaire d'Agustín Espinosa lors du chapitre 6.3.

⁸⁷ A. DE VIANA, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, Canto XV, V. 192. Ed. De M. R. Alonso, Madrid, 1991, II, p. 210.

mondes, l'Europe et l'Amérique, et entre deux cultures, leur culture aborigène disparue d'un côté, l'espagnole et l'européenne de l'autre. Dépouillés de leur passé qui, en fait, ne leur appartient plus puisqu'ils sont les descendants du conquérant espagnol, ils sont en quête de leur place dans deux mondes opposés. Or, pour bâtir une identité propre, cette « micro tradition » canarienne est confrontée à deux grands courants culturels depuis le XVI^e siècle : celui de la tradition « hispanique », en général, et celui de la tradition « espagnole », en particulier. C'est donc à travers les mythes fondateurs que les écrivains vont créer une micro-tradition culturelle au milieu des influences extérieures, dans une démarche semblable à celle de Lezama Lima à Cuba.

Ce procès de mythification littéraire de l'espace se révèle spécialement utile lors des avant-gardes artistiques, qui s'inspirent des écrivains canariens du XVI^e au XVIII^e siècle, qui sont à l'origine d'une mythologie des îles : « *Las vanguardias artísticas van a promover una visión más universalista de la insularidad al considerar la isla como un lugar de lucha y de metamorfosis.* »⁸⁸ Grâce aux avant-gardes, l'île devient ainsi aux Canaries, une métaphore, un outil littéraire qui canalise les nouvelles émotions artistiques.

Toutefois, il ne faut pas oublier que les avant-gardes sont héritières du modernisme littéraire et que celui-ci doit son émergence à l'essor du tourisme et des ports commerciaux au début du XX^e siècle. Le titre de ce chapitre essaie, d'ailleurs, de rappeler le facteur sociologique qui est à l'origine de cette renaissance des lettres canariennes à l'époque d'Agustín Espinosa. Car, si le facteur économique n'est jamais négligeable quand il s'agit d'analyser les processus littéraires, l'essor du tourisme est d'autant plus incontournable pour expliquer le développement des Canaries au XX^e siècle.

Il devient nécessaire de remarquer que « touristique » n'est pas un terme que l'on puisse considérer forcément péjoratif, car à l'époque de la *Nueva literatura*, le tourisme fait partie de la modernité comme une nouvelle conception du voyage. Agustín Espinosa l'utilise parfois péjorativement, comme l'on a vu précédemment,⁸⁹ mais aussi dans un esprit ludique. C'est le cas dans *Lancelot 28°-7°*, où il emploie le terme d'une manière insouciant pour créer un nouveau concept de guide touristique à Lanzarote, avant de s'installer définitivement à Las

⁸⁸ C. LE BIGOT, « Sobre la insularidad como referente y como metáfora en la poesía canaria », *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV, La Laguna, 2000, p. 136.

⁸⁹ Voir *supra*, chapitre 2.2.1. « La téléologie insulaire de José Lezama Lima : « Coloquio con Juan Ramón Jiménez », 1937. »

Palmas en 1932. Une fois installé, les termes pour décrire l'île changent, au point de glisser parfois vers la malédiction.

Ce même mouvement de conscience par rapport à l'île, de l'optimisme initial à l'accablement final, on l'identifie également chez deux écrivains modernistes canariens : Tomás Morales et Alonso Quesada.⁹⁰ D'ailleurs, les germes d'une métaphore de l'île se consolident chez ces deux poètes. Ils incarnent ce courant littéraire qui inspire les avant-gardes, à travers deux représentations de l'île assez contrastées, l'une exultante, l'autre ironique. L'on passera aussitôt à l'analyse de ces œuvres, dont Agustín Espinosa peut être considéré comme le légitime héritier.

⁹⁰ Domingo Rivero, Saulo Torón et Manuel Verdugo sont aussi remarquables dans le contexte moderniste canarien, mais il s'agit ici de confronter Tomás Morales et Alonso Quesada qui ont des visions très divergentes de l'île.

2.4. *Le modernisme canarien : deux visions de l'île.*

Parmi les mouvements artistiques les plus effervescent des Canaries, le modernisme demeure incontournable. Le concept qui définit ce courant littéraire, « *modernismo* », utilisé par Rubén Darío à partir de 1888, fut définitivement établi par Juan Ramón Jiménez.⁹¹

Ce courant coïncide avec l'essor économique des îles qui est à l'origine d'un optimisme et d'une confiance sans bornes. Pourtant, ce procès est très tardif par rapport à l'Europe et à l'Amérique latine :

[...] el modernismo canario tiene su mejor momento no a mediados del siglo XIX, como en Europa, ni hacia finales de aquel siglo, como en Hispanoamérica. Canarias tuvo que esperar a que ciudades como Las Palmas de Gran Canaria o Santa Cruz de Tenerife, gracias al pleno rendimiento de sus zonas portuarias, vivieran su primer apogeo urbano para lograr el esperable desarrollo cultural y, en especial, literario.⁹²

Certes, dès les débuts du XX^e siècle, les compagnies anglaises s'installent aux Canaries, selon une démarche de colonisation économique qui épargne aux Canaries certains impacts du désastre espagnol en 1898.⁹³ De ce fait, une partie de la population des villes des Canaries en profite pour s'enrichir, de même que les couches populaires et paysannes s'installent dans ces villes pour fuir la pauvreté. Tous les travaux qui modernisent la ville sont réalisés avec des fonds étrangers, éminemment anglais :

[...] Uno de los factores que caracteriza a este cambio [...] es el auge sin precedentes del imperialismo de corte capitalista que extendió por todos los confines del planeta su brazo comercial, al sustituir sus obsoletos galeones militares por [...] los vapores mercantes.⁹⁴

Essentiellement urbain, le courant moderniste lie son expression littéraire au développement de la ville, qui devient un concept inséparable de la poésie : « Ciudad y

⁹¹ J. R. JIMÉNEZ, *El modernismo. Notas en torno de un curso, 1953*, Aguilar, Mexico, 1962, pp. 222-233. Ces propos avaient été publiés auparavant dans le journal *La Voz*, à Madrid, le 18 mars 1935. Le concept de modernisme demeure pourtant polémique, comme toutes les étiquettes qui essaient de synthétiser une époque littéraire.

⁹² E. PADORNO, G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Varia lección sobre el Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, UPGC, 1999, O. GUERRA SÁNCHEZ, « el espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario », pp. 57-89. p. 58.

⁹³ Car grâce à la construction du port à Las Palmas et à l'exonération de taxes, les Canaries jouissent d'une certaine indépendance économique par rapport à l'Espagne : « este despegue hubo de esperar [...] hasta la década de 1880, cuando la construcción del Puerto de la Luz comenzó a ser un hecho. », *opus cit.*, p. 61.

⁹⁴ *Idem*, p. 58.

literatura "modernas" nacen prácticamente a la par.»⁹⁵ Pourtant, même si elle inspire la création poétique, la ville est considérée différemment chez les poètes modernistes au fur et à mesure qu'avance la transformation des villes. Ces écrivains oscillent entre l'émerveillement premier et la déception, une fois confrontés aux revers de la modernité que le développement impose :

La percepción de lo urbano como hecho alienante toma dos rumbos en la poesía de los escritores canarios. O se fomenta la nostalgia de lo provinciano o al menos de aquella parte de la ciudad que más recuerda lo antiguo, o se rechaza cualquier aspecto alienante, incluido el de lo provinciano.⁹⁶

Tomás Morales et Alonso Quesada incarnent ces deux réactions à la modernité aliénante. Tomás Morales d'un côté, qui ne s'adapte pas complètement à l'image que l'on a voulu donner de lui, c'est à dire, celle d'un optimiste insouciant, montre la nécessité d'un retour aux anciens quartiers de la ville. Alonso Quesada, de l'autre, est plus radical ou, peut-être, simplement réaliste, dans sa perception de la ville. Pour lui, les quartiers les plus nobles de Las Palmas cachent aussi les médiocrités des provinciaux. L'on procédera maintenant à l'analyse détaillée de ces deux poétiques de la modernité canarienne et de leurs rapports respectifs à l'île métaphorique des avant-gardes.

⁹⁵ E. PADORNO, G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Varia lección sobre el Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, UPLGC, 1999, O. GUERRA SÁNCHEZ, « el espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario », pp. 59-60.

⁹⁶ O. GUERRA SÁNCHEZ, *opus cit.*, p. 79.

2.4.1. Tomás Morales (1884-1921) : Le classicisme d'une île touristique dans *Las Rosas de Hércules*.

Né en 1884, Tomás Morales est considéré comme un poète du dernier modernisme espagnol ou, si l'on accepte cette terminologie, de la période de transition appelée postmodernisme. Ce courant classe les auteurs qui utilisent des expressions tardives de l'école moderniste et qui, en même temps, ouvrent la voie aux formes de la *Nueva literatura*⁹⁷ naissante.

Même s'il ne s'agit pas ici de présenter Tomás Morales par rapport aux écoles littéraires de son temps, il est essentiel de définir la ligne esthétique qui est à l'origine des avant-gardes aux Îles Canaries. Le fait que le postmodernisme, expression ultime du modernisme, ait connu un essor particulier aux îles avec les figures de Tomás Morales et Alonso Quesada est inhérent à la nature même des mouvements artistiques canariens, car ils sont souvent anachroniques par rapport aux courants européens. Ce retard dans la réception des icônes idéologiques et esthétiques à travers toutes les périodes culturelles est, d'ailleurs, l'un des traits qui définissent nettement un *tempo* différent, propre aux Canaries.⁹⁸ Cet anachronisme n'est pourtant pas toujours un désavantage pour les écrivains canariens. D'ailleurs, c'est probablement grâce à lui que Tomás Morales incarne un postmodernisme très singulier :

Tomás Morales se integró en un modernismo de signo muy particular : desde lo pagano y grecolatino hacia lo cosmopolita, desde el cosmopolitismo a lo canario próximo ; nuestro mar y nuestros volcanes, Neptuno o Marte, la calle de Triana, el puerto y Vegueta, Constantinopla, Cádiz o Liverpool aparecen en la poesía del cantor del Atlántico en obediencia a toda nuestra configuración cultural.⁹⁹

Dans *Las rosas de Hércules*, son seul livre de poèmes, Tomás Morales mélange toutes les mythologies pour exalter un univers poétique dont l'originalité est absolument nouvelle. Dans le but de révéler un espace poétique nouveau, il invente et réinvente les mythes grâce à

⁹⁷ Voir le chapitre 1.2.1.1. « L'invention d'une *Nueva literatura* ».

⁹⁸ Cet anachronisme est la conséquence de l'isolement géopolitique des Îles. D'ailleurs, le siècle des Lumières canarien n'est pas le XVIIIe, mais le XIXe siècle. Il faut attendre l'année 1850 pour que les imprimeries privées fonctionnent acceptablement aux Canaries. D'ailleurs, pendant une grande partie du XIXe siècle, la tâche intellectuelle de l'homme canarien est vouée à l'oralité et au journal manuscrit. C'est à travers ces activités que les écrivains canariens du XIXe deviennent des pédagogues du XVIIIe.

⁹⁹ J. PÁEZ MARTÍN, dans *Varia lección sobre el Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, ULPGC, 1999, pp. 173-200, « Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria » p. 189.

une rhétorique riche en images et symboles. Dans quelques-uns de ses poèmes se dessine un espace littéraire aux Canaries, sous un regard novateur.

Chez Tomás Morales, le mythe le plus puissant est l'Atlantique, car cet océan qui ne possède pas l'histoire littéraire de la mer méditerranéenne ou de la mer du Nord doit être inauguré poétiquement :

El alma en carne viva, va hacia ti, mar agosto,
¡Atlántico sonoro ! Con ánimo robusto,
quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío.
Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño :
¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,
mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío !¹⁰⁰

Le poète s'approprie le mythe de l'océan et lui donne une nouvelle aura. Sa vision sert à expliquer un territoire exotique, qui n'appartient pas au continent européen, à travers les mythes éternels de la culture occidentale. Agustín Espinosa se sent, lui aussi, profondément marqué par l'océan, qui fait partie intrinsèque de son expérience de l'île : « *Sobre aquella isla y aquel océano he tenido yo que construir gran parte de mi vida futura. Durante varios años isla y océano me han seguido por el mundo como dos fieles perros ambiguos* ». ¹⁰¹ De même, Morales fait la description de cet espace poétique à partir des axes île et océan, dans un poème qui célèbre l'arrivée aux Canaries du poète Salvador Rueda :

Ante tu vista el gran Atlántico se extiende todo en campo abierto,
donde el sol rudo de estos climas vierte su roja irradiación :
el sol tonante que vio un día nacer hierático el desierto
de un gigantesco epitalamio entre la esfinge y el león...
En él te inspira ; y cuando huidas sean las horas meridianas
y te cautive del cansancio la perezosa esclavitud ;
duerme al efluvio que te brindan las claras *noches africanas*,¹⁰²
que ellas serán para el poeta como un venero de salud...¹⁰³

Morales présente dans ses vers un univers inconnu de la tradition occidentale, au milieu d'un océan redouté et à côté d'un continent méconnu. Tous ces poèmes, qui récréent un espace insulaire inusité, font partie d'un projet majeur, celui de construire une mythologie

¹⁰⁰ T. MORALES, « Oda al Atlántico », partie « Los himnos fervorosos » du deuxième livre de *Las Rosas de Hércules*, introduction de A. SÁNCHEZ ROBAYNA, éd. Mondadori, Barcelona, 2000, p. 116.

¹⁰¹ A. ESPINOSA, « Una traición y dos historias », fin 1929 ou début 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 677-679.

¹⁰² Voir A. ESPINOSA, « espumoso y torbellineante como sueño de *noche* de verano *africana* » » dans « Estío : (tres cuadros sobre la idea del verano) », *Gaceta de arte*, num. 28, juillet 1934. *Textos*, pp. 247-248. L'italique est de mon fait.

¹⁰³ T. MORALES, *opus cit.*, « Por la visita de Salvador Rueda a nuestras tierras atlánticas », partie « Epístolas, elogios, elogios fúnebres » du deuxième livre, p. 191.

des îles, même s'il faut totalement l'inventer :

Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño ;
argonauta ilusorio de un país presentido,
de alguna isla dorada de quimera o de sueño
oculta entre las sombras de lo desconocido...¹⁰⁴

C'est Agustín Espinosa qui reprend le projet d'une mythologie insulaire dix ans plus tard, en 1929, dans *Lancelot 28°-7°*. Avant son mariage et son installation définitive aux Canaries, Espinosa est persuadé qu'il faut bâtir une mythologie propre aux îles, baptiser une réalité nouvelle. De ce fait, il compte ajouter l'île de Lanzarote, ou de Lancelot comme il la nomme, aux îles grecques de l'Odyssée, pour la rendre héroïque :

[...] el retorno, lleno de islas, de Odiseo. Isla de las Sirenas, Isla de Circe. Isla de Trinaquia. Isla de Ogiya. Lancelot veía las islas odisianas como estaciones del viaje de regreso. Si en la isla de Ogiya paraba Odiseo siete años era porque la guardavía era Calipso, ninfa rubia, maestra del beso, de la caricia y del mañana.

Lancelot fue así homerizando, mediterraneanizando, su isla. Otra estación más. Para él, la última. La estación donde se toma ya el coche de la muerte.

Pero él podía ponerla junto a las estaciones griegas. Alistarla. Su isla del Atlántico con las islas del mediterráneo. Heroicizarla. Hacerla estación larga como la de Ogiya: en lugar de los brazos ninfes de Calipso, los heterogéneos de un peine de marfil y un rizo dorado.¹⁰⁵

Mais si Espinosa s'inspire de l'île de Lanzarote, l'océan Atlantique conduit, dans l'œuvre de Tomás Morales à la découverte de la ville portuaire de Las Palmas, qu'il va réinventer dans ses poèmes :

Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,
con sus faroles rojos en la noche calina,
y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...¹⁰⁶

Le poète chante le mythe du futur et du progrès¹⁰⁷ à travers les figures de la ville commerciale. C'est une nouvelle vie que celle qui se présente aux Canariens sous la forme du port et de ses bateaux venus du monde entier. Dans le poème « Canto a la ciudad comercial »

¹⁰⁴ T. MORALES, *opus cit.* « Los puertos, los mares y los hombres de mar », partie « Poemas del mar », du premier livre, p. 91

¹⁰⁵ A. ESPINOSA, *Lancelot, 28°-7°*, Madrid, novembre, 1929, l'édition utilisée est la quatrième, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 15.

¹⁰⁶ T. MORALES, *opus cit.*, « Los puertos, los mares y los hombres de mar », p. 80.

¹⁰⁷ À ce propos, les vers qui suivent auraient pu être conçus par un futuriste : « ¡Son bellas las máquinas, son inteligentes ! / Unas, trepidantes, de enorme osadía ; / otras, delicadas, finas, sonrientes ; / todas, admirable fuente de energía... », *opus cit.*, « A Manolo González », « Epístolas, elogios, elogios fúnebres », deuxième livre, p. 194.

on assiste à l'inauguration d'un nouveau motif insulaire, jamais chanté auparavant en ces termes :

En pleno Océano,
sobre el arrecife de coral cambiante
que el mito de Atlante
nutriera de símbolos y de antigüedad ;
donde el sol erige su solio pagano
y Céfito cuenta,
perenne, la hazaña de Alcides, se asienta
la ciudad que hoy canto : ¡mi clara ciudad !¹⁰⁸

Les « Poemas de la ciudad comercial » chantent un cosmopolitisme colonial qui a beaucoup du regard naïf et insouciant de l'étranger. Comme si pour traduire la réalité insulaire, le poète devait reprendre les motifs de l'exotisme que chantaient les poètes parnassiens :

¡Bazares de la calle de Triana !
Alma oriental que en Occidente habita :
¡Todo un fantasmagórico nirvana
en medio del vivir cosmopolita !...¹⁰⁹

Cette fièvre de l'altérité ne célèbre pas seulement les magasins des Turcs et des Indiens dans la rue commerciale de Triana, mais aussi l'afflux des capitaux étrangers dans l'île :

Donde el urbano estrépito domina
y se traduce en industrioso ardor ;
donde corre sin tasa la esterlina
y es el *english spoken* de rigor.¹¹⁰

Le poète est pourtant conscient du revers de cette image. D'abord, d'un côté commercial, l'île est devenue une « colonie extra-officielle » de l'empire anglais. Morales reflète cette réalité avec une fine ironie :

Gran Canary... La gente ya comprende ;
y, bajo un cielo azul y nacional,
John Bull, vestido de bazar, extiende
su colonización extraoficial.¹¹¹

Par ailleurs, sur le plan moral, le port amène aussi tous les maux de la civilisation, qui sont loin de l'image rêvée des ports exotiques :

¹⁰⁸ T. MORALES, *opus cit.*, « Canto a la ciudad comercial », partie « Poemas a la ciudad comercial », deuxième livre, p. 207.

¹⁰⁹ T. MORALES, *opus cit.*, « Tiendecitas de turcos », partie « La ciudad y el puerto », deuxième livre, p. 218.

¹¹⁰ T. MORALES, *opus cit.*, « La calle de Triana », partie « La ciudad y el puerto », p. 213.

¹¹¹ *Idem.*, p. 214.

Tascas, burdeles ; casas que previenen
con su aspecto soez. Toda la incuria
de los puertos de mar, en lo que tienen
de pendencia, de robo y de lujuria...
De vez en cuando, de alguna ventana estrecha
sale algún juramento destemplado,
o alguna copla obscena que nos echa
su vaho de aguardiente y de pecado.¹¹²

D'ailleurs, ce constat de corruption de la civilisation que Morales n'arrive pas à s'avouer complètement, conduit le poète à chanter les délices du quartier colonial et noble de la ville, Vegueta, comme si à son abri le poète pouvait se protéger de cet irréprouvable progrès. Il compare ce quartier aux villes tranquilles du continent, comme si l'insularité était le signe d'une corruption de l'espace :

Este barrio tranquilo, tan diferente en todo
al barrio del Comercio, plácido y riante ;
junto al mar azul tiene un pintoresco modo
igual que el de esas claras villas del Continente. [...]
Esta es la paz callada ; a su dormida ausencia
no llegan los rumores roncros de la urbe en celo ; [...]
Pronto será un recuerdo tu gracia peregrina :
demolerán las horas tan singular semblante... [...]
Mas, a pesar de todo, ¡oh mi Vegueta !, tienes
tu peculiar ambiente de gracia provinciana,
opuesta al desarrollo novador y a los bienes
que trajo el incremento material de Triana.¹¹³

Le poète s'avoue dépassé par le progrès. De ce fait, le désir d'un retour impossible aux origines se fait à travers l'évocation intimiste du quotidien des quartiers privilégiés de la ville : le mythe est donc désormais confronté à son contraire.

Le projet insulaire de Morales -qui n'est pas seulement le poète optimiste que l'on a souvent voulu présenter- est suivi de l'œuvre d'un poète plus radical. Il s'agit d'un ancien camarade de lycée, Rafael Romero Quesada, qui est le vrai nom du poète Alonso Quesada. Cependant, bien qu'il l'ait cherché tout au long de son œuvre, ce poète ne trouvera jamais un refuge aux îles. Si l'œuvre de Morales est un prélude à l'île classique de *Lancelot 28°-7°*, les perceptions de Quesada s'apparentent parfois à ces terribles visions d'Espinosa dans *Crimen*, où l'île, surréaliste et romantique, est un enfer dont personne ne peut s'échapper.

¹¹² T. MORALES, *opus cit.*, « Calle de la Marina », partie « La ciudad y el puerto », p. 221.

¹¹³ T. MORALES, *opus cit.*, « El barrio de Vegueta », partie « La ciudad y el puerto », p. 223.

2.4.2. Alonso Quesada (1886-1925) : un Quichotte romantique dans l'île de Barataria.

Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si Beau,
Silencieusement tu souffrais [...]

Charles Baudelaire, « Un voyage à Cithère ». ¹¹⁴

Le pseudonyme que prend Rafael Romero Quesada -Alonso Quesada-, lui vient du triste chevalier espagnol qui deviendra le signe de son destin tragique. Espinosa, d'ailleurs, évoque la figure du Quichotte dans un discours pour la fête du livre écrit pendant la Guerre Civile. ¹¹⁵ Cette description aurait pu également être destinée au poète Alonso Quesada. Certes, La mer sépare Alonso Quesada des autres mondes possibles, mais elle guide aussi la quête de son être intime :

El no es héroe de casa, héroe menor, para quehaceres rurales y domésticos. Él adivina el mar, sueña el mar, siente y escucha, con afilado oído la música del mar español [...]. Para Don Quijote, Castilla es una anticipación marina, un mar petrificado, por donde navegan –velas de piedra al viento- nuestras catedrales. Busca Don Quijote a través de Castilla el mar ; el mar del Imperio Español, el mar de los destinos hispanos –España es una Isla –y pelea hasta morir, por su hallazgo. Va hasta Barcelona –como van ahora, en estos días, nuestros mejores soldados- va hasta Barcelona, a la busca de un mar que es el mar nuestro. ¹¹⁶

Alonso Quesada était né pour vivre un destin héroïque lointain, mais il succombe dans son île natale de Gran Canaria, comme Don Quichotte l'avait fait dans « l'île d'Espagne », car Quesada demeurera toute sa vie à Las Palmas, mis à part un séjour dans la ville d'Alcoy où son père se rendait provisoirement et un voyage à Madrid en 1918. Ce destin immobile, que l'on a voulu voir comme la source d'inspiration qui assure le développement de son œuvre, ¹¹⁷ n'a pourtant pas été choisi par le poète. En 1913, dans une lettre écrite à Unamuno, Quesada se plaint de cet univers infernal qui l'encercle. Sa critique porte sur l'apathie de ses habitants :

¹¹⁴ Ch. BAUDELAIRE, « Un voyage à Cythère », *Les Fleurs du Mal*, librairie José Corti, 1968, p. 232.

¹¹⁵ A. ESPINOSA, « Fiesta del libro », inédit, écrit pendant la Guerre civile.

¹¹⁶ A. ESPINOSA, « Fiesta del libro », inédit, écrit après juillet 1936.

¹¹⁷ L. SANTANA, affirme « Su vínculo con la isla estuvo signado por una especie de malditismo, aceptado voluntariamente, consciente acaso de que él suponía uno de los elementos fundamentales de su trabajo de escritor » et, par la suite : « La obra de Quesada ha proporcionado a la literatura canaria el paradigma de una escritura comprometida con una *situación insular* » introduction à A. QUESADA, *Insulario [Versos y Prosas]*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1988, pp. 13-14 et 26. Interpréter une situation de précarité comme un engagement envers l'insularité procède d'une idéologisation évidente du texte. Quesada s'accommode de sa réalité et écrit sur elle, puisqu'il n'en a aucune autre, mais il aurait été également écrivain dans un autre contexte. L'on voit ici un autre exemple d'exaltation des univers insulaires bien au-dessus de ses écrivains, comme si le fait d'être né dans une île désignait le destin de toute une création. Cette conception est davantage faussée quand l'écrivain n'a pas les moyens de sortir de cette insularité forcée.

No es falta de cultura –tienen un poco de instrucción- es que no aman nada ; es una gente que no tiene amor. Dios sabe cómo podré yo alejarme de aquí, no en pos de gloria ni de ambiciones sino en busca del amor, del amor que dure toda la vida. En la calle frío, en las casas, frío, cansancio. Parece una raza gastada, y es de lo más fuerte de España.¹¹⁸

Certes, Alonso Quesada n'est pas un privilégié comme Morales qui, après avoir fait ses études de médecine à Madrid, peut se permettre de choisir l'île comme univers poétique. L'île lui a été imposée par une situation familiale précaire. Pourtant, il s'adapte à cette circonstance et profite même du besoin d'évasion que son contexte inspire, comme l'a expliqué Claude Le Bigot dans un article « Sobre la insularidad como referente y metáfora en la poesía canaria » :

Alonso Quesada ilustra con nitidez la ambivalencia existencial de su condición de isleño en su libro más significativo, *El lino de los sueños* (1915). El paisaje insular aparece claramente como lugar de refugio y al mismo tiempo como incitación al viaje, como deseo de traspasar el horizonte. [...] En el caso de Quesada, la insularidad se percibe primero como un lugar de marginalidad, de retiro en sí mismo y de aislamiento, pero un lugar siempre favorable a la ensoñación. Esta consecuencia es importante, porque permite traspasar todas las formas de reclusión a través de la compensación simbólica.¹¹⁹

Cette « compensation symbolique » que Claude le Bigot a signalée est la sublimation des frustrations du créateur à travers les symboles. Dans une île, le symbole suprême est la mer. Certes, la mer incarne une mise en abîme de la situation de l'insulaire. Face à elle, se matérialisent toute la solitude et l'éloignement de l'île. L'âme d'Alonso Quesada plane sur la mer sans jamais arriver à traverser cet horizon qui le sépare d'une vie meilleure :

¡Todos se han ido! Yo, desnudo y solo,
sobre una roca, frente al mar, aguardo
el mañana, ¡y el otro !...
[...]
El corazón siempre en un punto misterioso
y el alma sobre el mar ¡blanca !...¡El velero
que no pasa jamás del horizonte !...¹²⁰

¹¹⁸ A. QUESADA, *Epistolario, de Miguel de Unamuno y Alonso Quesada*, prologue et notes par L. SANTANA éd. el Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, lettre du 15-VI-1913, pp. 40-41. Unamuno essaie de le consoler : « le veo suspirando en su jaula, en su isla –tanto la exterior y geográfica como la interior- y suspirando por libertad. [...] Aquí, y esto no es mucho mayor que eso –esto es la península- se le agrandaría lo que ahí le falta. » lettre du 20-XII-1912, p. 30. Et, deux ans après, il exprime même son désir de revenir aux Canaries : « Deseo volver ahí, deseo mucho volver, a chapuzarme en a-isla-miento [...] Que ellos al fin viven [...] en una isla quieta en medio de los mares y yo en el centro mismo de estos, peloteado por las olas. La isla soy yo. Y es más terrible ser isla que vivir en ella. » lettre du 1-VI- 1915, pp. 49-50. Le terme *a-isla-miento* (l'italique est de mon fait) révèle peut-être, par lapsus, le mensonge avec lequel il essaie d'encourager Quesada à supporter son existence insulaire, car ce dernier lui avait avoué des années auparavant : « Yo procuro *desaislarme* como V. dice, aunque me parece difícil conseguirlo. » Lettre du II-1911, p. 23.

¹¹⁹ C. LE BIGOT, « Sobre la insularidad como referente y como metáfora en la poesía canaria », *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV, La Laguna, 2000, p. 134.

¹²⁰ A. QUESADA, « Tierras de Gran Canaria », du livre *El lino de los sueños*, recueil *Insulario [Versos y Prosas]*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1988, pp. 54-55.

Habité par la mer, Alonso Quesada vit des instants de béatitude. Il est en communion avec la vie et la mort. La peur et la colère disparaissent. De fait, dès que son corps s'éloigne de l'air frais de la plage, où il se sent libre et à l'abri du monde, la maladie hante à nouveau sa poésie. D'ailleurs, on pourrait évoquer une poétique de la tuberculose chez Alonso Quesada. Étouffé par la société et par son propre vide grandissant, le corps du tuberculeux est lentement détruit de l'intérieur. La fièvre est persistante. À cette époque, les îles Canaries sont une « montagne magique » pour Anglais et Allemands qui, paradoxalement, s'y retirent pour essayer de survivre, alors qu'Alonso Quesada sent la mort s'approcher de lui plus vite dans son exil insulaire. La vision hallucinée de la rue de Triana, celle-là même que Tomás Morales avait exaltée, est une réflexion ironique sur la mort. De son cœur sortent les rues d'une ville lente et grise, comme ce désert qui s'accroît dans sa poitrine. Caricaturant l'argot bancaire qu'il est obligé d'utiliser quotidiennement dans la compagnie anglaise, « des hommes à chapeau melon et canne » prennent le temps de sa vie en lui laissant, en compensation, « un tragique espace débiteur ». Or, loin du tragique, d'une retenue ironique à l'anglaise, la mort n'est pour Alonso Quesada qu'une voie urbaine de prolongation, après la fin de la vie :

(Calle comercial. Mediodía africano.)
De pronto sentí un hastío infinito...
Parecía que de mi corazón iban saliendo calles,
calles rectas de una ciudad lenta y gris.
Sentí un rumor trepidante en el fondo del alma,
las calles tiraban de mi corazón.
Y esas voces de polvo, esas palpitaciones urbanas
de los hombres de hongo y de bastón,
removían acremente un pedazo de consciencia
que aún mantenía vivo el dolor.
[...]
La calle, sucia, como plomo viejo,
hasta el fin de mi alma llegó.
Los hombres huían lentamente por ella
llevándose el tiempo
y dejándome un trágico espacio acreedor.
[...]
Todo se prolonga como cualquier calle
y se mueren los hombres
también, como yo...
¡Se morirán de nuevo !
¡Morir es la nueva vía de prolongación ...!¹²¹

Cette ironie anglaise, fine et malicieuse, est splendidement représentée dans le poème « Buen clima (reclamo) ». Encore à midi, l'introduction des poèmes chez Quesada rappelle son goût pour le théâtre. De plus, « calle bulliciosa, policromía de colores », a l'air de

¹²¹ A. QUESADA, *opus cit.*, « Dolorosos caminos », du livre *Los caminos dispersos*, pp. 90-91.

détourner les termes utilisés par Tomás Morales pour décrire les rues de la ville de Las Palmas¹²² d'un point de vue plus critique. Le climat, bon pour la santé, est un climat officiellement reconnu ; les habitants sont des indigènes, les touristes des tuberculeux, le poème devient une carte postale dérisoire, une conscience qui s'est installée depuis dans tous les endroits qui exploitent touristiquement son climat. Il garantit une qualité de vie incontournable, comme si l'esprit n'avait nullement besoin d'autres conditions de vie. Un climat uniforme, comme la stupidité générale et le vide dont il en est peut-être la cause :

(Mediodía. Calle bulliciosa. Policromía de colores)

Ciudad de mar. Buen clima.

Lo dice un libro y el diputado de la ciudad.

Buen clima : ingleses tuberculosos,
magistrados que se nutren sin cesar

Estación de extranjeros,
de extranjeros de tarjeta postal.

Turistas de ida y vuelta. Diez y seis guineas
en barcos fruteros : gentes sin posteridad
como una familia lejana y honesta que aguarda
estúpidamente un telegrama con abrazo final.

[...]

Los indígenas cruzan, hechos de clima bueno
como una acreditada pasta dentífrica mental.

(El hombre inteligente se avergüenza
de esta mediocre brisa del mar.)

Buen clima.

Clima oficial.

Cortesía del cielo, discreción de la Rosa
de los Vientos... ¡Cordura zodiacal !

Buen clima. Uniforme clima
como la estupidez. Clima ideal,
económico, sin gabanes sobre los montes
y sobre la eternidad

de las cosas vacías ; clima vacío,
de una perenne y templada vaciedad.

[...]

Yo estoy en medio de este clima localista
con una irremediable temperatura universal...¹²³

Miguel de Unamuno avait remarqué, lui aussi, pendant son exil de six mois à Fuerteventura sous la dictature de Primo de Rivera, la fierté que leur climat inspire aux Canariens. Étant donné le fait qu'Alonso Quesada s'était lié d'amitié avec Unamuno en 1909,¹²⁴ l'influence que ce dernier avait pu exercer sur le poète canarien n'est pas à négliger.

¹²² « Donde el urbano estrépito domina / y se traduce en industrioso ardor », T. MORALES, *opus cit.*, « La calle de Triana », partie « La ciudad y el puerto », p. 213.

¹²³ A. QUESADA, « Buen clima (reclamo) », poème non recueilli en livre, publié dans *España*, Madrid, 18 décembre 1920, *opus cit.*, pp. 106-107.

¹²⁴ À cette époque, Unamuno se rend aux Canaries à l'occasion des « jeux floraux » de poésie. Il reviendra, exilé, en 1924, mais Alonso Quesada est déjà très atteint de la tuberculose. Il mourra l'année suivante, en 1925.

Surtout lorsqu'on lit leur correspondance, où Quesada se confie à Unamuno sur le désenchantement que sa vie insulaire lui inspire. Pourtant, l'influence a pu aussi s'exercer en sens contraire, car l'article d'Unamuno « Este nuestro clima »¹²⁵ est publié en 1924, quatre ans après le poème d'Alonso Quesada. Très ironique comme Quesada, Unamuno met en cause l'incontestabilité du climat de Fuerteventura :

En esta apartada isla la luna brilla más pura y se respira mejor. Es decir, menos Don Juan Tenorio. Don Juan Tenorio se aburriría como una claca –que aquí hace las veces de ostra- en esta isla. Aquí no hay campo para Don Juan Tenorio. [...] Aquí no se comprenden tenoriadas. [...] Bajo este clima prospera la humanidad; pero una humanidad recatada y resignada, enjuta y sobria, una humanidad muy poco teatral. Y es que el clima no es teatral.¹²⁶

Quesada vit dans la Grande Canarie, où les locaux sont, eux aussi, très fiers de leur climat, qui attire le tourisme. Au milieu de cet univers touristique où les cercles intellectuels font l'exception, Alonso Quesada refoule la frustration de sa température universelle à travers l'ironie amère de son poème.¹²⁷

Le cas d'Agustín Espinosa est, par contre, bien différent. L'écrivain cache ses déceptions et invente un univers insulaire parallèle pour exorciser ses phantasmes insulaires. L'on procédera aussitôt à l'analyse du mythe de ces îles épineuses, inventées par Agustín Espinosa.¹²⁸

¹²⁵ M. DE UNAMUNO, *Canarias (divagaciones de un confinado, 1924)*, article « Este nuestro clima », publié dans *Nuevo Mundo*, à Madrid, le 16 mai 1924. Recueilli dans *Paisajes del alma*, Alianza éd. Madrid, 1986, pp. 52-54.

¹²⁶ M. DE UNAMUNO, *opus cit.*, pp. 52-53.

¹²⁷ À son époque, il a osé s'attaquer au climat, l'organe sacré, officiel et institutionnel des îles. Peut-être de par l'envie de surmonter leur situation, on a parfois perdu de nos jours dans la littérature Canarienne cette auto-dérision d'Alonso Quesada qui se permettait de révéler le côté grotesque des îles.

¹²⁸ En évocation de « La isla inventada de Agustín Espinosa », de J.M. PÉREZ CORRALES, *Anuario de Estudios Canarios, Homenaje a Alfonso Trujillo*, n° 29, pp. 453-527, 1983.

2.5. *Les îles épineuses.*

« El juego que yo he hecho, borracho de islas,
dando tumbos entre ellas, tejiendo para tí, lector,
la tela de araña que a todas las une y limita
en el tiempo presente y en el ausente espacio lejano ».

Agustín Espinosa, « Entre islas anda el juego ». ¹²⁹

L'île, mythe littéraire, philosophique, historique ou psychanalytique, demeure un symbole essentiel dans toutes les cultures. En ce qui concerne la littérature canarienne, ce symbole constitue un paradigme incontournable. Mais le symbole de l'insularité a souvent consisté aux Canaries en une revendication de l'imaginaire paradisiaque des îles au détriment de regards plus sacrilèges, d'autant plus inquiétants qu'ils sont inattendus. Or, ces derniers sont les seuls qui peuvent, par contraste, donner à l'image des îles paradisiaques toute leur dimension mythique. Car une île, essentiellement ambiguë, doit être, poétiquement, solaire et lunaire, paradis et enfer, utopie et prison.

Agustín Espinosa s'est placé des deux côtés du miroir insulaire. Du côté émerveillé avant son mariage en 1932, du côté du réel par la suite. Or, chez lui, ni l'imaginaire ne se confond avec le paradis, ni la réalité ne devient cauchemar. Devant de telles divergences pourtant, l'erreur serait de se demander où est le vrai rapport de l'auteur aux îles. L'écriture, transgression constante de toutes les normes, ¹³⁰ exige qu'on accueille toujours Espinosa dans sa multiplicité et son hermétisme.

Pour être guidé à travers ces « îles épineuses », il suffit de suivre les écrits d'Espinosa qui formulent son vécu. À ce propos, il confirme que son mariage détermine une évolution de sa perception de l'île. Dans un article publié en 1932, peu après l'événement, intitulé « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid », ¹³¹ Espinosa répond aux questions posées par un ami canarien resté à Madrid :

¹²⁹ A. ESPINOSA, « Entre islas anda el juego » (fragment), sans date, *Textes*, p. 320.

¹³⁰ « Agustín Espinosa : vulnera toda suerte de normas, agita nombres, los hace portadores de nuevos sentidos ; en su visión de la cultura habita lo que podríamos llamar una *densidad lírica* », N. PALENZUELA, dans le prologue à *Lancelot 28^e-7^e*, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 23.

¹³¹ A. ESPINOSA, « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid », *La Tarde*, 31 décembre, 1932. *Textos*, pp. 207-209.

El camarada Antonio Dorta, relleno hasta los hombros de égloga insular y urbana Gran Vía, de cortesano tumulto y paz virgilana, de cemento y saudade, de rascacielos ágiles y rampante caserío, brinda hoy a mi mirar un antejo de su gusto, dos miradores y dos miras. Me acuchilla amistoso con estos dos agudos aceros : ¿Como ves tú, Agustín Espinosa, Madrid desde Canarias ? ¿Como ves tú, Agustín Espinosa, Canarias desde Madrid ?

Ses amis considérant Espinosa comme un célibataire endurci, étant donné l'instabilité de sa vie, sont probablement étonnés d'apprendre son mariage alors qu'il a trente-cinq ans. Son camarade Antonio Dorta cherche donc, sans doute, à éveiller chez lui la nostalgie d'un passé irrécupérable, celui qu'ils ont vécu ensemble à Madrid. Pourtant, au lieu de regretter sa vie de célibataire, Espinosa tire parti de ces questions, comme c'est souvent le cas quand on rédige une lettre, pour cadrer les derniers événements de sa vie : « *quiero, subdividir sus interrogaciones, repartirlas en el tiempo, situarlas en la claridad de mi vida presente y de mi pretérita. [...] Permítame mi entrevistador camarada que biesquematice esas horas, que dé arquitectura exacta a mis respuestas.* »¹³² Dans cette subdivision, une date marque le temps de sa perception ; c'est la date de son mariage : « *Porque en mi eterno mirar hay dos vitales horas diversas, limitadas por una mujer, obra de ella, dualidad de su nexo.* »¹³³ Ce vécu conduit désormais à une vision bipolaire des îles. Pour l'organiser, Espinosa divise son article en deux parties et, chacune d'entre elles, en deux temps. La première partie s'intitule « Madrid desde Canarias », la deuxième, « Canarias desde Madrid ». Toutes les deux s'articulent autour de deux moments : de 1900 à 1932, en ce qui concerne sa vie passée, et de 1932 à 1933, pour sa vie présente. Il est intéressant, dans la première partie, de remarquer que l'ambition intellectuelle d'Espinosa ne peut être satisfaite, d'après lui, qu'en quittant les îles :

1° Madrid desde Canarias

A) 1900-1932
Alba y crepúsculo de mi soltería.
La cólera de Aquiles.
¡ Cuánto mar entre mis ocios y su meta !
En cada trasatlántico van enredados mis afanes de fuga, mis sueños cortesanos, mis desmedidos gritos.
Sobre la curva del Atlántico patinan deseos, despatinan ansias.
Cada retorno retrahíla su ovillo.
Meta para otras metas. Inquietud vaga.
Desde el paraguas rojo de Azorín hasta el mono azul de Giménez Caballero.
[...]
Todo un mundo de sensaciones poliédricas arrollado a cada instante de la isla, a cada paso insulario, a cada página del mar, a cada viento N.E., a cada visión metropolitana, a cada adiós, a cada oriental estrella.¹³⁴

¹³² A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 207.

¹³³ *Idem*, p. 207.

¹³⁴ A. ESPINOSA, « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid », *La Tarde*, 31 décembre, 1932. *Textos*, pp. 207-208.

Avant 1932, date de son installation définitive aux îles, Espinosa voyage souvent et, même s'il passe des longs séjours aux Canaries une fois obtenue sa chaire de professeur, la possibilité de changer d'horizon demeure pour lui toujours envisageable. L'Atlantique qui le sépare du continent est plein de désirs, d'envies, de sa colère, digne d'Achille. De retour dans les îles, c'est l'inquiétude qui s'empare de lui. Il se demande quand il pourra retrouver à nouveau l'intensité de sa vie madrilène, faite d'écrivains qu'exaltent les aspirations artistiques d'Espinosa, comme Azorín ou Giménez Caballero. Car le doux souvenir de l'île ne l'empêche pas de vivre pleinement les sensations polyédriques que Madrid lui procure. Certes, Espinosa ne sent pas le poids des responsabilités et son rapport aux îles, très insouciant, n'est fait que d'allers et de retours. Pour approfondir le regard qu'il porte sur les Canaries avant son mariage, il faut lire la description qu'il en fait à l'envers, « Canarias desde Madrid », de 1900 à 1932 :

El pavor del aislamiento.
La música y el azul de 8000 olas diarias, iguales, precisas, irreplicables.
Unos guijarros anclados, por apetito de ociosidad, en medio del peor mar, del mar que todo se lo traga, que nada deja pasar más allá de él, como las ingeniosas aves de la comedia de Aristófanes.
Cárcel.
HAMBRE.
¡Autopiedad !
Purgatorio visto desde el cielo.
Égloga de postal, paisaje de viejo estereoscopio, sirena tonta.
Una tribu entretenida en bailar sus danzas circulares, inexplicables, mediocres.
Y miedo de « su » filtro engañoso : de su arrobar lento : de su « malage ».¹³⁵

Les propos sont précis. À cette époque, l'île est pour Espinosa une prison dont il faut s'enfuir. L'île incarne à ses yeux la soif d'autrui, la peur de l'isolement. Cet extrait rappelle, d'ailleurs, la vision des îles de carte postale d'Alonso Quesada, dans « *Buen clima. (reclamo)*. »¹³⁶ L'image d'une tribu qui danse sur des chorégraphies circulaires, inextricables et médiocres est, dans le même style qu'Alonso Quesada, une ridiculisation évidente des danses folkloriques canariennes. Espinosa a peur du « *malage* », déformation andalouse de « *mal ángel* », c'est à dire, de la fadeur qu'entraîne la lenteur du rythme, d'autant plus dangereuse qu'elle est dissimulée sous un filtre d'hypocrisie. Entre le ciel, représenté par Madrid, et l'enfer que deviennent parfois les Canaries juste après son installation, le purgatoire est le symbole qui permet à Espinosa de séparer, à travers ses textes, le vécu de l'imaginaire. Car cet endroit indéterminé, entre ciel et enfer, ne l'engage pas à avouer

¹³⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 208.

¹³⁶ A. QUESADA, voir *supra*, chapitre 2.4.2.

littérairement les déceptions vitales qu'il va connaître par la suite. Grâce à l'image du purgatoire, il évite de se prononcer sur son vécu insulaire et il peut aspirer à développer à son gré des images classiques ou surréalistes des îles, sans que la logique interne de son discours s'affaiblisse pour autant. Par cette prise de position, si l'on peut l'appeler ainsi, au vu de son indétermination, il sera capable de faire une « églogue de carte postale » des îles avant 1932, comme *Lancelot 28°-7°*, en évitant de se confronter à ses peurs.

Quand on perçoit l'angoisse d'Espinosa à l'idée de vivre dans une île, il est pour le moins surprenant de lire les vers qu'il consacre aux Canaries après son mariage :

Un sueño colonial con gaviotas y azahares.
Mil velas blancas sobre un mar siempre diverso.
Tres ventanas abiertas a una luna de octubre, a una brisa de medianoche, tibia,
aromada, lánguida.
Tardes sin esquinas, mañanas blandas, muelles.
En cada alba cien alondras, cien ruiseñores en cada anochecer.
Huertos de naranjas, caravanas de palmeras.
La felicidad a la sombra de dos tiernos azules.
La felicidad con todas sus nueve letras cabales.
La felicidad a 28 grados de latitud oeste.
Sin inviernos, sin prisas y sin comparaciones.¹³⁷

Le bonheur est aux îles, car Espinosa expérimente pour la première fois les joies du mariage. Il s'est définitivement posé et son passé itinérant est désormais derrière lui. Or, dans les articles d'Espinosa, rares sont les anecdotes autobiographiques racontées qui le situent hors des limites de la société bourgeoise.¹³⁸ Certes, si jamais il ose exposer dans un article une expérience personnelle marginale, excentrique ou anticonformiste, il le fait toujours très discrètement.¹³⁹ Sinon, il se cache derrière une esthétique, telle que le surréalisme. De fait, ce n'est sans doute pas par hasard que *Crimen* et *La casa de Tócame Roque*¹⁴⁰ sont écrites une

¹³⁷ A. ESPINOSA, *opus cit.*, pp. 208-209.

¹³⁸ Cette discrétion est, d'ailleurs, l'une des marques les plus répandues de la littérature canarienne. S'il est parfois difficile pour un écrivain de se dévoiler dans ses créations, il l'est encore davantage pour un écrivain insulaire. La psychologie de l'espace des îles est souvent responsable des ces « masques », des insinuations et des ellipses, de la fermeture des textes, de l'essor, enfin, du genre poétique dans les îles, qui permet aux insulaires de se cacher derrière les vers, en même temps qu'ils s'expriment à la première personne.

¹³⁹ C'est, par exemple, en ce qui concerne sa vie amoureuse, le cas de l'article « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120 : « En esta época de república y democracia, de auge proletario, de periclitaje de lo aristocrático, cantemos a una mujer sin hogar, a la templadora de eros. Cantemos a una obrera de la noche, a una biznietita de Mariana Pineda, a una tornera monja del Medievo. [...] heroína de barrio marinero, signo matriarcal, temple de descarriados, Virgen de puerto atlántico, tanguista sideral de Las Palmas ». Même si ses articles sont souvent écrits à la première personne, Espinosa ne le fait pourtant pas dans ce texte. Il cherche peut-être à cacher toute relation avec cette femme qui est, probablement, une prostituée, au moins aux yeux de la société de cette époque.

¹⁴⁰ A. ESPINOSA, « *La Casa de Tócame Roque* (farsa surrealista). » 1934, *Textos*, pp. 324-337 et « *La Casa de Tócame Roque* : « (farsa dramática en diez cuadros) », 1934, *Textos inéditos y no recogidos en volumen* pp. 721-

fois qu'Espinosa est bien inséré dans une dynamique bourgeoise qui l'oblige à cacher tout ce qui est inavouable. L'hermétisme d'Espinosa est, souvent, la manière qu'il trouve pour s'exprimer sans s'exposer ouvertement au public. De ce fait, l'on peut suggérer que, même s'il doit être sincère quand il exprime le bonheur que lui a procuré son mariage, cela est dû à la convenance bourgeoise du sentiment. Car Espinosa n'est pas aussi transparent quand il s'agit d'évoquer des obsessions moins convenables, qu'il va déguiser sous les formes oniriques du surréalisme. Il se peut donc que grâce à l'esthétique surréaliste Espinosa soit capable, finalement, de tracer son autoportrait le plus sincère, auquel on s'attaquera ultérieurement, dans un chapitre consacré à la religion et à l'amour chez l'écrivain.

Il existe cependant un moment, où Espinosa dévoile partiellement sa vie privée mais dans le respect des convenances. Il s'agit de son « Diario de un poeta recién casado », une sorte d'hommage à Juan Ramón Jiménez, qui devient par la suite « Diario espectral de un recién casado ».¹⁴¹ Espinosa écrit ce journal durant sa lune de miel. On assiste là à des anecdotes en tout genre, où l'écrivain se livre au vécu indolent d'une lune de miel à Ténériffe. Ses réflexions sur l'île sont intéressantes par rapport à cette vision fantomatique qui s'installe progressivement dans ses tableaux insulaires. L'on décrira maintenant ici cette évolution.

Au début, dans un article de son journal intitulé « Amor y Geografía »,¹⁴² Espinosa fait allusion aux charmes du paysage classique de l'île de Ténériffe. L'on a retrouvé un texte, parmi les documents que conservait la famille, qui éclaire et enrichit cet article :

En Canarias se da un tipo de « paisaje clásico » muy interesante, que podría traer gran fortuna a un film bien realizado. El « paisaje romántico » es elemental y pobre en Canarias. Casi podríamos decir que no existe. Pero no así, en cambio, el clásico, sobre cuyo fenómeno he meditado más de una vez, buscando las razones de su existencia. Cuando yo complete mis investigaciones estivales y publique mi ensayo sobre geografía sentimental de Canarias –decía yo en Amor y geografía–, se sabrá, al fin, porqué se produce en nuestras islas este tipo constante de paisaje clásico. Por qué se arroja nuestro paisaje insular en tales afanes clasicistas, como si buscara servir de fondo futuro a los futuros retratos de los futuros pintores del mundo. Pero, sin llegar a eso, basta con la evidencia, en cuanto a la suerte del film, de la posesión de un paisaje peculiar, dotado por características de su signo, de cualidades favorables, a la vez de una diestra captación y a una edición a tono con la presente hora del mundo. Las formas vagas, confusas, esfumantes, escapan fácilmente a la impresión y están muy lejanas de los actuales gustos. Canarias puede ofrecer – y lo ofrece ya de por sí, oficialmente- un maravilloso escenario para un film moderno, para una auténtica cinta del

725.

¹⁴¹ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado », publié dans *Hoy*, du 27 août au 13 septembre 1932. À partir de cette date, Espinosa écrit encore quatre articles sous le titre de « Diario espectral de un recién casado », qui furent inédits à l'époque.

¹⁴² A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado : Amor y Geografía », *Hoy*, 30 août, 1932. *Textos*, pp. 178-179.

novecientos.¹⁴³

Cette envie d'exporter une image des îles n'est pas loin du positionnement qui apparaît dans *Gaceta de arte* en février 1932¹⁴⁴ : une image de carte postale ou de film moderne, assez « classique » dans son admiration émerveillée pour le paysage. Or, à peine dix jours plus tard, Espinosa commence à décrire une nature insulaire inquiétante dans « Diario de un poeta recién casado. Cataclismo quebrado », que l'on pourrait qualifier de romantique :

Nunca hasta hoy se había visto –en auras de una isla- un cielo tan bajo. Un cielo que casi se podía coger con las manos. Un cielo que rozaba postes de telégrafos, copas de palmeras y veletas de campanarios. [...]

Pocos ojos insulares lo han visto, porque andan despistados e inciertos los aislados mirares actuales. Pero el cielo ha estado a punto de caerse y aplastar bajo su comba a una isla que navegaba al paio en lleno mar Atlántico.

Entre sol, cielo e isla, habrá, bajo el ocaso, un delicioso diálogo de salvador, contumaz y salvada. [...] Un trío de Amadís, Oriana y Endriago. El cielo jurará venganza ; el sol, protección. Y sonreirá, entre ambos, la isla, feliz del jubiloso epílogo de su espeluznante mañana.¹⁴⁵

Par la suite, dans « Diario espectral de un recién casado. El puerto »,¹⁴⁶ Espinosa approfondit cette vision nocturne et hallucinée des îles, qui est très loin de la première impression qu'il avait donnée d'elles dans « Amor y Geografía ». Au-delà du romantisme, Espinosa se place désormais dans un rêve surréaliste :

Era una noche para andar al azar, de mano de una mujer a lo largo de una desierta playa. Para escuchar, entornando los ojos, un limpio y noble cuento, en cuyo final una gran cruz de mármol abriera sus brazos sobre una roja estepa. [...]

De espalda al mar se sentía en la cara agosto. Se adivinaba cómo prodigaba el alisio sus fríos. Como afilaba impotente, en la sombra, sus uñas.

El golpe seco, monótono, constante, de una ola contra el viento de un malecón cercano, se mezclaba a veces con la música lejana de un acordeón, que desleía en el aire espeso sus tibias, flácidas y gangosas notas. [...]

Y de pronto comenzó a girar a nuestro alrededor una extravagante caravana. Un singular carrusel se había formado en nuestro torno, un abigarrado tiouvivo de casas, calles, alamedas y plazas. [...]

¹⁴³ L'essai auquel Espinosa fait allusion dans ce texte n'a pas été retrouvé. M. P. CORRALES a rencontré ce fragment parmi les documents que conservait la famille de l'écrivain. Il est publié dans *Textos*, p. 179.

¹⁴⁴ « Posición », *Gaceta de arte*, numéro 1, février, 1932.

¹⁴⁵ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Cataclismo quebrado », *Hoy*, 10 septembre, 1932. *Textos*, p. 187.

¹⁴⁶ A. ESPINOSA, « Diario espectral de un recién casado », septembre, 1932. *Textos*, pp. 193-194. Inédit à l'époque, l'article a été publié dans *Textos*, en 1980.

Nuestro sueño de una noche de verano se había desvanecido para siempre. De nuevo volvíamos a estar solos, mudos y espectrales, como dos monigotes de guiñol a los que se hubiese arrojado, como en una incierta aventura, dentro de la alta marea del alba.¹⁴⁷

D'une part, évidemment, le fait que la fin de sa lune de miel approche est peut-être une raison suffisante pour expliquer cette atmosphère menaçante. De l'autre, l'influence du surréalisme s'accroît à l'époque dans les milieux intellectuels canariens ; elle est, d'ailleurs, revendiquée par Domingo López Torres dans « Surrealismo y revolución », publié par *Gaceta de arte* en octobre 1932, alors qu'Espinosa collabore à la revue depuis le mois d'août. On ne doit pas oublier néanmoins que la sensibilité d'Espinosa, surréaliste ou non, demeure, toute sa vie, intemporelle et fugitive. De ce fait, la date de 1932 a été tirée de son article « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid » mais, même si s'est lui qui s'impose cette datation vitale, toujours insaisissable, il ne se laisse pas encadrer par ses propres schémas. Même après 1932, l'on peut retrouver parfois cet esprit rationnel et épuré de *Lancelot 28°-7°* dans ses textes. Il n'y a pas de visions aussi cauchemardesques de l'île telle que celles de *Crimen* ou *Media hora jugando a los dados*, avant son installation aux Canaries. De plus, étant donné les conventions auxquelles il se soumet à partir de cette date, l'on peut supposer qu'Espinosa a eu davantage recours au surréalisme pour combattre le refoulement social qui lui est désormais imposé et dont il s'inspire. De fait, tel est l'avis de López Torres en 1934 ; au lieu d'une boutade, *Crimen* est pour lui un œuvre essentiellement sincère :

Nada de asustar a la burguesía. Espinosa sabe bien que la burguesía es más perversa aún. [...] Años de crueldad, de lascivia, vienen ensangrentando las pecheras más almidonadas, los rostros más impasibles, las conciencias más cuadrículadas.

Nace este libro, pues, como necesidad interior de un hombre que se levanta un poco sobre la punta de los pies y comienza, como si desconociera los más elementales principios de la hipocresía y de la estupidez, a balbucear la palabra más sincera y espontánea que en el suelo de España se haya pronunciado este año.¹⁴⁸

En s'opposant aux autres critiques de l'époque, qui considèrent souvent l'œuvre dans sa dimension obscène ou fantaisiste, l'avis de López Torres sur *Crimen* semble, pour le moins, visionnaire. Car López Torres, qui n'avait aucun statut bourgeois à perdre, a osé, encore plus ouvertement qu'Espinosa, regarder en face toutes les perversions de la vie de province dans une île. Il peut ainsi reconnaître que, bien qu'au-dessus de la réalité, l'île des malédictions de *Crimen* est, malgré tout, directement inspirée d'elle.

¹⁴⁷ A. ESPINOSA, *opus cit.*, pp. 193-194.

¹⁴⁸ D. LÓPEZ TORRES, « Índice de publicaciones surrealistas en 1934 », *Gaceta de arte*, num. 32, décembre 1934.

Agustín Espinosa a donc réussi à pénétrer l'ambivalence des îles à travers ses deux principaux ouvrages, *Lancelot 28°-7°* et *Crimen*. Il y met en œuvre deux esthétiques qui dévoilent toute la dilogie des îles et la sienne : classique et cubiste l'une, romantique et surréaliste l'autre. Pour apprécier toutes les nuances de ce dédoublement insulaire, l'on mettra en relation les deux œuvres d'Espinosa avec deux textes qui partagent leur esthétique, tout en opposant leur sens. Il s'agit des impressions d'écrivains de passage aux îles Canaries. D'un côté, le regard d'Unamuno, exilé dans l'île de Fuerteventura, qui se sert d'un style épuré et austère, aussi classique que celui de *Lancelot 28°-7°* -mais pas aussi ludique-, pour montrer tout le désespoir de l'exil. De l'autre, celui de Breton, dont la démesure stylistique, équivalente à celle de *Crimen*, dessine dans « Le château étoilé », des îles magiques, loin de l'île des malédictions, où l'amour devient « fou ». Grâce à leurs revers, ceux d'Unamuno et de Breton, un portrait de l'expérience duelle des îles les plus épineuses aura été esquissé.

2.5.1. L'île d'Espinosa avant 1932 : une île touristique classique dans *Lancelot 28^o-7^o, 1929*.

Le fait qu'Agustín Espinosa ait consacré sa thèse de doctorat à Clavijo y Fajardo,¹⁴⁹ un intellectuel canarien du XVIII^e siècle, révèle en partie son rapport à l'île avant 1932. Espinosa se dit héritier de ce siècle des Lumières qui a donné aux Canaries leurs écrivains les plus célèbres.¹⁵⁰ Parmi eux, Clavijo y Fajardo est né, précisément, à Lanzarote. Il est, toutefois, sorti de l'île très jeune pour se rendre à Madrid, au service des Bourbons réformistes, Fernando VI et Carlos III. Nommé à plusieurs reprises pour occuper des postes de responsabilité, Clavijo participe pleinement de la vie de son époque à travers ses ouvrages¹⁵¹ dont *El Pensador* demeure le plus célèbre. Clavijo y Fajardo devient ainsi l'un de plus éminents exemples de l'esprit des lumières espagnol. Avidé de connaissance comme Clavijo, Espinosa accumule durant la période de 1917 à 1932, de nombreux voyages et rencontres.

Espinosa admire aussi l'œuvre de l'historien Viera y Clavijo et lui consacre, d'ailleurs, une de ses meilleures conférences, intitulée « Sobre el signo de Viera ». L'on peut supposer qu'Espinosa se sert de la figure de Viera pour composer une sorte de programme culturel pour les Îles Canaries, inspiré de l'esprit internationaliste des Lumières :

El corazón de Viera florecía en Canarias y su intelecto en el reino de lo Universal. [...]

Canarias lo enciende en la realización poética pura como Europa lo desfoga en cerebrales labores de Universalidad.

« Yo tengo dos patrias –cuéntase que dijo Marco Aurelio, definiendo su universal corazón- ; como Antonino, Roma ; como hombre, el mundo . »

¹⁴⁹ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, écrit en 1924, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, p. 43. Prologue d'A. VALBUENA PRAT en 1949.

¹⁵⁰ « El siglo más musculado de las Islas Canarias : el XVIII. Hasta su poesía –exigua aquí como en España– supera en excelencias a la poesía del siglo XIX », A. MILLARES CARLO, dans une entrevue réalisée par A. ESPINOSA, pour le journal *La Prensa*, section « La joven literatura », le 7 octobre 1928. Par la suite, dans son discours d'inauguration du lycée d'Arrecife, Espinosa proclame : « El siglo XVIII, la centuria más musculada de Canarias, me trajo este nombre : don José Clavijo y Fajardo. ». « Discurso de inauguración del Instituto de Arrecife » dans *Lancelot 28^o-7^o*, Madrid, novembre, 1929. Deuxième édition en 1968, Las Palmas, et troisième en 1974, à Madrid. Dorénavant, l'on citera d'après la quatrième édition, de N. PALENZUELA, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 111.

¹⁵¹ J. CLAVIJO Y FAJARDO, *El tribunal de las damas*, 1755, *Pragmática de Zelo y Desagravio de las damas*, 1755, le journal hebdomadaire *El pensador* « *Sátira de la Nación* », 1762-1763, 1767, *Estado general, histórico y cronológico del Ejército, y ramos militares de la Monarquía*, 1761, *Estado Militar de España*, 1763, *Los jesuitas reos de lesa Majestad Divina y humana*, 1767, *Diccionario castellano de Historia Natural*, 1777-1802, *Catálogo científico de las producciones y curiosidades del Real Gabinete de Historia Natural*, 1777-1802.

También, como el estoico latino, puede decir Viera de sí : « Tuve dos patrias ; como hombre, el mundo ; como Viera, Canarias ».

Esta ha sido la gran lección de Viera, la de su signo interior. La que aún no hemos aprendido del todo, la que es necesario que a toda hora subrayemos : Canarias. Frontera africana. Atlántica. Ibérica. Universal.¹⁵²

Pedro García Cabrera esquisse, lui aussi, dans son article « Tradición europea de la poesía de Canarias », un portrait de ce canarien cosmopolite du XVIIIe, Viera y Clavijo. L'on s'aperçoit que l'esprit des lumières du XVIII^e est très proche de l'esprit des avant-gardes européennes des années trente dont Espinosa fait partie :

*Esta misma línea la prosigue nuestro historiador Viera y Clavijo viajando por Europa y recogiendo las manifestaciones culturales de su tiempo. En sus cartas puede seguirse paso a paso su itinerario, cómo se va empapando del aura y las preocupaciones de su momento, cómo imante del aire europeo, de sus técnicas, de sus procedimientos, de todo lo que representa una conquista en las ciencias y las artes, para luego levantar el edificio de su obra, incorporando las islas a los quehaceres más vivos de la época.*¹⁵³

Certes, doté d'un esprit éclairé, Espinosa mène une vie intellectuelle et sociale très riche dès qu'il se rend sur le continent. Jeune bourgeois envoyé par sa famille en métropole pour y acquérir une formation universitaire,¹⁵⁴ Espinosa profite dès 1917 pour nouer des contacts avec les esprits de l'avant-garde madrilène. Il commence à écrire dès 1927 dans *La Rosa de los Vientos* et, deux ans après, en 1929, il débute ses collaborations avec *La Gaceta Literaria*¹⁵⁵, qui se prolongent jusqu'en 1931.

Espinosa va couronner dès 1929 cette époque prolifique par une œuvre fondatrice : *Lancelot 28°-7°*. Comme dans le genre littéraire et philosophique des utopies du XVIII^e siècle, Lanzarote incarne une île dont l'auteur se sert pour révéler son propre univers. À l'image des explorateurs scientifiques, le rôle premier d'Espinosa sera de nommer le territoire découvert, ce non-territoire utopique, pour le faire figurer sur les cartes littéraires du monde entier. Il accomplit sa tâche dès le titre de son œuvre, où il baptise Lanzarote du nom de *Lancelot*, en s'inspirant du cycle breton. Cette licence poétique est suivie des coordonnées 28°-7°, qui

¹⁵² A. ESPINOSA, *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, éd. de M. ALMEIDA, Islas Canarias, 1990, pp. 110-111.

¹⁵³ P. GARCÍA CABRERA, *Obras completas, Pedro García Cabrera*. Sous la direction de S. DE LA NUEZ, avec la collaboration de R. FERNÁNDEZ et N. PALENZUELA, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1987, « Tradición europea de la poesía de Canarias », tome IV, p. 341.

¹⁵⁴ En 1917, Espinosa est inscrit à l'Université de Grenade pour sa première année de Philosophie et Lettres. Il y demeure encore deux ou trois ans, avant de se rendre à Madrid, où il soutient sa thèse de doctorat en 1924.

¹⁵⁵ Espinosa a aussi publié, bien que moins fréquemment, quatre articles et une entrevue pour *El Heraldo de Madrid* de 1930 à 1931, et « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930 » dans *Extremos a que ha llegado la poesía española*, num. 1, mars, 1931.

représentent le parallèle et le méridien d'une géographie réelle, celle de l'île de Lanzarote. Le mélange de poésie et de géographie de *Lancelot 28°-7°* fut célébrée par Antonio Dorta dans son article « Poesía y geografía en Agustín Espinosa » :

De esta coexistencia en el alma de nuestro poeta, de la geografía, o vocación de superficies, con la poesía, o vocación de profundidad, vemos nacer este maravilloso dinamismo quieto –cálido- de Agustín Espinosa.¹⁵⁶

Entre le moyen âge et le XVIII^e siècle, les voyages scientifiques et les quêtes du Graal, Espinosa s'inspire de toutes les littératures pour nommer une réalité nouvelle. Il s'agit d'une colonisation culturelle du territoire, d'une réinvention de l'espace. Espinosa revendique son pouvoir créateur et proclame le devoir de dévoiler l'inconnu : « *Colonizar algunas islas de misterio y sujetarlas al imperio de la razón es obra de clasicismo* ». ¹⁵⁷ Il faut sauver les îles de leur solitude, les coloniser, les rendre intelligibles au reste du monde :

Una isla abstracta, ideal, profética. Una isla de San Borondón con parrales históricos, testimoniados ya por Shakespeare y aun por Mayne Reid. Una isla de soledad, que busca desolearse, que lucha por ello y en cuyo batallar es animada por el alto redoble de las parras.¹⁵⁸

L'esprit qui habite Espinosa avant 1932 trouve notamment ses sources dans le mouvement universaliste de *La Rosa de los Vientos*. Après ses poèmes et sa Thèse de doctorat de 1924, les premiers articles d'Espinosa sont publiés par cette revue à partir de 1927. Il est donc important de rappeler que l'universalisme de Juan Manuel Trujillo, son directeur, prône l'exploration de l'univers proche, comme moyen de s'approprier une universalité culturelle. Dès 1924, dans sa Thèse de doctorat, Espinosa prend déjà parti pour cette position : « Ahondar en la profundidad de lo propio conduce inevitablemente a centros de generalidad ; nunca a callejuelas de particularización ». ¹⁵⁹

Espinosa esquisse une définition de son esthétique classique dès 1927, dans son « Ensayo de una estética del Valle ». Il s'agit là d'apprécier la beauté du détail pour accéder à une échelle universelle de la beauté, ce qui équivaut dans l'idéologie universaliste de *La Rosa de los Vientos*, à l'approfondissement dans l'entourage proche en vue d'une universalité

¹⁵⁶ A. DORTA, « Poesía y geografía en Agustín Espinosa », *La Tarde*, 16 février 1934.

¹⁵⁷ A. ESPINOSA, « Cuenta de pasión : la isla prometida de A. Lorenzo Cáceres », *La Prensa*, 26 novembre, 1931. *Textos*, p. 124.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, p. 58. Prologué par Ángel Valbuena Prat en 1949. Thèse de doctorat soutenue en 1924.

culturelle :

La belleza pictórica –y hasta sentimental- de un paisaje está en un detalle, en unos detalles solamente. El uno o el varios es dependiente de la técnica peculiar del paisajista. La técnica del paisajista de exposición ha de resolverse en detalles que atraigan constantemente al espectador, que no dejen en paz su sed de colores y de luces y de contrastes. Pero, por su misma pequeñez, serán tan intensamente saboreables como en la visión de Nietzsche.¹⁶⁰

Cette allusion à Nietzsche renvoie à un chapitre précédent de son essai où Espinosa explique cet aspect caché de la beauté qu'il faut désormais récupérer :

La belleza más noble no es la que nos deslumbra instantáneamente, sino aquella que se insinúa lentamente, la que uno lleva dentro de sí, en el pensamiento. [...] Este segundo aspecto es el que importa hoy, como fuente de belleza nueva, remozadora, incomprensida. Es necesario hacer brillar al sol tanto pedazo de cristal umbroso.¹⁶¹

Dans un article consacré à l'île de Fuerteventura en 1924, « Leche de Tabaiba », Miguel de Unamuno avait déjà écrit que cette beauté des îles mérite un nouveau code esthétique pour être comprise et appréciée :

¡Estas soledades desnudas, esqueléticas, de esta descarnada isla de Fuerteventura! ¡Este esqueleto de tierra, entrañas rocosas que surgieron del fondo de la mar, ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed! ¡Y qué hermosura! Claro está que para el que sabe buscar el íntimo secreto de la forma, la esencia del estilo, en la línea desnuda del esqueleto; para el que sabe descubrir en una calavera una hermosa cabeza.¹⁶²

Or, Unamuno va défendre par la suite, ce paysage aride de Fuerteventura face au paysage classique de l'Orotava dont Espinosa se veut le protecteur :

No es, no, el verdor ficticio de los platanares que allá, en la Orotava de Tenerife, encantan a los boquiabiertos turistas que se enamoran de hojarasca y de perifollos. Ese es paisaje de turistas, no de peregrinos del ideal ultraterrestre, no de romeros de la inmortalidad.¹⁶³

Ce paysage « de touristes » de l'Orotava, selon Unamuno, est celui-là même qu'Espinosa cherche à redécouvrir trois ans après, en 1927, avec un autre regard. Pour cela, il place, comme l'on a remarqué, l'esthétique subjective de Nietzsche au-dessus de celle de Humboldt : « *La belleza [...] que nos deslumbra instantáneamente [...] fue [la entrevista]*

¹⁶⁰ A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del Valle », chapitre III, *La voz del Valle*, mai, 1927. Paru à *El Día*, 6, mai, 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*.

¹⁶¹ *Idem.* Chapitre 2. L'italique est de mon fait.

¹⁶² *Idem.*, p. 55.

¹⁶³ M. DE UNAMUNO, *Opus cit*, article « La aulaga majorera », p. 58-60, publié dans *Caras y caretas*, Buenos Aires, le 1^{er} mai 1924. Il fut à l'origine publié sous le titre « Divagaciones de un confinado ». Citation extraite de la p. 59.

por Humboldt y toda su abundante descendencia turística-insular inacabable. »¹⁶⁴ Ce regard mythologique, non conventionnel, devient d'ailleurs une évidence pour André Breton, lorsqu'il se rend à l'Orotava :

J'aime que ce soit le dragonnier, dans son immobilité parfaite, le dragonnier faussement endormi qui se tient au seuil du palais de feuillages qu'est le jardin de la Orotava prêt à défendre la réalité éternelle de tous les contes, cette princesse folle de palmes.¹⁶⁵

L'opposition esthétique entre Unamuno et Espinosa, l'un en quête d'un paysage spirituel, l'autre d'un paysage littéraire, loin des excès du moi poétique, sert à comprendre la manière dont la *Nueva literatura* conteste la génération précédente.¹⁶⁶ Par rapport à cette querelle de la *Nueva literatura* esthétisante avec la génération précédente, Gutiérrez Albelo propose une analyse percutante dans un article consacré à *Lancelot 28°-7°* :

Hay un arte culto y un arte popular. El primero informa estas realizaciones de Agustín Espinosa. Pero ¿En verdad, existe un arte genuinamente popular. Oíd a J.R.J (en sus notas al prólogo de su Segunda Antología Poética –Espasa Calpe- 1920): Lo exquisito que se llama popular es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. El pueblo, si piensa –la madre que cuenta cuentos-, amplifica. [...] Lo hacen bien porque copian inconscientemente un modelo escogido. La sencillez sintética es un producto último [...] de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte.¹⁶⁷

La nouvelle esthétique déshumanisée, celle que prône Ortega y Gasset, est, certes, essentiellement intellectuelle. Espinosa prend cette position, d'ailleurs, dans son « Ensayo de una estética del Valle » : « Siempre es preciso que el mirar a la naturaleza sea con antiparras intelectuales ».¹⁶⁸ Mais l'esthétique d'Espinosa se veut néanmoins, exacte et simple, sans céder aux excès érudits et elle s'inspire souvent des mythologies populaires, des chansons de

¹⁶⁴ A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del Valle », chapitre II, *La voz del Valle*, mai, 1927. Paru à *El Día*, 6, mai, 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*.

¹⁶⁵ A. BRETON, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935. Chapitre V de *L'Amour fou*, 1937. L'édition utilisée est celle de Gallimard, collection Folio, Paris, 1976, p. 99.

¹⁶⁶ Voir *supra*, le chapitre 1.2.1.1. « L'invention d'une *Nueva literatura*. ».

¹⁶⁷ E. GUTIÉRREZ ALBELO, « *Lancelot 28°-7°*. Un libro de Agustín Espinosa », *La Tarde*, 14 décembre 1929.

¹⁶⁸ A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del Valle », chapitre V, section C *La voz del Valle*, mai, 1927. Paru à *El Día*, 6, mai, 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*. Une orientation que Joris-Karl Huysmans (1848-1907) avait menée à l'extrême en 1884, dans *Au rebours*. Certes, la rupture que ce roman provoque avec l'esthétique naturaliste de Zola à travers les artifices de Des Esseintes, représente un élan vers un nouvel idéal de beauté, comme celui qu'Espinosa essaie d'établir à partir de nouvelles données. Il s'inspire néanmoins de ceux qui ont contesté le symbolisme dans la publication *Nord-Sud* (1917-1918), entre autres, Pierre Reverdy, Paul Dermée et Max Jacob. Or, il n'y a point de contradiction à citer Huysmans ici, car il est revendiqué par A. BRETON dans son *Anthologie de l'humour noir* (première édition, 1939), Jean-Jacques Pauvert éd., Paris, 1966, « Joris-Karl Huysmans », pp. 189-202 : « Le style de Huysmans, merveilleusement refondu en vue de la communicabilité nerveuse des sensations, est le produit du détournement de plusieurs vocabulaires [...] », p. 190. Cette dernière phrase n'est pas sans rappeler le style d'Espinosa, qui se sert, lui aussi, de l'amalgame de vocabulaires pour recréer le réel.

geste et des « romances ». *Lancelot 28°-7°* demeure ainsi une synthèse réussie d'art savant et d'art populaire, malgré les « antiparras intellectuales » de son auteur.

Espinosa va donc « penser » le paysage au lieu de se limiter à le regarder. De ce fait, la devise : « Es necesario hacer brillar al sol tanto pedazo de cristal umbroso », ¹⁶⁹ révèle l'intention principale qui va guider *Lancelot 28°-7°*. Elle permet à Espinosa de faire resplendir l'île de Lanzarote grâce à son imagination. Pour cela, l'écrivain emploie divers procédés créatifs, comme des métaphores, des analogies et des effets grotesques et démesurés. ¹⁷⁰ L'on verra par la suite comment ces effets d'écriture créent un nouvel univers poétique dans un espace géographique réel.

Lancelot 28°-7° s'ouvre sur une citation de Paul Dermée : « *Le but du poète est de créer une œuvre qui vive, en dehors de lui, de sa vie propre, qui soit située dans un ciel spécial, comme une île sur l'horizon* ». ¹⁷¹ L'art se met donc au service de l'imagination pour déréaliser le monde et le transformer en objet littéraire. Espinosa, à l'égal de la nouvelle génération d'écrivains espagnols, abandonne le modernisme littéraire et l'ultraïsme pour embrasser les théories d'Ortega y Gasset.

Par la suite, « Palabras preliminares » définit le sujet qui va être exploré. Un sujet géographique, mais seulement en apparence car, très tôt, il se configure littérairement. C'est là que la récréation de l'espace commence :

Lanzarote es la isla más oriental del archipiélago canario. Un pedazo –insularizado– de África. Una avanzada marroquí. Tiene la forma de un caballo marino en actitud de saltar un obstáculo:

¹⁶⁹ A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del Valle », chapitre II, *La voz del Valle*, mai, 1927. Paru à *El Día*, 6, mai, 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*.

¹⁷⁰ L'intertextualité d'archétypes littéraires est essentielle, elle aussi, dans la création de *Lancelot 28°-7°*, mais cet aspect est abordé plus profondément dans le chapitre 5 « Les mythologies épineuses ».

¹⁷¹ P. DERMÉE, « Quand le symbolisme fut mort... », *Nord-Sud*, 15 mars 1917. La traduction d'Espinosa a été : « Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte ». Il va peut-être encore plus loin que P. DERMÉE : l'œuvre ne vit pas en dehors du poète (lui) mais, chez Espinosa, en ignorant la première partie de la phrase (Le but du poète) l'œuvre, elle-même, vit en dehors de soi (de sí). Ce n'est probablement pas aléatoire, car ESPINOSA, toujours soucieux dans ses textes des normes académiques, n'a pas signalé que le début de la phrase avait été ignoré et il commence sa citation avec une majuscule.

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 África. 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 África. Acicates de la hazaña: camello, palmera, cisterna.¹⁷²

Les analogies se succèdent comme des équations qu'il faudrait développer pour trouver le résultat final : l'île imaginaire de Lancelot. Certes, l'on trouve dans *Lancelot 28°-7°* des analogies de tous ordres : phonétiques, conceptuelles ou imagées. Probablement influencé par Pierre Reverdy, qui voit dans l'analogie un moyen de création,¹⁷³ Espinosa s'en sert très souvent, à l'égal des surréalistes. Il devient ainsi, comme il s'auto proclame dans *Lancelot 28°-7°*, un chasseur de styles : « *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* »¹⁷⁴

Ces mots préliminaires sont suivis d'une introduction pour expliquer l'analogie du titre *Lancelot* par rapport à Lanzarote. Cette introduction, intitulée « Lancelot y Lanzarote », joue le rôle d'un manifeste qui délimiterait le projet que propose l'auteur. Il s'agit d'une espèce de manifeste qui demeure essentiel pour comprendre la quête qui guide Espinosa. Voici donc, intégralement, « Lancelot y Lanzarote » :

Lanzarote ha sido explicado de manera anecdótica, inafectiva. Esto ha significado –significanlibros como Tierras sedientas de Francisco González, o Costumbres canarias de Isaac Viera. Únicos precedentes literarios (?) de mi libro.

La música que salva un pueblo, a un astro o a una isla, no será nunca música de esta clase. Sino música integral. Sino la creación de una mitología. De un clima poético, donde cada pedazo de pueblo, astro o isla, pueda sentarse a repasar heroicidades. Sino aquella literatura que imponga su módulo vivo sobre la tierra inédita. No ha sido de otro modo cómo el mundo ha visto, durante siglos, la India que creó Camoens; o la Grecia que fabricó Homero; o la Roma que hizo Virgilio; o la América que edificó Hercilla; o la España que inventaron nuestros romances viejos.

¹⁷² A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, p. 5.

¹⁷³ P. REVERDY, « L'image », *Nord-Sud*, Paris, numéro 13, mars 1918 : « L'analogie est un moyen de création ». P. DERMÉE avait déjà écrit auparavant, dès le 1^{er} numéro de la revue : « Nous voulons constituer des œuvres [...] en rapprochant les éléments les plus divers et en apparence les plus disparates », dans « Quand le symbolisme fut mort... », *Nord-Sud*, 15 mars 1917.

¹⁷⁴ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Tinajo o el bizantinismo », p. 44.

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.

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. Por eso substituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento efectivo, por 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.

Sustituyo una palabra –Lanzarote- ya sin sentido por otra llena aún de alto sentimiento de heroicidad. Amarro con doble bramante el equívoco –vulgar- Lanza Rota¹⁷⁵ y suelto las amarras a Sir Lancelot. Penumbro el vocablo popular para prosceniar el vocablo culto. Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero, por lo íntegro. El objeto, por su esquema. El sujeto, por su esencia. La Isla, por su mapa poético. Culto. Construyo la geografía integral de Lanzarote.¹⁷⁶

Une récapitulation aide à mieux comprendre le projet de substitutions qu'Espinosa cherche à développer :

Le concret	→	L'abstrait
Le moule	→	Le module
L'entier	→	L'intégré
L'objet	→	Son schéma
Le sujet	→	Son essence
L'île	→	Sa carte poétique

Le schéma créateur d'Espinosa est donc, dès le début de l'œuvre, clairement exposé. Certes, il y a toujours dans l'œuvre d'Espinosa un souci pédagogique, car non seulement il est professeur mais, de plus, il se place sous le signe des Lumières et cherche toujours à éveiller l'esprit de ses lecteurs.¹⁷⁷ De fait, son style, savant et populaire en même temps, est en réalité

¹⁷⁵ L'ambiguïté de l'origine étymologique de « Lanzarote » est soulignée par J. VIERA Y CLAVIJO : « Antonio de Nebrija creyó que Lanzarote era una corrupción de Lanza-rotas, pues, por habérsele roto la lanza al conquistador Juan de Béthencourt en alguna coyuntura crítica, tal vez acordaría nombrar así el teatro de sus hazañas. No obstante, sería de desear que nuestro autor hubiese dado menos pruebas arbitrarias de su conjetura, especialmente cuando es fácil notar que si el señor Béthencourt hablaba bien su idioma, no podía llamar Lanzarota ni a su lanza ni a la isla que había invadido ». Dans *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias (1772-1783)* « Del nombre de Lanzarote », Goya-Éditions, sous la direction d'E. SERRA RÀFOLS, édition d'A. CIORANESCU, Santa Cruz de Tenerife, 1950, vol. I, pp. 61-62.

¹⁷⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Lancelot y Lanzarote » I, pp. 9-10.

¹⁷⁷ Le titre de l'un de ses articles est, d'ailleurs, « Bajo el signo de Viera » *La Prensa*, 2 et 3 janvier, 1932, qui deviendra par la suite une conférence, « Sobre el signo de Viera », donnée à La Laguna en 1935. Tout en étant un érudit, l'historiographe Viera cherche avant tout à rendre la culture accessible à travers la poésie : « Ante la

le fruit d'un alliage d'érudition et d'imagination, comme s'il s'agissait de captiver l'attention d'élèves ou de séduire les auditeurs pendant une conférence. Lui même avoue cet esprit pédagogique lors de sa conférence « *Media hora jugando a los dados* » : « *Y es que a los profesores, como a toda ave común, se le ve, aunque la oculten, la traviesa desgracia del rabo* ». ¹⁷⁸ Cette prose didactique est, d'ailleurs, si ludique par moments, qu'elle semble frôler la naïveté d'un jeu d'enfant. Lors de cette conférence, il expose clairement sa stratégie pédagogique :

Quienes hayan llegado esta arde hasta aquí en busca de realidades objetivas, de erudición catedrática, de palabras oficiales, de crítica de arte a la manera de un « Juan de la Encina » o de un Camilo Maclair, han perdido lastimosamente su tiempo. [...]

Para todos, he comprado yo una caja de dados. He comprado, también, para todos, un cubilete, donde se geste cada sorpresa y madure. Vamos a jugar esta tarde un rato a los dados. Perdonad, señoras y señores, que sea yo solo el cubiletero y vosotros los que ganéis o perdáis. ¹⁷⁹

Ce style classique, épuré et symétrique, est en opposition avec le style « romantique », chaotique et irrégulier qui domine sa création, par la suite, dans *Crimen*. Cette stratégie littéraire classique est définie par Gutiérrez Albelo dans son article « *Lancelot 28°-7°*. Un libro de Agustín Espinosa » :

[...] la obra de Agustín Espinosa. Precisa. Exacta. Absoluta.

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 rigurosos. Idéntico simetrismo al del Puerto de Naos.

[...] la actual literatura huye de los oídos para meterse por los ojos. No musical. Sino pictórica. No adormeciente, sino espabilante.

La atmósfera de estos cuadros, no volatilizada. No impresionista. Atmósfera de cristal. Apresando un mundo tangible (pero mágico. Pero poético). ¹⁸⁰

Dans un style moins ludique, par sa situation d'exilé en 1924, Unamuno vise, lui aussi, une appropriation de l'île de Fuerteventura à travers la création littéraire. D'ailleurs, dans la

poesía popular de sus islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore. », dans *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, p. 111.

¹⁷⁸ A. ESPINOSA, « *Media hora jugando a los dados* ». Conférence autour de l'exposition des tableaux de J. JORGE ORAMAS, au Cercle Mercantile de Las Palmas, vers avril 1933. *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, éd. de M. ALMEIDA, Islas Canarias, 1990, p. 96.

¹⁷⁹ A. ESPINOSA, « *Media hora jugando a los dados* », *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, éd. de M. ALMEIDA, Islas Canarias, 1990, pp. 83-84.

¹⁸⁰ E. GUTIÉRREZ ALBELO, « *Lancelot 28°-7°*. Un libro de Agustín Espinosa », *La Tarde*, 14 décembre 1929.

dédicace de son livre *De Fuerteventura a París*,¹⁸¹ il confirme son projet mythologique pour l'île de Fuerteventura : « *Y haré aquel libro de que le hablé y que se titulará Don Quijote en Fuerteventura, Don Quijote en camello a modo de Clavileño* ». Dans un de ses articles de l'époque, l'écrivain aspire à créer une île de Fuerteventura qui lui appartienne en propre. Un projet qui n'est d'ailleurs pas loin du programme d'Espinosa, surtout quand on remarque qu'il est guidé aussi par une « mythologie conductrice »¹⁸² :

Platón inventó, creó, no descubrió, la Atlántida, y Don Quijote inventó, creó, no descubrió, para Sancho, la Ínsula Barataria. Y yo espero por la intercesión de Platón y de Don Quijote, o con la ayuda de ambos, inventar, crear y no descubrir la isla de Fuerteventura.[...]

¡esta es mi Atlántida! ¡Esta es mi Ínsula Barataria! Aquí me visitan, en larga estantigua, en procesión de ánimas dolorosas, todos los que en los largos siglos sufrieron la pasión trágica de mi España [...].

Y oigo la risa, la terrible risa inquisitorial, la burla trágica de la envidia, castiza, que persiguió a Don Quijote durante su peregrinación [...]. Oigo la risa ducal; oigo los soeces dicterios de los majaderos y miro al cielo y miro a la mar, a este cielo fuerteventuroso, a esta mar fuerteventurosa, a esta mar que sonríe a nuestras flaquezas. Y la sonrisa es el remedio contra la risa.¹⁸³

Ce qui anime Espinosa à écrire est d'un tout autre ordre. Il avoue dans l'entrevue « Una traición y dos historias », qu'il a écrit *Lancelot 28°-7°* pour se soustraire à son quotidien lors de son séjour à l'île de Lanzarote durant l'année 1928-1929, où il connaît, certes, une situation de solitude et d'abandon, mais incomparablement meilleure que celle d'Unamuno :¹⁸⁴

[...] Yo no sabía qué hacer, caído como un tonto de película en medio del océano. A veces me entretenía pescando tritones, para la cabalgata de unas bodas. O cazando estrellas, que se zambullían en el agua adelantando así unos siglos la iluminación de una ciudad abisal. Los

¹⁸¹ M. DE UNAMUNO, *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, « A don Ramón Castañeyra, de Puerto Cabras, en la isla canaria de Fuerteventura », éd. Excelsior, Paris, 1925, pp. 7-11. Une mythologie conductrice, celle de Quixotte et Clavileño, semblable à celle que fonde par la suite A. ESPINOSA dans *Lancelot 28°-7°*.

¹⁸² D'ailleurs, ESPINOSA compare en 1932 un personnage de la pièce de M. DE UNAMUNO *Sombra de sueño*, avec le mythe canarien de Dácil : « Miguel de Unamuno ha comprendido y sentido, con lozana intuición, la entraña más honda del dáciliano tema. La Elvira de su *Sombra de sueño* es también una aislada. La geografía explica la génesis de su amor. Se marchita Elvira en afanes de su extranjero. Todos los ocassos, se pierden sobre el mar sus ojos y dice su boca un nombre lejano. Ella sabe que el héroe de su insulario cuento no ha de llegar nunca. Que se ha de agostar inútilmente, en un amor de *romance*, su vida. Pero sentada sobre las playas de su esperanza –que son también las de su isla-, desesperanzadamente, espera... ». A. ESPINOSA, « La infantina de Nivaria » *La Prensa*, 1er mai, 1932. *Textos*, pp. 166-173. Citation extraite des pp. 172-173. Dácil attend désespérément dans son île, comme Unamuno à Fuerteventura, l'événement qui change son existence.

¹⁸³ M. DE UNAMUNO, *Opus cit*, article « Atlántida », pp. 61-63, publié dans *Caras y caretas*, Buenos Aires, le 7 mai 1924. Il fut à l'origine publié sous le titre « Divagaciones de un confinado ». Citation extraite de la p. 62.

¹⁸⁴ Espinosa est nommé professeur de Langue et Littérature Espagnole le 1^{er} juillet 1928. Il est, de ce fait, muté comme « Comisario regio » au lycée qui venait d'être inauguré à Arrecife pour l'année 1928-1929.

sábados me lavaba los pies como colegial cuidadoso, sentado sobre la costa de Africa. Bajo mis ojos, las siete islas entreabrían sus arquitecturas dispares.

Fue uno de esos sábados de ablución parcial el del acierto. Alargué un brazo y exprimí entre mis manos la isla más próxima. Su zumo fue –cada gota una letra– un libro: el libro, aún innominado.

Con aquel libro sin nombre, viví silenciosamente varios años. Hasta aquel en que, avaricioso, busqué el nombre de la isla exprimida, y lo exprimí a su vez alevosamente.¹⁸⁵

Espinosa accumule alors ces « tableaux », comme les appelle Gutiérrez Albelo, durant son séjour à Lanzarote. Ils seront réunis par la suite, sous forme de livre, dès que l'île sera baptisée, d'après ses coordonnées mythologiques et géographiques, *Lancelot 28°-7°*. L'assemblage de ses « tableaux » textuels est, en accord avec le style classique qu'Espinosa revendique, très simple : des images de l'île se succèdent au milieu de diverses escales, où Espinosa s'attarde pour faire l'éloge d'archétypes du paysage de Lanzarote. Ces escales sont au nombre de cinq : « Elogio del camello con arado »,¹⁸⁶ « Biología del viento de Lanzarote »,¹⁸⁷ « la palmera con viento »,¹⁸⁸ « la cisterna con sol »,¹⁸⁹ et, enfin, le « mapa búico ».¹⁹⁰ Tout cela parsemé de dessins et de cartes géographiques inventées par Agustín Espinosa, qui se livre dans *Lancelot 28°-7°* à un cours magistral d'avant-garde sur une île récréée. L'on analysera maintenant l'aspect la vision de l'île dans *Lancelot 28°-7°*, afin de comprendre comment Espinosa « pense » les endroits qu'il a choisi de décrire à Lanzarote : Nazaret, Mozaga, Tinajo, Teguisse, Puerto de Naos, Janubio et Arrecife.

Sur le village de Nazaret, Espinosa peint un tableau cubiste. Les constructions

¹⁸⁵ A. ESPINOSA, « Una traición y dos historias », fin 1929 ou début 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 677-679. La première histoire rattache les origines de *Lancelot 28°-7°* au fait qu'il ait eu au collège deux notes éliminatoires, en géographie et en littérature. Après un été passé à étudier, il a finalement décidé de garder les définitions simples et exactes d'île et d'océan. Par ailleurs, cette entrevue inventée compose une espèce de genre journalistique chez Espinosa. À plusieurs reprises, Espinosa réalise ces entrevues comme c'est le cas de « Salutación al sabio » *La Prensa* 24 janvier, 1933. *Textos*, pp. 211-212 ou « Entrevista con el Doctor Goyanes ». *Falange*, 4 février, 1938.

¹⁸⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Elogio del camello con arado », pp. 19-22.

¹⁸⁷ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Biología del viento de Lanzarote », pp. 31-36.

¹⁸⁸ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Elogio de la palmera con viento », pp. 37-40.

¹⁸⁹ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Elogio de la cisterna con sol », pp. 57-60.

¹⁹⁰ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Mapa búico », pp. 81-84.

emblématiques de l'île, les maisons en forme de cubes adaptées au climat saharien de l'île, deviennent ainsi le motif d'une esthétique d'avant-garde :

Gran higiene arquitectónica ésta de Nazaret. Pueblo de paralelepípedos blancos. Sobre los que el cielo ha desenrollado su hule azul, húmedo aún de la nocturna zambullida marina. El aire, limpio, ágil, salado. De los aires recién bañados en el baño grande del Océano.

Ce village « cubiste » rappelle les tableaux de José Jorge Oramas autour du « Risco de San Nicolás » à Las Palmas, dans l'île de la Grande Canarie. D'ailleurs, Espinosa présente ses tableaux en 1933, dans sa conférence « Media hora jugando a los dados ». ¹⁹¹ À ce moment, il fait allusion aux villages cubistes de *Lancelot 28°-7°*, car les dés sont un motif essentiel des nouvelles expressions du paysage insulaire :

Hay en la última pintura del mundo una estimación por el dado. Es una especie de naturaleza muerta que enerva, sobre todo, a los pintores cubistas. Flotan los enlunados cubos en los lienzos de Pablo Picasso, de Juan Gris y -¿por qué no?- de José Jorge Oramas.

La literatura de hoy se entornece también con cubiletes y dados, Crea un tipo de poesía dedil que tiene ya expresiones felices. Max Jacob llama a uno de sus libros *Le Cornet à Dés*, y Jiménez Caballero apellida a otro *Hércules jugando a los dados*. Yo mismo, he hecho jugar a mi *Lancelot a los dados*, movido por el fatal signo del siglo, y he visto una influencia dadil en la arquitectura de Nazaret y Mozaga. ¹⁹²

Pour lier les destins de ces deux villages cubistes, Espinosa invente une légende mythique autour de Lancelot. Le héros mythique Lancelot, comme l'Hercule de Giménez Caballero, joue aux dés. Quand ils tombent sur l'île, les dés deviennent deux villages faits de cubes, Nazaret et Mozaga :

Dicen que Atlante. Bueno. Pero yo he creído siempre que Lancelot. Cojo ya -y ciego- ¡qué doloroso su caminar por la noche vasta de sus días! Relleno su pretérito de auroras de lector solitario. Sobre todos sus pesares pesaba el gran pesar de no poder jugar a los dados. ¡Su único juguete del otoño ! lloró amargamente sobre el cuero y el marfil inútiles. Empuñó el cubilete y lanzó los dados a los aires

Así, Nazaret y Mozaga. Dados del mismo cubilete las casas de Mozaga y de Nazaret. Dados del cubilete lancelótico. ¹⁹³

Dans ce jeu de sens, où les dés se transforment en maisons cubiques de villages symétriques, Espinosa n'oublie pas ses repères littéraires. Le paysage de Castille, ennobli par la génération de 98, est une référence incontournable de la littérature espagnole dont il se

¹⁹¹ A. ESPINOSA, « Media hora jugando a los dados ». Conférence autour de l'exposition des tableaux de J. JORGE ORAMAS, au Cercle Mercantile de Las Palmas, vers avril 1933. *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, éd. de M. ALMEIDA, Islas Canarias, 1990.

¹⁹² *Idem*, p. 96.

¹⁹³ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Mozaga », pp. 29-30.

réclame :

Esta, la Castilla del Romancero. Esta, la Castilla de la generación del 98. La que, sin ser castellana (¡qué cinco verdes flechas lanzándose a la vez sobre Castilla desde los cuatro polos de España!) mejor la han comprendido y amado.¹⁹⁴

Le paysage de Nazaret devient ainsi universel, quand l'horizontalité de ses lignes est comparée à la verticalité des peupliers noirs de Castille :

El paisaje de Nazaret expone perennemente su gran geometría de horizontales. Ni el árbol – bajísimo, enano, como chafado por el propagandista de lo horizontal- rompe aquí el equilibrado horizontalismo. (Frente al chopo de Castilla –erguido, vertical- se acuesta la higuera horizontal de Ye.)¹⁹⁵

Espinosa « pense » le paysage, mais le paysage « se pense » aussi lui-même. Le chapitre de « Nazaret » finit par cette intellectualisation d'un paysage où même les maisons-dés pensent qu'elles se regardent dans un miroir :

Hasta una nubes bajas que la tarde ha traído sobre Nazaret han ido buscando el paralelismo de sus aéreos prismas imperfectos del cielo con los paralelepípedos perfectos de la tierra. Las casas de Nazaret piensan entonces que se están mirando en el espejo.¹⁹⁶

Espinosa poursuit sa route touristique d'avant-garde, après diverses escales, par le village de Nazaret. Celui-ci est défini comme byzantin car Lanzarote est la plus orientale des îles de l'archipel et Tinajo, le plus occidental de ses villages. Comme Byzance, Tinajo est partagé entre l'orient et l'occident :

Nazaret tiene su definición específicamente oriental, en el extremo oriente de la isla. En el extremo occidental –Tinajo- la categoría oriental se mezcla con otra categoría que descende del Oeste. Así aparece este arquetípico bizantino que expresa en aspectos dispersos el pueblo más occidental de Lanzarote: Tinajo.¹⁹⁷

Il se livre par la suite à une réflexion artistique sur Lanzarote. Non seulement Espinosa peint la réalité de l'île et en fait des tableaux, mais il est aussi capable de reconnaître la touche

¹⁹⁴ A. ESPINOSA, « La isla arcángel de Lope (Fragmento) » Conférence dans le *Instituto de Estudios canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

¹⁹⁵ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Nazaret », pp. 25-26.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 26. L'italique est de mon fait.

¹⁹⁷ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Tinajo o el bizantinismo », pp. 25-26.

des grands artistes dans ses paysages. La réalité est intellectualisée, « pensée » en termes d'art :

Muchos cielos de alba de Lanzarote han sido pintados por Correggio. Sobre las tardes quietas del puerto de Arrecife el pincel de Puvis de Chavannes se disfraza de mástil o de botafón. Las montañas el Fuego se espejan en los lienzos de Rousseau y de Schrimpf.¹⁹⁸

Tinajo est perçu comme un village russe par l'architecture de ses maisons, qui ont des coupoles de style byzantin :

Ante la iglesia parroquial de Tinajo, arte italiano, alemán o francés no valen. Es necesario pensar más al este. Primero en Rusia. Después en el monasterio de Troitzaya. Un monasterio de Troitzaya sin cúpulas. ¿Entonces? Entonces, queda la techúmbrica prolongación de Troitzaya. Queda la arquitectura general. Quedan, sobre le tejado, las huellas de las cúpulas. Queda el aroma cupular. Queda el recuerdo.

Le chapitre sur le village de Teguisse s'organise autour de son fils le plus universel : Clavijo y Fajardo. En fait, sauf la présentation qu'Espinosa donne du village en début du chapitre, tout le reste est extrait de son discours. lors de l'inauguration du Lycée d'Arrecife à son arrivée à Lanzarote. De même, ce discours a pour sujet Clavijo y Fajardo, auquel Espinosa avait consacré sa Thèse de Doctorat. L'on analyse donc la vision du village de Teguisse qui précède le texte sur Clavijo y Fajardo :

Teguisse es un pueblecito alegre, rumoroso, que hace girar su rueda de colores frente a la blanca arquitectura general de la isla. Acostado, confiadamente, al pie de una montaña encastillada sin temor de peligros inéditos, su sonreír es el del niño de los cuadros, protegido sobre el precipicio por las alas fáusticas del Angel de la Guarda. La montaña de Guanapanay es el Ángel Custodio de Teguisse. Por ella, sonríe confiado el pueblo de las mujercitas de andar jaguarino y largo mirar de novias de « film » yanqui. [...]

André Breton avait, lui aussi, remarqué la marche et le regard des jeunes filles insulaires lors de son voyage à Ténériffe en 1935 :

[...] c'est là qu'au fur et à mesure que la nuit tombe accélère sa gamme le talon de la très jeune fille, le talon qui commence à se hausser d'un secret. Je songe [...] à ce regard ardent qui se dérobe pour se ranimer sans cesse ailleurs comme un feu courant sur la neige. La pierre incandescente de l'inconscient sexuel, départicularisée au possible, tenue à l'abri de toute idée de possession immédiate, se reconstitue à cette profondeur comme à nulle autre, tout se perd

¹⁹⁸ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Tinajo o el bizantinismo », p. 44.

dans les dernières que sont aussi les premières modulations du phénix inouï.¹⁹⁹

On remarque qu'Espinosa voit le sourire confiant du village de Teguisse, reposant sous la protection de la montagne de Guanapay en qui il voit, étant donné sa hauteur et sa position, une sorte d'ange gardien protecteur. Miguel de Unamuno avait invoqué à Fuerteventura ce même sourire contre le rire déchaîné de l'injustice.²⁰⁰

Le chapitre « Teguisse y Clavijo y Fajardo » est enfin l'occasion pour Espinosa de mettre en évidence le côté populaire, si l'on peut dire, de son œuvre. Chasseur de « romances » à l'époque de *La Rosa de los Vientos*, Espinosa insère dans ce chapitre un de ces « romances » canariens retrouvés lors de ses enquêtes :

Sobre la montaña, el castillo de santa Bárbara pone su nota tradicional. De una tradición de incursiones africanas que el Romancero de las islas ha cantado con sentimiento propio. Dando categoría atlántica peculiar a un tipo de romance exactamente canario.

Mañanita de San Juan,
como costumbre que fuera,
las damas y los galanes
a bañarse a las Arenas.
Laurencia se fue a bañar
sus carnes blancas y bellas.
Vino un barquito de moros
y a Laurencia se la llevan.²⁰¹

Cet extrait d'un « romance » canarien, récupéré par Espinosa lors de ses recherches dans les villages des îles et publié en 1927 dans *La Rosa de los Vientos*,²⁰² appartient au cycle, très riche aux Canaries, des « Romances de cautivos ». Après des recherches minutieuses, Espinosa trouve plus d'une centaine de « romances » à Ténériffe dont l'intérêt est important car les variantes péninsulaires ont souvent disparu et celles trouvées aux îles sont plus pures et archaïques à cause de l'isolement insulaire.

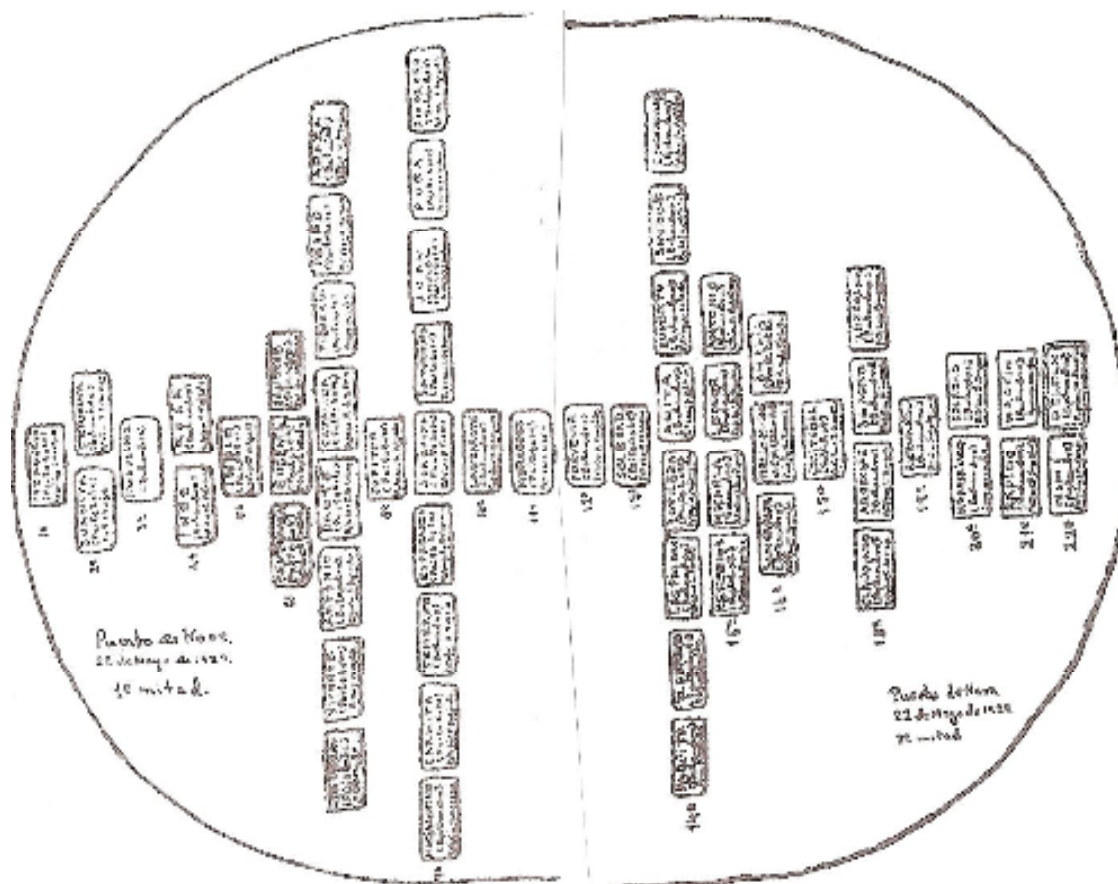
¹⁹⁹ A. BRETON, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935. Chapitre V de *L'Amour fou*, 1937. L'édition utilisée est celle de Gallimard, collection Folio, Paris, 1976, p. 99.

²⁰⁰ Voir *supra*, citation 183 dans ce chapitre.

²⁰¹ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Tinajo o el bizantinismo », p. 44.

²⁰² « Romances tradicionales de Canarias » (V), « Mañanita de San Juan », *La Rosa de los Vientos*, numéro 3, Ténériffe, juin 1927, p. 13.

Le « Puerto de Naos » est la station suivante dans ce tour littéraire à « Lancelot ». Un beau dessin d'Espinosa illustre ce chapitre. Il s'étend sur deux pages différentes, l'une représente la première moitié du port, l'autre la seconde moitié. Tous les bateaux du port y sont dessinés sous la forme de carreaux, dans leur position exacte, avec leur nom, la catégorie et le nom du propriétaire. C'est une carte de style naïf, qui montre le goût du détail dont Espinosa se réclame :



203

El tonelaje ordena los barcos de Puerto de Naos. Los clasifica y uniforma. Construye las filas. Desromantiza la bahía. (Tú –hombre del siglo XIX; cazador de lo pintoresco-: esquivo puertos de esa 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).

Yo amarro en Puerto de Naos mis crisis de cartabón o de simetrismo. Me complazco en el ejército organizado de sus barcos. En sus 26 categorías. En sus 26 balandros. En sus 10 balandras. En sus 24 pailebotes.²⁰⁴

C'est un port majestueux, digne de la *Nueva literatura*, où les bateaux sont classifiés

²⁰³ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Puerto de Naos », pp. 64-66.

²⁰⁴ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Puerto de Naos », p. 65.

suivant un ordre presque mathématique, au-dessus des petits ports romantiques. La poésie sentimentale disparaît au profit de la symétrie et de l'ordre, et Espinosa ridiculise le XIX^e siècle avec une fine ironie, en se moquant de ses petits ports romantiques. Il se sert par conséquent de ce port métaphorique pour mettre ses idées en ordre, résoudre ses crises qui sont, probablement, en rapport avec sa culture romantique.

Le lac du Janubio mérite, par la suite, une belle description : « *El lago de Janubio es el sentimiento marino de Lanzarote hecho realidad. Un pedazo de azul robado al Océano. La respuesta tímida de la isla al abrazo redondo del mar.* »²⁰⁵ Il y a là trois analogies qui donnent l'image étrange de ce lac situé à côté de la mer, au milieu de la plage.

Près du lac se trouvent les salines du Janubio. Pour la première fois, Espinosa considère un espace incurvé, à condition que l'on visite les salines durant la nuit. Certes, l'auteur n'a pas trouvé l'occasion de le faire, mais il imagine que les salines enlèvent leurs habits rectilignes pour mettre une robe de courbes concaves et convexes :

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.²⁰⁶

Espinosa réserve pour la suite une analogie amusante qui définit ces salines au milieu du paysage volcanique de Lanzarote : « *Las salinas de Janubio. Construyen el mismo paisaje nevado [...] De las falsas postales lapónicas de las Navidades.* »²⁰⁷

²⁰⁵ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « « Janubio, I) El lago », p. 69.

²⁰⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Janubio II) Teoremas con, de, en, por, sin, sobre, tras las salinas », p. 73.

²⁰⁷ *Idem*, p. 75.

L'on arrive enfin au dernier des villages de cette visite, la capitale d'Arrecife, où vécut Espinosa durant l'année passée à Lanzarote. Dans ce chapitre, intitulé « Rectificación de Arrecife », Espinosa avoue que sa première impression sur cette ville était fausse :

En la primera lectura de Arrecife, la definición fluyó así : « Arrecife es un pueblo tímido, chato, sin color. Se ve que está asustado. Que tiene miedo al mar ». Y pensé que el azoramiento de este pueblo de casas bajas, aplastadas contra la tierra como hatos de ovejas bajo la tempestad, se lo daba el mar. Que era el océano –el pájaro de alas infinitas- lo que mantenía en un susto perenne a Arrecife. Yo no sabía –entonces- que una tradición y un viento africanos mandaban en Arrecife sobre todo.²⁰⁸

Il invente cette fois une tradition et un vent africains pour définir la ville d'Arrecife. Enfin, il recrée l'île de Lanzarote grâce à son imagination et à sa vocation de peintre de paysages.

L'analyse de *Lancelot 28°-7°* permet d'observer de près les stratégies créatives d'Espinosa pour réussir son projet d'île classique. Cette esthétique s'adapte bien au vécu d'Espinosa durant cette époque insouciant. Trois ans après, il sera marié et définitivement installé à la Grande Canarie. Dès lors, sa vision esthétique de l'île se transformera progressivement. En 1936, avec l'avènement de la Guerre Civile, la situation devient difficile pour Espinosa, qui écrit dans les journaux phalangistes pour faire « oublier » aux autorités nationales son œuvre surréaliste, *Crimen*.²⁰⁹ Or, malgré les différences entre l'esprit de ces journaux et la *Nueva literatura*, l'île classique est souvent évoquée, probablement en quête d'évasion, avec des termes équivalents à ceux utilisés pour *Lancelot 28°-7°*. C'est le cas par exemple, de l'article consacré à la figure de son ami Samuel Ros en 1937 :

Pensando en ti, Samuel Ros lejano y perdido, soñador de islas, de áureos soles, de cielos profundos y de paraísos estivales, una ignota ternura se pone en pie, de súbito, dentro de mi pecho, se estira y alarga, y grita tu nombre -¡Samuel Ros!- a los cuatro vientos del mundo. [...]

Si te veo hoy de algún modo, es sobre todo así, Samuel Ros lejano y perdido, desde estas islas

²⁰⁸ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, « Rectificación de Arrecife », p. 87.

²⁰⁹ Voir 1^{er} chapitre, section 1.2.3 « Le phalangisme contradictoire d'Agustín Espinosa (1936-1939) ».

mías con las que tú soñaste una tarde como con un paraíso sobre el que dormía el Señor sus siestas de estío.²¹⁰

Décrit comme un « rêveur d'îles », l'on reconnaît Espinosa sous les traits de Samuel Ros, qui imagine les îles comme le paradis où Dieu fait ses siestes d'été. Certes, la mythologie païenne du cycle breton est désormais remplacée par la mythologie chrétienne. D'ailleurs, dans un article²¹¹ consacré à la lettre pastorale de l'évêque Antonio Pildain y Zapiain,²¹² Espinosa réinvente une mythologie chrétienne et impérialiste pour les Canaries :

Comienza la « Carta pastoral » con una invocación a las Islas. Plectro de Homero: voz salomónica: arpa de David.

Y continúa el poético canto –que eso es esta parte de la « Pastoral » : un gran poema en prosa-, con una exaltación de la misión sublime de la Diócesis. En la que está ésta –por su situación geográfica, interorbica, atlántica- comprometida. Con ancho y caudal compromiso. Al que la proximidad africana da nuevas dimensiones. Misión civilizadora, evangelizadora: Imperial al fin y al cabo. Que para España fue siempre tarea imperial la de convertir moros.²¹³

La proximité de l'Afrique n'évoque plus désormais une tradition exotique ou le vent saharien des Canaries. Elle révèle la dimension évangélisatrice des croisades catholiques dont le devoir demeure de civiliser les peuples impies du continent africain.

²¹⁰ A. ESPINOSA, « Tablero de ases de España. Samuel Ros », *Falange*, 11 janvier 1937.

²¹¹ Malgré le fait que cet article ne soit pas signé, l'on peut supposer que l'auteur soit A. ESPINOSA étant donné le style particulier du texte et les citations. La première partie, intitulée « Las sorpresas de un ateo », s'inspire du roman de Chesterton *The Ball and the Cross* (traducido por Espinosa *La « cúpula » y la cruz*). Par la suite, L'auteur livre la liste d'analphabètes théologiques selon l'évêque, dans la section « Incredulidad e ignorancia ». Parmi eux, Nietzsche, Fouillée, Strauss, James, Michelet (analphabète surnaturel), Wundt, Spencer, Janet, Harnack, Loisy. « Pone al desnudo el Doctor Pildain el analfabetismo teológico de estos genios intelectuales del mundo, para los que no lo son –la masa, los oscuros, la muchedumbre de los inferdotados- se descubran sus llagas ellos mismos, a la luz del sol y en pleno medio día. » La manière dont l'auteur se sert de trois expressions consécutives pour décrire ceux qui ne sont pas des génies est propre à Espinosa.

²¹² Nommé titulaire du diocèse, A. PILDAIN Y ZAPIAIN arrive à Las Palmas de Gran Canaria le 19 mars 1937. J. M. PÉREZ CORRALES a néanmoins signalé que juste après le soulèvement de juillet, PILDAIN prévient ESPINOSA que sa vie est en péril : « El estallido de la guerra civil sorprendió a Espinosa en La Laguna. Fuentes orales refieren que el obispo vasco y republicano Pildain y Zapiain avisó al escritor que ocultara *Crimen*, pues su vida corría peligro. », dans *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, vol. I, p. 18, note 33. Mais, comment l'évêque aurait pu être au courant de ce qui se passait aux Canaries s'il n'était pas encore titulaire du diocèse à cette époque. Sans compter que le portrait de l'évêque comme basque et « républicain » est à revoir aujourd'hui. Pour cela, voir « Secuencias de una historia no desvelada, La iglesia canaria con el fascismo » A. MILLARES CANTERO : <http://www.canarias-semanal.com/EXTERNAS/E404/E4040.HTML>. « Aunque Pildain haya salvado las vidas de muchos inocentes [...] no hay que ocultar su plena afinidad con lo que significó el régimen franquista en sus aspectos fundamentales. Es obvio que el diputado en las Constituyentes de 1931 por la minoría vasco-navarra distó de ser un demócrata o un opositor consecuente a la dictadura. Si por una parte aborreció los crímenes falangistas e hizo cuanto pudo para frenarlos, por otra contribuyó como casi todos los religiosos a la legitimación de la guerra y del Estado Nacional-Sindicalista que de ella emanó. » L'on voit clairement que la légende de PILDAIN s'est confondue à la légende d'ESPINOSA, et qu'il faut se méfier des sources orales.

²¹³ A. ESPINOSA, « Una voz bajo los cielos : Notas a la “Carta Pastoral” del Illmo. Obispo de Canarias ». Sans signature ou date. *Falange*.

Cette île classique représente une volonté d'expression chez Espinosa, son goût pour la pédagogie et l'esprit des Lumières. Mais un autre Espinosa attend derrière le miroir, comme Gutiérrez Albelo l'avait remarqué, et l'angle asymétrique de sa personnalité guette sa production littéraire d'une manière imminente.²¹⁴ Le chapitre consacré à l'île romantique d'Espinosa laisse présager, de fait, que l'île peut parfois aussi incarner la fatalité :

[...] la voluntad de expresión de Agustín Espinosa es la de un clásico actual, desde luego; mas, su sentir es el de un romántico, de un romántico, también, actual. Su romanticismo se organiza en los fondos abisales de su subconsciencia.²¹⁵

²¹⁴ Espinosa commence la rédaction de *Crimen* à partir de 1930.

²¹⁵ E. GUTIÉRREZ ALBELO, « Agustín Espinosa (letras a noventa días vista) », *La Tarde*, 2 avril 1935.

2.5.3. L'île d'Espinosa après 1932 : une île romantique des malédictions.

Ricardo Gullón avait écrit, à propos de *Crimen*, un article intitulé « Limitación de la fantasía », où il propose l'hypothèse sur laquelle se fonde ce chapitre :

Crimen, de Agustín Espinosa [...] es un puro intento de evadirse de algo hacia algo. Lo único apretado y seguro es el afán de huir, la fuga que se transforma en materia valiosa en sí misma y que de medio pasa a ser fin.²¹⁶

Bien que *Crimen* ait été écrit dès 1930,²¹⁷ la version définitive remplace presque systématiquement la deuxième personne verbale par la première et le passé par le présent. Or, *Crimen* n'est pas le seul ouvrage qui soutienne l'existence d'une île des malédictions chez Espinosa. L'on va voir comment, après son installation aux Canaries, Espinosa perd progressivement la vision idéalisée qu'il avait des îles, et revient à celle de sa jeunesse passée aux Canaries, la même qu'il avait décrite dans « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid » en ces termes : « Cárcel. / HAMBRE. / ¡Autopiedad ! ».

Valoriser une date comme celle de son mariage n'est pas un geste aléatoire quand il s'agit d'Espinosa. Pour l'illustrer, il suffit de signaler un de ses textes restés inédits : sa critique du livre de Gutiérrez Albelo *Enigma del invitado*.²¹⁸ Espinosa l'avait conçue autour de trois dates : La première, 1871, date de la publication posthume de *Rimas* de Bécquer. Cette circonstance signifie pour Espinosa un divorce, car *Rimas* représente la confession de ses amours avec Julia Guillén : « *Un extrapoético divorcio con su mujer Casta Esteban* ». ²¹⁹ Il fallait donc que Bécquer soit mort et poétiquement divorcé, pour que l'on pût révéler tous

²¹⁶ R. GULLÓN, « Limitación de la fantasía », *Diario de Madrid*, 2 mars 1935. Paru dans « Archipiélago Literario : *Ensayo de una estética del Valle* », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6, mai, 1997.

²¹⁷ Publications des textes de *Crimen* sous forme d'articles : « Hazaña de sombrero », « La nochebuena de Larra » (qui devient dans *Crimen* « La Nochebuena de Fígaro ») et « ¿Era yo un caballo ? », sous le titre de « Triálogo del muerto », dans *La Gaceta Literaria*, numéro 86, 15 juillet 1930 ; « Retornos », *El Heraldo de Madrid*, 4 décembre 1930 et, sous le titre de « Retorno », dans *La Tarde*, 13 décembre 1930 ; « Elegía a Ernesto Pestana » (qui devient « Epílogo en la isla de las maldiciones » dans *Crimen*), dans *La Gaceta Literaria*, numéro 111, 1^{er} août 1931 ; « Crímenes blancos, birretes negros y rodela azul » (qui devient « ¡No, No ! dans *Crimen*), dans *La Tarde*, 3 décembre 1931 ; « Diario entre dos cruces », *Gaceta de arte*, numéro 7, août 1932 ; « Luna de miel » et « la mano muerta », *Gaceta de arte*, numéro 8, septembre 1932 ; « Parade », *Gaceta de arte*, numéro 20, octobre 1933. *Gaceta de arte* annonce la parution de *Crimen* dès la fin de 1933, mais le livre n'est publié qu'un an après, fin 1934.

²¹⁸ A. ESPINOSA, « Invitación al enigma. E. Gutiérrez Albelo, otro "poète perdu" ». Resté inédit à cause de la Guerre Civile, écrit vers juin, 1936. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 734-743.

²¹⁹ A. ESPINOSA, *opus cit*, *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 734.

ses secrets : « *En 1871 tiene necesidad un poeta de descasarse, harto de matrimonial ensayo, para poder revelarnos públicamente el secreto de su sueño.* »²²⁰ Espinosa lie, de ce fait, la suite du mariage, qui devient souvent un divorce, à l'esthétique romantique. Les deux autres dates sont 1916, lune de miel de Juan Ramón Jiménez, et 1936, l'enterrement de la vie de garçon de Gutiérrez Albelo. Le premier est symboliste grâce son mariage récent, le deuxième, à cause de son mariage imminent, ne peut être que surréaliste.

Le romantisme donc, surgit après le mariage, une fois que l'illusion a disparu. Espinosa intitule cette digression sur la date de 1871 et l'amour chez Bécquer « Después del matrimonio » :

El romántico realiza su experiencia vital para sentir el fracaso de ella y huir hacia el ensueño. Toma la verdad humana entre sus manos y la estruja y aprieta, buscando inútilmente celestes mentiras. Cuando, maltrecho del esfuerzo, quiere salvarse por caminos menos ásperos, ya es tarde. Todo ha pasado demasiado pronto. No hay tiempo de regresar. [...]

« Después »... Es Gustavo Adolfo Bécquer. Todo el mejor romanticismo europeo está envenenado de « después ».²²¹

Le surréalisme de Breton est loin de cette conception du couple. D'ailleurs, Breton cite Engels pour démontrer comment l'amour monogamique serait l'accomplissement des temps modernes :

Engels, dans l'Origine de la Famille, n'hésite pas à faire de l'amour sexuel individuel, né de cette forme supérieure des rapports sexuels qu'est la monogamie, le plus grand progrès moral accompli par l'homme dans les temps modernes.²²²

Ensuite, Breton continue son ode à l'amour total par l'invocation du film *l'Âge d'or*, en lui opposant « l'âge de boue » que traverse Europe. Il critique par ailleurs cette conception populaire selon laquelle l'amour est un sentiment temporel qui s'éteint, forcément, un jour :

Le grand vol nuptial provoquerait la combustion plus ou moins lente d'un être aux yeux de l'autre. [...] Rien de plus insensible, de plus désolant que cette conception. Je n'en sais pas de plus répandue et, par là même, de plus capable de donner idée de la grande pitié du monde actuel.²²³

Espinosa avait compris la valeur de ce regard langoureux de l'amour à l'époque de son

²²⁰ *Idem.* p. 735.

²²¹ *Ibid.* p. 735.

²²² A. BRETON, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935. Chapitre V de *L'Amour fou*, 1937. L'édition utilisée est celle de Gallimard, collection Folio, Paris, 1976, P. 112.

²²³ A. BRETON, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935. Chapitre V de *L'Amour fou*, 1937. L'édition utilisée est celle de Gallimard, collection Folio, Paris, 1976, p. 134-135.

essai « Estética del Valle » :

El erotiqué mania de Platón nos da la pauta. Es preciso meditar eróticamente ante cada trozo, ante cada aspecto de belleza natural. Mirar con gafas bucólicas todos los paisajes y todos los rincones. Porque eglogizarse sería enamorarse, es sinónimo.²²⁴

Espinosa n'avait alors que trente ans et son espoir de la découverte imminente de l'amour était intact. Une décennie plus tard, il est certes devenu un « romantique », comme Gutiérrez Albelo l'avait décrit,²²⁵ mais dans le sens qu'il évoque pour Bécquer, comme un homme désenchanté qui s'évade à travers ses rêves.

La fuite, leitmotiv de *Crimen*, Espinosa l'invoque par la suite dans cet article consacré à *Invitación al enigma*.²²⁶ À propos du symbolisme de Juan Ramón Jiménez dans « En el matrimonio » Espinosa décrit cette fuite comme une substitution du réel : « *También en el simbolismo hay huida. Pero su fuga es sustitución* »²²⁷. Le chapitre intitulé « Luna de miel » dans *Crimen*, publié juste après son voyage de nocces, en septembre 1932, est le récit cauchemardesque d'un sujet qui ne trouve pas sa place dans l'érotisme qui s'impose désormais :

Me había dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer. Por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante: crucificado sobre mi propia cama de matrimonio puesta en posición vertical tras un gran balcón de cristales abierto a una calle desolada.²²⁸

Dans « Antes del matrimonio », consacré à Gutiérrez Albelo, Espinosa décrit l'émotion que ressent celui qui va se marier. Dans le cas précis de la conception de *Enigma del invitado*, Gutiérrez Albelo doit donc son inspiration à ce moment ému d'attente :

« Antes » es presentimiento. « Antes » es un país de niebla. [...] La poesía surrealista sueña bien a su sombra. [...]

« Después » es el hastío. « Antes » es la extrema y pura ilusión. « Después » es la vejez, lo ido. « Antes » es lo alboreante, el provenir.²²⁹

²²⁴ A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del Valle », chapitre IV « Colofón », *La voz del Valle*, mai, 1927. Paru à *El Día*, 6, mai, 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*.

²²⁵ E. GUTIÉRREZ ALBELO, « Agustín Espinosa (letras a noventa días vista) », *La Tarde*, 2 avril 1935.

²²⁶ A. ESPINOSA, « Invitación al enigma. E. Gutiérrez Albelo, otro "poète perdu" ». Resté inédit à cause de la Guerre Civile, écrit vers juin, 1936. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 734-743.

²²⁷ *Idem*. P. 735.

²²⁸ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera », « Luna de miel », première édition en 1934. Troisième édition de M. PÉREZ CORRALES, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 59. Désormais, toutes les citations seront extraites de cette édition.

²²⁹ A. ESPINOSA, « Invitación al enigma. E. Gutiérrez Albelo, otro "poète perdu" ». Resté inédit à cause de la

Il ne s'agit pas néanmoins de déduire ici ce qu'était la vie intime d'Espinosa, mais de confirmer que, malgré l'activité intense qu'il mène à l'époque, il ressent progressivement l'isolement qu'implique la vie insulaire. En 1936, peu avant cet article, Espinosa avait écrit une lettre à Juan Ramón Jiménez dont la veuve a conservé le brouillon :

¿Sabe usted lo que es ser catedrático de Literatura –ay, de Literatura- de un Instituto Nacional de una isla española del Atlántico? Pues eso soy yo desde hace ocho años. (Cómo iba a pensarlo siquiera aquel muchacho que leía, en los fríos y oscuros claustros de un internado escolar en La Laguna de Tenerife, las Elegías intermedias, de Juan Ramón Jiménez; él, que soñaba sólo con un otoño muy largo, por donde pasaran, una de mano de la otra, las vagas sombras ateridas de unas lentas horas de domingo).²³⁰

La nostalgie de cette lettre est évidente. Espinosa imagine peut-être qu'il a perdu aux îles les opportunités qu'il aurait pu avoir sur le continent. Il se remémore sa jeunesse pleine de lectures et de rêves, quand tout lui semblait possible, et sa vie lui apparaît en 1936 sous des aspects médiocres. Espinosa est conscient de son futur incertain aux îles. D'ailleurs, il fait des démarches pour obtenir sa mutation dans un lycée de Madrid en 1934, mais sa demande échoue.²³¹

L'on trouve une autre preuve de ce désenchantement, dans deux de ces entrevues inventées dont il était friand. La première, qui s'intitule « Salutación al sabio », fut publiée en 1933. Après les questions et les réponses, Espinosa n'oublie jamais de donner une explication finale au lecteur sur les circonstances qui l'ont obligé à écrire cette fable :

Si yo no amara tanto como verdaderamente lo amo al paradisiaco reposo junto al mar de mi isla, rutas de nubes, barcos o gaviotas con solo un lento giro de abúlicos ojos ganadas ; si no sintiera tan hondamente la musical pereza, y la gustara tanto y tanto la apreciara y la midiera, hubiera hecho a D. J. Woelfel la entrevisté que [...] sus andares por nuestra isla precisaban.²³²

Espinosa s'excuse de ne pas avoir finalement rencontré le Dr. D. J. Woelfel car les charmes de l'île sont trop nombreux pour qu'il puisse s'en passer. En 1938, la situation est différente. Il y a, certes, une guerre civile, mais Espinosa donne d'autres raisons pour

Guerre Civile, écrit vers juin, 1936, p. 736.

²³⁰ A. ESPINOSA, brouillon d'une lettre à Juan Ramón Jiménez, premier semestre, 1936. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 732-733.

²³¹ J. M. PÉREZ CORRALES, l'a signalé dans *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, vol. I, p. 17 : « En septiembre de 1934, cuando recibe en Las Palmas a Eugenio D'Ors, confiesa estar intentando el traslado a algún instituto de Madrid, objetivo bien difícil en aquella época », J. M. PÉREZ CORRALES signale l'article « Eugenio D'Ors de paso en Las Palmas », *Hoy*, Las Palmas, 13 septembre 1934. Or l'article n'est pas signé et il n'est pas inclu dans le recueil *Agustín Espinosa : Textos (1927-1936)*, Aula de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

²³² A. ESPINOSA, « Salutación al sabio », *La Prensa* 24 janvier, 1933. *Textos*, pp. 211-212.

expliquer sa déception face à la vie insulaire :

-¿Quiere usted decirme algo sobre Canarias, Doctor?

-Me encantan (como le encantaron al viajero Ulises y al deportista Hércules) estas islas. La hermosura de su cielo, la suavidad de su clima, la amabilidad de sus hombres y la belleza de sus mujeres invitan a vivir aquí.

-A usted no le gustaría, sin embargo, vivir aquí siempre?

-No, claro está. Los grandes centros culturales, con sus inmensas reservas de vida espiritual en ciencias y arte, me atraen, como no puede ser menos, a una vida más intensa y profunda. He gastado mis ojos no sólo en seguir el vuelo de mi bisturí, sino el de los colores de los lienzos de nuestros grandes pintores o el de los conceptos de nuestros geniales místicos.²³³

Il s'agit là, évidemment, de ses propres réponses, comme dans le cas précédent. Cette fois Espinosa avoue, à la fin du texte, qu'en fait il n'a pas eu le temps d'arriver au rendez-vous avec le Dr. Goyanes et qu'il a dû tout inventer. Espinosa aspire sans doute à récupérer cette vie intense et profonde qu'il a connue jadis à Madrid. D'ailleurs, indépendamment de la guerre, Espinosa est las de sa vie aux îles, ce qui atteste son article : « Estampario insular. El aislado se exalta ». En octobre 1937, Espinosa se rend à Salamanque pour essayer de récupérer son poste de professeur au lycée de Las Palmas.²³⁴ Sa chronique du voyage met en valeur les avantages que procure la vie sur le continent, même si les raisons de son voyage ne sont pas réjouissantes :

Si hay algo halagador y confortante para quien, siendo aislado isleño (de la isla), es además recién llegado a la península y dado a leer, por añadidura, la prensa nacional, es poder abrir los ojos cada mañana a unas hojas periodísticas donde todo es reciente, vivo, actual: último. Porque todo tiene seña de lo inmediato. Donde todo ha nacido casi con el hecho que la tinta de imprenta diríase ha arrojado, transformando en literatura, sobre el papel, en complicidad con periodistas y linotipias y en tarea que no sé cómo llamar –sin irreverencia para la inteligencia humana–: taumatúrgica, mágica.²³⁵

Au lieu d'être un insulaire, il est devenu l'isolé. Espinosa est sans illusion sur son sort. Il sait combien il demeure difficile d'accéder à la culture quand on vit aux Canaries dans les années trente. Il est conscient de sa situation difficile, où tout bascule dès que se déclenche sa rêverie : « *Una isla es como una mariposa que aletea entre dos luces azules : mar dinámico y cielo inmóvil. Y los que en ella –en una isla- vivimos, dependemos, sobre todo, de esas dos*

²³³ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes », Agustín Espinosa, *Falange*, 4 février, 1938.

²³⁴ Il récupère finalement son poste six mois plus tard, le 13 avril 1938.

²³⁵ A. ESPINOSA, « Estampario insular. El aislado se exalta ». *Falange*, 11 novembre, 1937. Ce sera son dernier séjour au continent avant sa mort.

hermanas luces extremas. »²³⁶

Six mois après son mariage, Espinosa écrit un article sur les fêtes de Noël où il met en évidence que sa désorientation est due, paradoxalement, au fait que tout est désormais fixé pour lui : « *Y estas navidades de hoy, en una isla sin rumbo, brujulados ya mi alma y mi sino...* »²³⁷ Puisque sont sort est définitif, son vécu insulaire est devenu un chemin sans retour.

Espinosa s'est souvent servi du motif de la mer pour exprimer ses émotions insulaires.²³⁸ Dans son article de 1935 « *La lucha del mar y de la isla en los cuadros de Hans Paap* », un autre exercice d'entrevue inventée, il s'exprime à travers le peintre Hans Paap, qui inaugure une exposition à Las Palmas :

« -Al fin y al cabo, puro drama litúrgico. Las islas frente al mar, miles y miles de siglos. La misma batalla en cada playa, en cada acantilado, en cada cabeza, en cada roca.

-... ?

-Esta guerra de mar e isla, este patético match, es lo que intento llevar yo a mis cuadros.

-... ?

-Sí. Esta lucha que es a veces hasta amorosa, erótica, nupcial, con la raíz trágica y cruda que a lo sexual es mas innato y propio... [...]»²³⁹

La lutte entre l'île et la mer qui l'emprisonne est de la même nature. En ce sens, « *Epílogo en la isla de las maldiciones* » est l'expression suprême de cette angoisse de l'insulaire. Espinosa décrit ce « *match pathétique* », ce « *drame liturgique* », comme un naufrage apocalyptique. Pourtant, « *Epílogo en la isla de las maldiciones* », a été écrit en 1931, quand il menait une vie « *déboussolée* » et sans excessives responsabilités. En fait, publié sous le titre d'« *Elegía a Ernesto Pestana* »,²⁴⁰ cet article est à l'origine un chant d'amitié pour Ernesto Pestana Nóbrega,²⁴¹ co-fondateur de la revue *Cartones* et de *La Rosa*

²³⁶ A. ESPINOSA, *Hoja Azul*, « revista de los alumnos del Instituto Pérez Galdós de Las Palmas », numéro 1, novembre, 1932. Revue du lycée Les textes non signés appartiennent à Espinosa, directeur de la revue. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 699-700.

²³⁷ A. ESPINOSA, « Navidades », *La Tarde*, 27 décembre, 1932. *Textos*, pp. 203-204.

²³⁸ Voir A. ESPINOSA, « Exégesis de la muerte », *¡Arriba España!*, 14 novembre, 1936 : « Para Jorge Manrique, la Muerte es el Mar: el mar azul y ancho, el mar con islas de verdura y ocasos de nácar. De impaciencias de ese dulce mar manriqueño no vive –sin vivir en sí– Teresa de Ávila. »

²³⁹ A. ESPINOSA, « La lucha del mar y de la isla en los cuadros de Hans Paap », *Diario de Las Palmas*, 23 mars, 1935. *Textos*, pp. 263-266.

²⁴⁰ A. ESPINOSA, « Elegía a Ernesto Pestana » (qui devient « *Epílogo en la isla de las maldiciones* » dans *Crimen*), dans *La Gaceta Literaria*, numéro 111, 1^{er} août 1931.

²⁴¹ E. PESTANA NÓBREGA, *loc. cit.*, premier chapitre, sections 1.2.1.1.2 « Cartel de la nueva literatura » p. 36

de los Vientos, et mort prématurément. L'œuvre lui est ainsi dédiée : « *A ti, Ernesto, esa nube rota que tiembla sobre tu traje negro, esperando mi alma* ». ²⁴² Or, lors de la publication en 1934, Espinosa corrige la version par le transfert de toutes les deuxièmes personnes à la première, de toutes les formes verbales passées au présent, des pronoms de personne et des déterminants possessifs. Dès la première phrase, Espinosa s'approprie, de cette façon, la triste expérience de la mort de son ami : « *Esa isla lejana, en la que vivías, era la isla de las maldiciones* », ²⁴³ qui devient en 1934 : « *Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones* ». ²⁴⁴ Il invoque ensuite cette mer « adverse » qui entoure l'îlien : « *Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurecía en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas trasatlánticas.* » ²⁴⁵ Il arrive ainsi à ce cri d'angoisse, qui était à l'origine de la « Elegía a Ernesto Pestana » : « *Tú el hijo de la isla. El aislado* », ²⁴⁶ et qui devient dans « Epílogo en la isla de las maldiciones » : « *Yo, el hijastro de la isla. El aislado* ». ²⁴⁷ Isolé du monde, cet îlien ne peut plus ressentir son appartenance à l'espace de l'île. Puisqu'il n'est que son beau-fils, l'île n'est pas sa vraie mère, elle l'a adopté et l'a rendu malheureux.

Sans vouloir identifier totalement l'auteur à cet île maudite, il ne faut pas non plus oublier, qu'après 1932 Espinosa s'était défini à deux reprises comme « fils prodigue de l'île ». En effet, dans « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia » ²⁴⁸ et dans « El arte nuevo de ser feliz : he aquí otra vez al impródigo », ²⁴⁹ il se plaint des insulaires car on l'accuse d'arrivisme politique dans un journal à cause du « *pleito insular* » qui oppose Ténériffe à la Grande Canarie. Espinosa avait repris à l'époque ses collaborations dans les

(note 108), et section 1.2.1.2. « La Nueva literatura aux Îles Canaries : La Rosa de los Vientos et L'Universalisme (1927-1928), en quête d'une psychogéologie insulaire ».

²⁴² A. ESPINOSA, *Crimen*, p. 52. Il est à remarquer que certains ont cru que *Crimen* était dédiée à E. GIMÉNEZ CABALLERO, comme l'ont soutenu TANDY, Lucy et SFERRAZZA, María, dans *Giménez Caballero y « La Gaceta Literaria » [O la generación del 27]*, éd. Turner, Madrid, 1977, p. 96.

²⁴³ A. ESPINOSA, *Crimen*, « *Crimen*, de 1930 a 1933 », p. 106.

²⁴⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Epílogo en la isla de las maldiciones », p. 93 et « *Crimen*, de 1930 a 1933 », p. 106.

²⁴⁵ *Ibid.* La version de 1931 est « *Bullía a tu* alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurecía en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas trasatlánticas ». Espinosa reprend par la suite le thème de « l'aulaga » cher à Unamuno, pour décrire ce décor de désolation : « Hay, bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus (cardos), higueras mórbidas (vírgenes) y aulagas doradas »

²⁴⁶ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 106.

²⁴⁷ A. ESPINOSA, *opus cit.*, pp. 93 et 106.

²⁴⁸ A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia », *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200. Voir note 32 de ce chapitre.

²⁴⁹ A. ESPINOSA, « El arte nuevo de ser feliz : he aquí otra vez al impródigo », *Hoy*, 18 janvier, 1933. *Textos*, pp. 213-214.

journaux de Ténériffe mais, après s'être installé à Las Palmas, s'être marié là-bas avec une jeune fille et avoir écrit dans les journaux de la Grande Canarie, il est vu à son retour comme une sorte de traître : « *La gente es suspicaz –resuspicaz- en todas partes. Pero sobre todo en aréa de aislados, en tierra de islas ; entre rejas de mar, »*²⁵⁰ Et ce n'est pas la dernière fois qu'il voit dans l'île une prison sous les verrous marins. Dans « Sirenismos. Tiento y varaje de una sirena varada, en Canarias », son dernier article avant la guerre, il se représente mélancoliquement l'île comme « une cage à barreaux d'eau » :

Jaula de dulces rejas, de puertas de coral, de lecho de algas.

Jaula de sirena encallada, de sirena en tierra, de sirena en lecho de arena, de sirena que ha olvidado el juego del mar para poder, con más ternura, evocarlo. Jaula de barras de agua, como una lluvia de verano sobre una ardiente playa.²⁵¹

Espinosa fait référence à la pièce du dramaturge Alejandro Casona²⁵² « La sirena Varada »,²⁵³ représentée à Las Palmas en 1936. L'œuvre met en scène une communauté de personnes qui décident d'abandonner la réalité et de vivre dans un monde de rêve. Une sirène, amoureuse du fondateur de ce monde idéal, vient à sa rencontre. L'amour que tous deux éprouvent, impossible dans un monde irréel, les oblige à s'incliner devant la réalité inéluctable. Espinosa, obligé d'accepter la réalité d'un destin insulaire à vie, attire mélancoliquement l'attention sur cette cage, qui éloigne la sirène d'une mer où elle était libre.

À la fin de « Epílogo en la isla de las maldiciones », l'isolé voit tristement son destin, fait de vieillesse et de mort :

Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez.

Me voy hundiendo, atropelladamente, en un ocase, que se hace cada vez más hondo.

Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso.²⁵⁴

²⁵⁰ A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo, mi "amateurismo" y una suspicacia » *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200. Voir le chapitre 2.1.3. « La psychogéologie d'une île ».

²⁵¹ A. ESPINOSA, « Sirenismos. Tiento y varaje de una sirena varada, en Canarias » *Diario de Las Palmas*, 4 juillet, 1936. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 744-745. L'italique est de mon fait.

²⁵² Alejandro RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, connu comme Alejandro CASONA, poète et dramaturge espagnol (1903-1965).

²⁵³ Cette pièce obtient en 1934 le prix Lope de Vega de la Mairie de Madrid, qui récompense la meilleure œuvre théâtrale de l'année.

²⁵⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 94. La version de 1931 : « Cuando nos asomemos –decías- una noche al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veremos amanecer tras el cristal nuestra imprevista vejez

L'épilogue de *Crimen* transmet une tristesse profonde, celle qu'inspire à Espinosa la vie dans une île, alors qu'à l'opposé, dans « Le Château Étoilé », les ailes autour de « l'ombre mortelle » sont, pour André Breton, un motif protecteur qui émane de l'amour total :

Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse. Ton ombre mortelle. [...] je n'ai pas réussi encore à obtenir du génie de la beauté qu'il sois tout à fait le même avec ses ailes claires ou ses ailes sombres, qu'il fulgure pour moi sous ces deux aspects à la fois dans ce que j'aime.²⁵⁵

Espinosa ne voit qu'une mort sombre sous cette ombre, sous ces ailes abîmées. Son romantisme n'a définitivement rien à voir avec l'amour surréaliste de Breton. Il est issu d'une tradition espagnole noire, où exulte le « Sublime Terrible ».²⁵⁶

Pour lutter contre l'emprisonnement qu'il ressent aux îles, Espinosa prend à cette époque le parti de tous les fils de l'île, des « martyrs de l'insularité », comme il va les nommer désormais. Le plus important d'entre eux, le peintre José Jorge Oramas, dont Espinosa devient le père « adoptif » en rendant hommage à ses tableaux. Son article « Mártires del insularismo : La trágica orfandad del pintor J. Jorge Oramas »,²⁵⁷ fournit la preuve de son engagement auprès de ces martyrs insulaires :

El que así mira y sueña es Jorge Oramas, huérfano de la orfandad más trágica, de una orfandad de la que toda Gran Canaria es responsable, de la orfandad a que todos le hemos arrojado: tú, oficinista, tú, bohemio, tú, propietario, tú, escritor, tú, artista, tú político, tú, canario joven, maduro o viejo, tú, que sueñas para tu isla la suerte más ancha, que mezclas con tu fortuna la fortuna de ella. [...]

Tiene por eso la exposición de Jorge Oramas una tal intensidad –además de estética- ética, dramática, regional y humanitaria.²⁵⁸

Espinosa s'insurge contre l'apathie des insulaires, comme l'avait fait jadis Alonso Quesada.²⁵⁹ Cette fois pourtant, les critiques d'Espinosa ne sont plus seulement d'ordre esthétique. Certes, Jorge Oramas, martyr de l'insularité, est atteint de la tuberculose depuis

precipitada por una lívida tarde sin proa. Te ibas hundiendo, atropelladamente, en un ocaso, que se hacía cada vez más hondo, precedido por la ávida cita de una estrella. Una mañana te despertaste huésped de tus alas maltrechas y no te volviste a dormir con ellas acaso ».

²⁵⁵ A. BRETON, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935. Chapitre V de *L'Amour fou*, 1937. L'édition utilisée est celle de Gallimard, collection Folio, Paris, 1976, P. 110. L'italique est de mon fait.

²⁵⁶ Voir *infra*, chapitre 6, note 148. D'après l'œuvre d'E. BURKE, dans *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and Sublime*, 1757.

²⁵⁷ A. ESPINOSA, « Mártires del insularismo. La trágica orfandad del pintor J. Jorge Oramas », *Diario de Las Palmas*, 13 avril, 1933. *Textos*, pp. 224-226.

²⁵⁸ A. ESPINOSA, « Mártires del insularismo. La trágica orfandad del pintor J. Jorge Oramas », *Diario de Las Palmas*, 13 avril, 1933. *Textos*, p. 225.

²⁵⁹ Voir le chapitre 2.4.4 « Alonso Quesada (1886-1925) : un Quijote romantique dans l'île de Barataria ».

1932, l'année qui précède cette première exposition individuelle.²⁶⁰ En 1934, le peintre est transféré au centre psychiatrique de Tafira, où il décèdera, finalement, à l'âge de vingt-quatre ans. Espinosa s'attendait à cette fin tragique. C'est pourquoi, après son article, il insiste encore pour défendre sa cause et donne une conférence devenue mythique : « Media hora jugando a los dados ».²⁶¹ Cette dernière lui sert à mettre désespérément l'accent sur l'urgence de sauver le peintre Jorge Oramas :

El caso José Jorge Oramas era –y lo sigue siendo aún- un caso desnudo. Apremiaba una solución. Había que meter el hombro por él como quiera que fuese. Por humanidad. Por insularismo. Por fervor de hombres que vivimos cara a un mar que todo lo engulle y devora como los coiboteadores pájaros de la inventiva de Aristófanes. Había que salvar a un ágil muchacho a quien la vida se le revolvió de pronto haciendo su presa en lo que tenía ya empuje de garra. Era deber de ciudadanía proteger su sombra en el instante de la emboscada, gritarle: ¡¡eh!!, antes de que fuera demasiado tarde. Y parecía que todos nos hubiéramos puesto de acuerdo para pactar con el fantasma de la pesadilla, para abrazarnos en unanimidad canallesca, pueril, obtusa e irrisoria.²⁶²

Or, ce cauchemar du vide intellectuel aux îles n'est, malheureusement pas, un cas isolé. D'ailleurs, en 1933, Espinosa publie un autre article pour essayer encore de promouvoir l'exposition du jeune peintre Felo Monzón. Il se rend compte alors que les martyrs de l'île, comme Sisyphe, sont condamnés à subir, à l'infini, la même indifférence de la part de leurs congénères :

Nuevamente los ojos del cronista son llagados de una *pesadilla insularia*. Otra vez, todo lo que hay en él de hombre de su ciento, de « pobrecito hablador » de todos los siglos y eras, se revela, trema y agita.

Quien exaltó y puso de relieve, hace apenas un mes, el caso dramático de José Jorge Oramas, la balada de su orfandad, los tientos de su ánimo, tiene ahora que levantar su voz en defensa de otro caso no menos tenso, si no más trágico y grave.²⁶³

Dans un texte écrit en 1934, Espinosa va néanmoins tenter d'assumer son « mal de l'île » avec humour. Il s'agit de « La casa de tócame Roque »²⁶⁴ une pièce de théâtre qui

²⁶⁰ Première exposition individuelle en 1933 intitulée « Jorge Oramas de la Escuela Luján Pérez », au Cercle Mercantile de Las Palmas, 1933. Elle donne lieu à la conférence « Media hora jugando a los dados ».

²⁶¹ A. ESPINOSA, « Media hora jugando a los dados ». Conférence autour de l'exposition des tableaux de J. JORGE ORAMAS (1911-1935), au Cercle Mercantile de Las Palmas, vers avril 1933. Recueillie dans *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, éd. de M. ALMEIDA, Islas Canarias, 1990, pp. 77-97.

²⁶² A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 79. L'italique est de mon fait, afin de mettre en relief l'extraordinaire expression de l'angoisse insulaire dans cet appel à l'aide, qui devrait ressembler les gens des îles au lieu de les pousser à se méfier d'autrui, comme Espinosa le remarque dans « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia », *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200.

²⁶³ A. ESPINOSA, « Toque de Diana. Felo Monzón, a 90° Latitud Norte », *Diario de Las Palmas*, 2 juin, 1933. *Textos*, pp. 230-231. Citation extraite de la p. 230. L'italique est de mon fait, pour souligner le terme « cauchemar » qui revient lors de deux cas : celui de F. MONZÓN et de J. ORAMAS.

²⁶⁴ A. ESPINOSA, « La casa de Tócame Roque », 1934. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 721-

présente deux personnages et leurs dialogues absurdes au milieu d'une maison de style XIX^e siècle. Aster est assis sur le lampadaire et Bridle est allongé à plat ventre sur le plafond. La conversation rappelle celles du théâtre de Thomas Beckett, l'absurde mettant toujours en évidence le manque de sens, comme c'est le cas dans cette pièce :

BRIDLE : [...] Tienes que contentarte con la isla (por el techo de la escalera) que tú mismo has elegido. Que no es tan mala, créelo. Tienes donde dormir, donde sentarte (señalando la lámpara)... Si fueras músico, tendrías hasta donde dirigir una orquesta (por la lámpara), si fueras tribuno, hasta donde alentar a unas esquivas masas...

ASTER: Basta ya, Bridle. Me irritan tus majaderías poéticas. Tú te puedes quedar, si lo quieres; pero yo voy a buscar el modo de abandonarte en tu isla de los diez mil encantos. ¡Adiós, Bridle!²⁶⁵

Ce mélange d'amour et de haine qu'Espinosa ressent pour l'île demeure précisément ce qu'André Breton voudra voir disparaître chez les hommes dans *L'Amour fou*.²⁶⁶

Au-delà, j'espère que l'homme saura adopter à l'égard de la nature une attitude moins hagarde que celle qui consiste à passer de l'adoration à l'horreur. Que, tourné avec une curiosité d'autant plus grande vers elle, il parviendra à penser d'elle à peu près ce que pensait d'un de ses contemporains Goethe lorsqu'il disait : « Ai-je pour Wieland de l'amour ou de la haine ? – Je ne sais. – Au fond je prends part à lui. »²⁶⁷

Les sentiments éprouvés à l'égard de l'univers insulaire deviennent évidemment secondaires une fois la guerre déclenchée, en 1936. Espinosa se résigne, indolemment, à son destin insulaire. Il y a de fait un texte remarquable, consacré aux camarades phalangistes qui sont partis au front, où Espinosa réussit à récupérer le calme qu'il avait perdu dans l'île avant la guerre :

Suena de nuevo la Voz de la Falange sobre la noche de la isla. Suena su alma de cristal, su caracol marino -jazul, siempre azul!- aupado, casi, erguido, tras la última baranda del ocaseo.

Vaga aún un oro tibio sobre la arena en sombra de una playa, sobre la cima última de un monte, sobre la cúpula de un campanario.

Se alarga y se alarga el ocaseo, y no se acaba nunca, en estos días del verano. Se mete el ocaseo estival en la noche y se esposa con ella. Ya es noche cerrada, y todavía suena, aquí y allá, donde menos se piensa, un latido escondido de la tarde.²⁶⁸

725. Inédit jusqu'à 1986. Ne pas confondre avec « La Casa de Tócame Roque. Farsa Surrealista » 1934. *Textos*, pp. 324-337, publiée dès 1980.

²⁶⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, pp. 723-724.

²⁶⁶ A. BRETON, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935. Chapitre V de *L'Amour fou*, 1937. L'édition utilisée est celle de Gallimard, collection Folio, Paris, 1976.

²⁶⁷ A. BRETON, *opus cit.*, p. 140.

²⁶⁸ A. ESPINOSA, « El camarada de servicio » Agustín Espinosa. *Falange*, 30 août, 1937.

Espinosa avait expliqué que l'esprit symboliste de Juan Ramón était l'effet de son romantisme inné : « *Juan Ramón no huye, a lo romántico, de la vida. Esta es, en él, un hecho que no quiere, resueltamente olvidar.* »²⁶⁹ Espinosa, comme Juan Ramón, ne peut jamais oublier son inquiétant romantisme, mais il regarde désormais l'île avec distance, tandis que le calme de ce soir estival qui tombe lentement, inexorablement, demeure une image poétique visionnaire qui anticipe l'atroce après-guerre qui advient et qu'Espinosa ne verra jamais.

²⁶⁹ A. ESPINOSA, « Invitación al enigma. E. Gutiérrez Albelo, otro "poète perdu" ». Resté inédit à cause de la Guerre Civile, écrit vers juin, 1936. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 734-743. Citation extraite de la p. 736.

2.6. Conclusion.

On a analysé dans ce chapitre le rapport d'Espinosa à un espace géographique remarquablement littéraire, celui de l'île. Évoquée de tout temps par les sciences humaines, il est difficile d'ignorer, au moment de traiter le sujet, toutes les mythologies qu'incarne l'île. On met néanmoins en avant une perspective, pour appréhender les dimensions de l'île, que l'on qualifiera de dialectique « insulaire ». Cette dernière évoque l'espace îlien comme une expérience radicale –à laquelle les écrivains ont toujours été sensibles- où le milieu n'existe pas : on est dedans ou dehors, jamais près ou loin de l'île.

Afin de définir la dimension « insulaire » qui concerne ce chapitre, l'on a décidé d'introduire d'abord son étymologie, les termes sociologiques dont elle a été désignée pour embrasser plusieurs approches de l'île et, enfin, une vision « psychogéologique » de l'île, nouvelle perspective qui permet d'aborder cet espace en tant que thème fondateur de l'Histoire de la littérature.

Par ailleurs, le vécu insulaire, rapporté souvent par les insulaires eux-mêmes, mérite d'être confronté au regard extérieur de celui qui, habitant le continent, aborde l'île, pour que cette dernière soit entièrement définie. On a choisi, à cet effet, deux témoignages externes et opposés : celui de Juan Ramón Jiménez, démythificateur des théories de José Lezama Lima, et celui d'André Breton, créateur d'une mythologie insulaire nouvelle. Cette confrontation sert à « démonter » le mythe qui voudrait que l'île demeure toujours le paradis sur terre pour tout étranger.

En même temps, le regard de l'insulaire sur son vécu est loin d'être univoque. Comme preuve, l'œuvre de deux poètes de la Grande Canarie, Tomás Morales, qui montre une île cosmopolite pleine d'avenir et Alonso Quesada, qui représente une île ambiguë, en même temps protectrice et oppressante, qui l'empêche d'être libre.

On a découvert que le rapport qu'Espinosa entretient avec les îles est aussi ambivalent que s'il avait été un touriste émerveillé d'abord, quand il vit à Madrid et voyage en Europe, lorsqu'il s'agit d'« îles touristiques », et un insulaire tourmenté par la suite, dès qu'il doit s'y installer définitivement, confiné dans une « île des malédictions ». Un mélange donc d'André Breton, de passage aux Canaries sachant qu'il retourne ensuite à Paris, et d'Alonso Quesada,

confiné malgré lui dans une île pour le restant de ses jours. Cette ambiguïté engendre une dialectique bipolaire, qu'Espinosa applique d'ailleurs à tous ses mythes. Toujours selon cette dualité, son installation définitive aux îles Canaries en 1932, après son mariage, est un moment charnière. Au-delà du fait qu'il demande en 1934 sa mutation dans un lycée de Madrid –qui lui sera refusée-, ses textes confirment l'évolution de sa perception de l'île, qu'il qualifiait avant 1932 de « touristique », dans *Lancelot 28^o-7^o*, et qui devient dans *Crimen* par la suite une « île des malédictions » dont il est le naufragé. Afin d'insister sur l'expérience contrastée d'Espinosa, l'on compare son premier regard insouciant à la vision d'Unamuno, exilé à Fuerteventura –décrite dans *Canarias (divagaciones de un confinado, (1924)-* et la seconde perspective dans *Crimen*, d'un surréalisme angoissant, avec le surréalisme émerveillé que Breton décrit dans le « le château étoilé » de *L'amour fou*, après sa visite à Ténériffe en 1935.

Après l'avènement de la guerre civile, Espinosa se résigne à son destin insulaire et ses difficultés font de la problématique insulaire un motif secondaire. Il est néanmoins curieux d'observer comment, dans la série d'articles sur son voyage à Burgos et à Salamanque en décembre 1937, malgré la guerre qui ravage l'Espagne et la détérioration de son état de santé, Espinosa, intitule ses deux premières chroniques « El viajero emocionado »²⁷⁰ et « El aislado se exalta ».²⁷¹ Ces deux titres confirment la nécessité qu'Espinosa ressent encore à la fin de sa vie, d'habiter un grand centre culturel, comme il l'explique par le biais du Docteur Goyanes dans une entrevue fictive publiée en 1937.²⁷²

²⁷⁰ A. ESPINOSA, « El viajero emocionado. La llegada », *Falange*, 3 décembre, 1937.

²⁷¹ A. ESPINOSA, « Estampario insular. El aislado se exalta », *Falange*, 11 décembre 1937.

²⁷² A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes », *Falange*, 4 février 1938 : « ¿Quiere usted decirme algo sobre Canarias Doctor? Me encantan, (como le encantaron al viajero Ulises y al deportista Hércules) estas islas. La hermosura de su cielo, la suavidad de su clima, la amabilidad de sus hombres y la belleza de sus mujeres invitan a vivir aquí. ¿A usted no le gustaría, sin embargo, vivir aquí siempre? No, claro está. Los grandes centros culturales, con sus inmensas reservas de vida espiritual en ciencia y arte me atraen, como no puede ser menos, a una vida, más intensa y profunda. »

Deuxième partie
« Les idéologies : mythes
historiques et politiques. »

Chapitre 3

La politique dans tous ses états.

3.1. Les années trente : « L'heure hostile de l'Espagne ».

Les limites chronologiques de ce chapitre correspondent à celles des prises de position politique d'Agustín Espinosa, dont les rapports polémiques avec les idéologies de l'époque commencent en 1929 avec l'article « La hora hostil de España : Ernesto Giménez Caballero ». Un parcours qui demeure controversé jusqu'à son dernier article politique, « Patria, Fidelidad, Cruz (análisis cordial de tres días de Mayo españoles) », publié dans le journal *Amanecer* en mai 1938, neuf mois avant sa mort. Malgré l'apparence monolithique de ces deux articles, l'évolution idéologique d'Espinosa, entre-temps, est à l'égal de cette décennie : chaotique et radicale.

L'aspect idéologique des articles d'Espinosa a souvent été négligé par les spécialistes car cette œuvre prête à controverse. Les analyses se bornent à constater que l'écrivain était « apolitique » ou bien « engagé sur tous les fronts », ce qui revient, dans les deux cas, à nier qu'Espinosa ait une idéologie propre. Au-delà du manque de rigueur, refuser à Espinosa un essai de systématisation de son idéologie, aussi contradictoire soit-elle, conduirait à une lecture appauvrissante de son œuvre. En effet, la critique littéraire ne peut pas être réduite au repérage d'opinions de ses proches, elle doit oser l'analyse des idéologies de l'écrivain. La pensée d'Espinosa doit être considérée comme un « horizon » à explorer, d'après le terme que Gadamer propose pour étudier le champ de vision d'un auteur :

La langue philosophique, depuis Nietzsche et Husserl en particulier, a employé ce mot pour

caractériser l'assujettissement de la pensée à sa condition finie et le rythme auquel s'élargit le champ de vision. L'homme sans horizon est celui qui ne voit pas assez loin et qui, pour cette raison, surestime ce qui est proche de lui. Inversement, ne pas manquer d'horizon, c'est ne pas être borné au plus proche mais pouvoir regarder au-delà. Quiconque ne manque pas d'horizon sait apprécier à sa juste valeur la signification de toutes choses comprises dans cet horizon, en ce qui concerne leur proximité et leur éloignement, leur grandeur et leur petitesse. De même, élaborer la situation herméneutique est-ce acquérir l'horizon d'interrogation approprié aux questions qui se posent à nous sur la tradition. [...]

Le concept d'horizon est ici à retenir parce qu'il exprime l'ampleur supérieure de vision que doit posséder celui qui comprend. Acquérir un horizon signifie toujours apprendre à voir au-delà de ce qui est près, trop près, non pour en retourner le regard, mais pour mieux le voir, dans un ensemble plus vaste et dans des proportions plus justes.¹

Mais analyser la vie et l'écriture d'un écrivain dans un contexte comme celui des années trente en Espagne n'est pas toujours évident, surtout quand l'auteur a été stigmatisé pour ses collaborations avec les journaux phalangistes durant la guerre Civile. Pour permettre à Espinosa de regagner sa dignité d'humaniste, les spécialistes de son œuvre ont essayé, jusqu'à présent, d'effacer toute trace de cette alliance avec le fascisme. De ce fait, l'on s'est servi de quelques documents administratifs et d'une lettre à un ami datant de la Guerre Civile pour prouver l'« innocence » d'Espinosa, sans jamais rééditer les articles phalangistes sous prétexte qu'ils ne possédaient aucune qualité littéraire et qu'ils avaient été écrits sous la contrainte. Certes, ses articles phalangistes ne présentent pas toujours de grandes qualités littéraires, mais cela n'est pas une excuse valable pour ignorer l'analyse de ces textes au sein d'une œuvre aussi complexe. Après la Transition espagnole, il devient donc nécessaire d'analyser pour la première fois ces articles, en rapport avec le reste de son œuvre de journaliste et par delà les circonstances qui ont conduit Espinosa à les écrire.

Soixante-dix ans après sa mort, il est donc temps d'étudier tous les textes d'Espinosa – sans aucune exception- à partir d'une perspective esthétique qui se veut objective. Dans le contexte des années trente, les positions des artistes espagnols évoluent de la « déshumanisation » d'Ortega y Gasset vers des engagements extrêmes, en l'espace seulement de quelques années. Ces temps difficiles annonçaient une guerre civile qui devait conduire à l'anéantissement de toutes les libertés pendant trente-six ans. Ce passé douloureux

¹ H. G. GADAMER, « Cet acte de "se replacer" n'est ni transport emphatique [*sic*] d'une individualité dans l'autre, ni non plus soumission de l'autre à nos propres normes ; il signifie toujours élévation à une universalité supérieure qui l'emporte non seulement sur notre propre individualité mais aussi sur celle de l'autre » dans « Extension de la question de la vérité à la compréhension dans les sciences de l'esprit. II. Les grandes lignes d'une théorie de l'expérience herméneutique. 1.Élévation de l'historicité de la compréhension au rang de principe herméneutique. d) le principe de l'histoire de l'action (ou influence) », *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale, collection l'ordre philosophique, 1^{ère} édition 1960, 1^{ère} traduction en français 1976, éd. du Seuil, Paris, 1996, pp. 324 et 327.

est probablement à l'origine de la bienveillance dont d'Espinosa a joui jusqu'à présent. Les revendications de son œuvre, qui se font jour à partir de la Transition espagnole, ont essayé de faire oublier ses collaborations avec les phalangistes afin de réhabiliter le reste de son œuvre. Aujourd'hui, l'on peut se permettre d'analyser toute l'œuvre d'Espinosa sans risquer d'éveiller les critiques des deux camps, progressiste ou réactionnaire. Face au dilemme entre la tentation de Nuremberg et celle de la réhabilitation que José Carlos Mainer a évoquée,² notre recherche s'est portée sur l'étude de tous les textes d'Espinosa donc, de l'œuvre dans son intégralité.

Le but de ce chapitre est donc l'analyse des prises de position politique d'Agustín Espinosa à partir d'un regard « déshumanisé »,³ car les valeurs littéraires de son œuvre ont déjà été suffisamment démontrées. Il s'agit maintenant d'étudier tous ses textes à partir d'une perspective esthétique, en consonance, d'ailleurs, avec l'avant-gardisme de sa vision politique. La volonté de rendre accessible toute l'œuvre d'Espinosa, par delà ses penchants politiques, amènera donc la démarche qui a abouti à ce chapitre. L'on essaiera évidemment d'être aussi objectif et impartial que possible, surtout face aux derniers textes, qui rejoignent les positions extrêmes du phalangisme.

Le terme « déshumanisation » a été évoqué en toute connaissance de cause. En 1925, Ortega y Gasset renouvelle le contexte littéraire espagnol avec *La deshumanización del arte*, et son influence sur les avant-gardes espagnoles atteint une intensité extraordinaire. En ce qui concerne Espinosa, d'ailleurs, même ses textes phalangistes écrits durant la guerre Civile donnent la preuve de l'empreinte profonde que l'essai d'Ortega a laissée sur toute une génération. Une critique « déshumanisée » impliquerait donc la valorisation du texte, en tant que tel, au-delà de ses rapports à la réalité. Or la « déshumanisation » incarne aussi le rapport de cette esthétique à une nouvelle manière de concevoir la société. Certes, *La deshumanización del arte*, que l'on a analysée dans le premier chapitre et présentée comme poétique d'une *Nueva literatura*, a aussi eu des échos politiques évidents. Mechthild Albert, dans *Vanguardistas de camisa azul*,⁴ s'est d'ailleurs prononcée sur ce sujet, toujours controversé :

² J. C. MAINER, « Literatura y fascismo. La obra de Guillén Salaya », dans *La corona hecha trizas (1930-1960)*, p. 71.

³ « Déshumanisé », d'après le terme d'Ortega y Gasset, terme essentiel pour comprendre les vagues culturelles en Espagne à cette époque. Ne pas confondre avec inhumain.

⁴ M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor, Madrid, 2003.

[...] el concepto orteguiano de « deshumanización » será utilizado principalmente como denominación global y neutral de la estética de vanguardia [...]. Se tomará en cuenta, además, que el término fenomenológico de Ortega, ‘deshumanización’, puede ser entendido desde una relación metonímica con la palabra ‘extrañamiento’ o ‘desnaturalización’ [...]. El concepto de « deshumanización », sin embargo, será utilizado también en ocasiones en el sentido enfático y hasta físico. Esto sucederá siempre que la estética de la « deshumanización » parezca encontrar su telos en el fascismo. Semejante afinidad se basa esencialmente en tres puntos : el potencial destructivo, la indiferencia moral y el espíritu antidemocrático, características que también encontramos en el concepto orteguiano, sin querer, no obstante, reducirlo a ellas.⁵

Cette vision du concept de « déshumanisation » ne manque certes pas de courage, car la philosophie d’Ortega, provocatrice et contradictoire à l’époque, a suivi, elle aussi, un processus controversé de réhabilitation avant la mort du philosophe, en 1955. D’après l’analyse d’Albert, le sens de la « déshumanisation » artistique est en relation, chez Ortega, avec l’acte même de destruction :

[...] el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. [...] El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano ; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada.⁶

Ces pulsions rappellent de toute évidence les manifestes futuristes de Marinetti et son exaltation des éléments non humains de la vie moderne. En 1936, Walter Benjamin avait signalé les dérives dangereuses de ce genre de postulats esthétiques dans un essai intitulé « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée »⁷ :

L’état totalitaire aboutit nécessairement à une esthétisation de la vie politique. Tous les efforts d’esthétisation politique culminent en un point. Ce point, c’est la guerre moderne. [...] “Fiat ars, pereat mundus”, dit la théorie totalitaire de l’État qui, de l’aveu de Marinetti, attend de la guerre la saturation artistique de la perception transformée par la technique. C’est apparemment là le parachèvement de l’art pour l’art.⁸

Dix ans plus tôt, à l’époque où Ortega écrivait *La deshumanización del arte*, les dérives politiques de l’esthétisation absolue de l’art n’étaient pas encore perceptibles. De fait, évoquer les affinités d’Ortega avec Nietzsche et sa volonté de style⁹ pour justifier ses

⁵ M. ALBERT, *opus cit.*, p. 27.

⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 1^{ère} édition, 1925, Colección Austral, Madrid, 2002, pp. 64-65.

⁷ W. BENJAMIN, « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée (1936) », dans *Écrits français*, Folio « Essais », Paris, 2003, pp. 149-250

⁸ *Idem*, pp. 218-220.

⁹ Voir, à ce propos, les rapprochements que M. ALBERT établit entre *La deshumanización del arte* et *Humain, trop humain* : « Otra afinidad implícita con la estética fascista se halla en el concepto de estilo, es decir, en la interpretación de la deshumanización como “voluntad de estilo” : “Ahora bien ; estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” [citation de J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, p. 67]. La herencia del pensamiento de Nietzsche es manifiesta ; así pues la deshumanización consiste en la disolución de los

correspondances avec le fascisme est une conclusion trop réductrice qui ne doit pas être avancée sans les approfondissements nécessaires.¹⁰ Surtout quand on songe au paragraphe où Ortega cite un aphorisme d'*Humain, trop humain* pour évoquer la sensibilité romantique, en opposition avec l'esprit des nouvelles générations d'artistes :

Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de los sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación. « En la música –decía aún Nietzsche- las pasiones gozan de sí mismas. » [...] De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama. Esto es una deslealtad –diría un artista actual.¹¹

De plus, il faut resituer l'utilisation qu'Ortega fait d'*Humain, trop humain* dans *La deshumanización del arte*. Il le fait justement dans le chapitre intitulé « Irónico destino », lorsqu'il reprend son argumentation précédente en faveur de la *Nueva literatura*, afin d'atténuer ses propos et de mettre en cause leur cohérence :

Más arriba se ha dicho que el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes « humanos, demasiado humanos », y retener sólo la materia puramente artística. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte. Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente sorprendemos en él un cariz opuesto de hastío o desdén. La contradicción es patente e importa mucho subrayarla. En definitiva, vendría a significar que el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca, cosa, a la verdad, nada sorprendente, porque equívocos son casi todos los grandes hechos de estos años en curso. Bastaría analizar un poco los acontecimientos políticos de Europa para hallar en ellos la misma entraña equívoca.¹²

Ortega n'est sans doute pas insensible aux dérives que la politique connaît déjà dès les années vingt. D'ailleurs, les deux dernières phrases du paragraphe ont une dimension presque visionnaire. L'on pourrait en fait penser qu'*Humain, trop humain*, évoqué par Ortega au début d'un chapitre intitulé « Irónico destino », fait peut-être allusion à la destinée fatale que la philosophie de Nietzsche a connue par la suite. Car la pensée de Nietzsche, comme celle

“elementos humanos demasiado humanos” », *opus cit.*, p. 28 ; ou, encore : « [...] Salaya interpreta la vanguardia deshumanizada como un entrenamiento para la futura era de lo “humano, demasiado humano” : “no derrocha energías, se entrena. A ese arte deshumanizado que has visto seguirá después un arte vital, humano, demasiado humano” [citation de J. C. MAINER, « Literatura y fascismo : la obra de Guillén Salaya », dans *La corona hecha trizas*, p. 97] », *opus cit.*, p. 36.

¹⁰ Concrètement, dans le cas de l'analyse faite par Albert, l'on ne peut réduire la pensée nietzschéenne à *Humain, trop humain*, qui n'est pas l'œuvre la plus représentative de la philosophie de Nietzsche. Celle-ci se structure surtout à partir de 1888 avec *Le crépuscule des idoles*, une œuvre qui est loin de la déshumanisation, et qui est, au contraire, si l'on peut dire, surhumanisée.

¹¹ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.* p. 68.

¹² *Idem.*, p. 85.

d'Ortega, est au-dessus d'une déshumanisation de l'art. Elle se situe au-delà de l'optimisme des Lumières et du pessimisme romantique. L'accomplissement suprême de l'essence humaine est donc la fusion de l'art et de la vie : « *L'art est le grand stimulant de la vie : comment pourrait-on le comprendre comme étant sans fin, sans but, comme étant l'art pour l'art ?* »¹³. La raison et l'art sont chez lui au service d'une valeur supérieure : la Passion. La philosophie vitaliste qui inspire Ortega, trouve son équilibre entre Apollon et Dionysos par la destruction des idoles dans les deux camps : la raison, la science ou les concepts des lumières d'un côté, la patrie, la culture ou l'esprit du peuple, de l'autre. Pourtant, l'œuvre de Nietzsche et celle d'Ortega ont parfois inspiré, par la force libératrice de leurs propos, le ferment d'idéologies radicales.

Les positionnements libéraux de la philosophie d'Ortega, trop en avance pour l'Espagne des années trente, ont toujours été très critiqués : par les extrémismes dogmatiques de la gauche et par l'immobilisme autoritaire, nationaliste et catholique, de la droite. D'ailleurs, plus que la destruction des éléments humains qu'Ortega prône pour l'art, c'est sa théorie de l'élitisme intellectuel qui a été récupérée par les idéologies radicales pour justifier ses propos révolutionnaires. Ce concept qui, dans la pensée d'Ortega, n'est pas incompatible avec ses convictions démocratiques, a donc été détourné par les intellectuels communistes et fascistes de l'époque pour fustiger une démocratie en décadence. Dans *La deshumanización del arte*, Ortega fait de cette division sociale un trait caractéristique primordial de la *Nueva literatura*. Elle sert, justement, à trier la société des masses : « *Actúa, pues, la obra de arte como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres.* »¹⁴ Il s'agit donc d'une séparation des classes intellectuelles afin d'empêcher les goûts de la masse d'appauvrir la vie culturelle d'une société. Pourtant, il est certainement difficile de déterminer chez Ortega le sens exact de ses propos. Le pouvoir qu'il accorde aux intellectuels dépasse en apparence les limites de l'art. De même qu'auparavant la création d'un art déshumanisé devient l'action même de détruire tout élément humain dans l'art, la création d'une élite intellectuelle se transforme parfois en combat de la minorité cultivée contre la majorité ignare. Et ce modèle

¹³ F. NIETZSCHE, « Flâneries inactuelles », dans *Le Crépuscule des idoles*, 1888; réimprimé à Paris, GF-Flammarion, 1985, p. 144. Certes, *Humain, trop humain*, écrit en 1878, appartient à une période antérieure à la pensée nietzschéenne, où l'art est considéré comme une voie d'accès à un milieu supra humain qui répond à l'harmonie apollinienne, loin des instincts « humains, trop humains ». Mais la philosophie de Nietzsche évolue à partir de 1888 avec *Le crépuscule des idoles*. De ce fait, sa pensée doit toujours être évoquée dans sa perspective globale pour éviter toute simplification.

¹⁴ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.*, p. 49.

de société n'est certes pas loin de l'idéal politique phalangiste. D'ailleurs, dans le cadre de cette défense d'un élitisme intellectuel, il arrive même à Ortega de comparer la situation culturelle à la situation politique :

[...] Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante : el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Si la cuestión se plantea en política, las pasiones suscitadas son tales que acaso no es aún buena hora para hacerse entender. Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico a que antes aludía permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones.¹⁵

Ortega prône la réforme morale d'une politique qui souffre des mêmes symptômes de décadence que l'art de son époque. Cette décadence s'explique par le rejet général des codes artistiques imposés par une caste supérieure d'intellectuels. De même, on suppose qu'Ortega estime qu'une oligarchie au-dessus du peuple devrait décider de ce que la politique doit être. L'on peut comprendre, après cette citation, que les idées d'Ortega aient pu être dénaturées dans un contexte comme celui des années trente en Espagne, où la quête de valeurs a souvent dépassé la seule quête démocratique.

La déshumanisation de l'art se concrétise dès lors, durant la dictature de José Antonio Primo de Rivera, par une stylisation de la prose dont Agustín Espinosa sera l'un des représentants les plus actifs. Au lieu de se prononcer contre un système politique en faillite, les écrivains sont donc à la recherche de la métaphore inédite qui révélerait au lecteur une nouvelle perspective du monde. Il faudra attendre la proclamation de la Seconde République espagnole pour voir les écrivains surmonter ses tendances déshumanisées et s'impliquer dans la réalité politique du pays. « *La dialéctica de la vanguardia hace que a la deshumanización siga una rehumanización ; sustituye el juego de palabras manierista por el realismo « impuro » ; y a la abstracción le sigue un nuevo romanticismo.* »¹⁶ À ce moment précis, le concept même d'avant-garde va subir une transformation sémantique :

El momento histórico de las vanguardias artísticas pertenece ya al pasado, convirtiéndose éstas en 'Arrière-garde'. Pronto, el concepto de vanguardia pasa a referirse, pues, de lo estético a lo político. Este cambio semántico del concepto de vanguardia inaugura aquella fase del compromiso político de los intelectuales que desembocará en la « muerte de la literatura en la Guerra Civil ».¹⁷

¹⁵ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.*, p. 51.

¹⁶ M. ALBERT, *opus cit.*, p. 39.

¹⁷ *Idem*, p. 32. « La muerte en la literatura en la Guerra Civil », concept développé par H. U. GUMBRECHT, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Suhrkamp, Francfort, 1990, t. 1, pp. 865-868.

Ce processus demeure clairement perceptible dans l'enquête que *La Gaceta Literaria* mène auprès de ces collaborateurs pour définir l'avant-garde.¹⁸ Les réponses des intellectuels sont le baromètre d'une évolution de la déshumanisation à l'humanisation de l'art, même si cela consiste parfois à revendiquer des valeurs anti démocratiques. César Arconada résume en une phrase ce que fut cette époque extrémiste : « *un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales* ». ¹⁹

Certes, la radicalisation politique coïncide pleinement avec l'engagement des classes intellectuelles. Spengler²⁰ avait annoncé la faillite de la civilisation européenne dans *Le déclin d'Occident*, et le Comte de Keyserling²¹ augurait une renaissance future bâtie sur des nouvelles conceptions politiques. Ce contexte décadent favorise le retour aux nationalismes romantiques et le regain d'intérêt pour les idéologies extrémistes. Mais il ne faut pas négliger le fait qu'à l'époque, le communisme et le fascisme n'avaient pas encore été salis par la chronique noire de leurs crimes.²² La fascination dont l'élite intellectuelle d'avant-garde est victime demeure encore l'expression d'un mirage idéologique, qui ne sera dévoilé qu'à partir de 1936 en Espagne et, en 1945, dans le reste du monde.²³ La notion de « compréhension » chez Gadamer,²⁴ dans son interprétation herméneutique du fait littéraire, semble alors

¹⁸ « Una encuesta sensacional : ¿Qué es la vanguardia ? », dirigée par Perez Ferrero, *La Gaceta Literaria*, n° 83 (1^{er} juin 1930), 84 (15 juin), 85 (1^{er} juillet) et 86 (15 juillet). Voir *supra*, chapitre 1, pp. 33-37.

¹⁹ « Los pobres liberales gritan de vez en cuando contra los jóvenes porque, según ellos, tenemos ideas reaccionarias –vanguardistas en arte, reaccionarios en política, dicen- [...] Hay que desenmascarar a esos miserables burgueses, que son los viejos liberales. » C. ARCONADA, « Política y literatura : una encuesta a la juventud española. 1. ¿Debe intervenir la política en la literatura ? 2. ¿Siente usted la política ? 3. ¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir del “Estado español” ? » (La citation est la réponse à la troisième question), *La Gaceta Literaria*, n° 25, 1^{er} janvier 1928. Cité par J. M. BONET dans le prologue à *Ernesto Giménez Caballero : entre la vanguardia y el fascismo*, E. SELVA, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 10-11. Voir note 303 du chapitre 1.

²⁰ O. SPENGLER, (1880-1936) *Le déclin d'occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris, Bibliothèque des idées, « Nouvelle revue française », 1931-1933. Dès 1921, cet essai avait été traduit en espagnol et publié par M. GARCÍA MORENTE dans la collection « Biblioteca de ideas del Siglo XX », précédé d'un prologue d'ORTEGA Y GASSET. J. C. MAINER a décrit cet essai comme suit : « [...] el sombrío, brillante y sofisticado apocalipsis que escribió Oswald Spengler bajo la inspiración de Nietzsche y que Ortega había presentado como la nueva forma de hacer historia en el siglo XX » et « aquella atractiva mezcla del peor nietzscheanismo y de un Hegel barato que fue *La decadencia de Occidente* », dans *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, éd. Espasa, collection Austral, Madrid, 2006, p. 29 et 89.

²¹ H. VON KEYSERLING, (1880-1946) *Das spektrum Europas*, Heidelberg, N. Kampmann, 1928. *Analyse spectrale de l'Europe*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1930.

²² Par rapport aux tendances fascistes, J. C. MAINER décrit l'ignorance dans laquelle baignent ces intellectuels : « Los conversos de primera hora ignoraron los asesinatos e injusticias –Matteoti, Rocastrada, Scheicher, Bedrow, Tälhman- que habían jalonado el ascenso al poder de Mussolini y de Hitler. » J. C. MAINER, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971, p. 15.

²³ Pour que les crimes de Staline soient révélés il faudra encore attendre jusqu'aux années soixante.

²⁴ H. G. GADAMER, *opus cit*, « Extension de la question de la vérité à la compréhension dans les sciences de l'esprit. II. Les grandes lignes d'une théorie de l'expérience herméneutique. 1. Élévation de l'historicité de la compréhension au rang de principe herméneutique », pp. 286-329.

pertinente lorsque l'on étudie les idéologies de cette période. Cette « compréhension » résulte d'un processus de fusion des horizons de l'auteur et de celui qui interprète son œuvre, sans ignorer les préjugés mais, au contraire, en essayant de les assimiler totalement pour pouvoir « comprendre autrement »²⁵ :

Toute rencontre avec la tradition, opérée grâce à la conscience historique, fait l'expérience d'un rapport de tension entre le texte et le présent. La tâche herméneutique consiste à ne pas dissimuler cette tension sous une naïve assimilation, mais à la déployer délibérément.²⁶

L'œuvre d'Espinosa reflète toutes les tensions des mentalités intellectuelles de l'avant-garde et de l'arrière-garde espagnoles durant les années trente. Elle est indispensable au déchiffrement des rôles incarnés par la littérature à l'époque. Cependant, il faut toujours privilégier, dans cette analyse herméneutique, l'originalité des textes d'Espinosa, car ils ne sont pas seulement l'expression des symptômes politiques d'une période de l'histoire espagnole, mais aussi, et surtout, l'incarnation de son horizon idéologique.

²⁵ H. G. GADAMER, *opus cit.*, « c) la signification herméneutique de la distance temporelle », p. 318.

²⁶ *Idem.*, « d) le principe de l'histoire de l'action (ou influence) », p. 328.

3.2. Parcours politique d'Espinosa.

Bien qu'il ait traversé une décennie controversée de l'Histoire espagnole, Espinosa entend l'avoir fait sous l'identité d'un « amateur ». Il se réclame, d'ailleurs, d'un amateurisme littéraire absolu :

No soy jugador de ningún equipo profesional. No cobro nada por mi juego. Soy « amateur » del más viejo, generoso y mesado deporte : la literatura. [...] Soy « amateur » y juego con quien quiero y a la hora que quiero. Sin motivos equívocos. Sin partidismos subterráneos.²⁷

Or, même s'il revendique une neutralité sans bornes dans cet article, il est clairement partisan de certaines idéologies politiques. Outre sa nature, qui le pousse constamment vers la controverse idéologique, sa véhémence au moment d'afficher les points de vue les plus divers, dépasse souvent le stade ludique pour devenir l'expression d'un esprit idéologiquement extrême. Dans cet article, il se défend de la suspicion qu'ont provoquée ses collaborations avec *Hoy*, un journal républicain de l'époque, et son retour au journal *La Tarde*, plus progressiste. Espinosa refuse d'accepter l'ancrage définitif de ses écrits dans un unique espace idéologique. Surmontant les difficultés d'une prose parfois hermétique, le lecteur doit accepter qu'Espinosa exige sa liberté absolue sans qu'un positionnement politique de sa part soit nécessaire :

Hay, entre la literatura que Oriente hasta Occidente ha embarcado un dulce cuento elástico. En él, ladra un mal perro y se asoma a una ventana entreabierta una faz barbuda. Asomar y ladrar son reacciones de un mancebote hambriento, que, frente a can y barbas, expone su cándida piel y sus harapos últimos.

Mi actuación -¿reactuación ?- en *La Tarde* no tiene que ver para nada con ese bello cuento.²⁸

Ce paragraphe introduit le style idéologique qu'affiche Espinosa jusqu'à la guerre civile : une attitude capricieuse qui ne cherche pas à rendre compte de la véritable nature de ses choix. Il y a certes un manque de maturité dans cette manière de donner constamment une dimension ludique à ses mots. Mais cette conduite est également le reflet d'un style littéraire déshumanisé qu'Espinosa exerce au-delà des limites de l'avant-garde inaugurée par Ortega y Gasset en 1925. Par ailleurs, l'idéologie d'Espinosa est souvent l'écho des orientations

²⁷ A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo. Mi « amateurismo » y una suspicacia. » *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200.

²⁸ A. ESPINOSA, *opus cit.* *Textos*, p. 200.

politiques de Giménez Caballero. Il est donc essentiel, dans ce chapitre, de suivre l'intense relation idéologique qui se noue entre eux. Toutefois, au-delà de cette coïncidence, le cas d'Espinosa demeure, par l'inconstance de ses propos, l'un des plus énigmatiques de sa génération, car le caractère déshumanisé des articles de l'écrivain coexiste avec l'esprit tourmenté de ses créations surréalistes et l'histrionisme de ses collaborations avec la phalange. La seule évidence qui ressort de son œuvre est l'extrémisme constant de ses idées qui, produit de son époque ou expression innée d'un caractère impétueux, fait partie d'une écriture toujours passionnante.

Loin des évidences donc, s'impose une ligne chronologique qui puisse structurer les horizons temporels d'Espinosa. Même s'il a souvent refusé une certaine cohérence qui aurait permis de l'intégrer à son époque, il s'est vu finalement obligé de prendre position face à son temps.

3.2.1. L'écriture déshumanisée : 1917-1930.

La première période idéologique d'Espinosa s'inscrit sous les signes de la déshumanisation de l'art –et de ses quêtes esthétiques-, adoptée par une grande majorité d'écrivains sous la dictature de Primo de Rivera. À deux exceptions près néanmoins : d'une part, les articles qui tentent de reconstruire l'image d'une Espagne solide et puissante, exportatrice de culture, de l'autre, l'inspiration de ses convictions nationalistes, car ces articles sont, en grande partie, le fruit de l'influence essentielle qu'exerce Ernesto Giménez Caballero sur Espinosa à partir de 1929. Par la suite, les prises de position politique d'Espinosa vont souvent trouver leur source chez le directeur de *La Gaceta Literaria*. Ces deux circonstances donc, un nationalisme radical et l'influence de Giménez Caballero, sont les premiers signes d'un engagement d'Espinosa dans la réalité de son temps avant l'instauration de la Seconde République en 1931.

Le nationalisme d'Espinosa est l'héritage de celui que la génération de 98 avait propagé dès le début du siècle. En 1930, dans un article sur la poésie espagnole contemporaine, Espinosa fait l'éloge de cette mouvance idéologique :

Antonio Machado, Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno. Los tres poetas que representan mejor en poesía lo que en prosa representan Baroja o Azorín. Es decir, una concepción noventiochista ideológica, acronológica, esencial. El 98 no es una fecha, sino un signo bajo el cual se agrupan preocupaciones de determinada clase. Castilla amparadora.²⁹

Certes, en pleine décadence espagnole, les auteurs de cette génération ont forgé une image de l'Espagne au-delà de la modernité et du capitalisme, car l'Espagne est, à leurs yeux, un pays qui a su garder les sources d'une spiritualité qui fait défaut aux autres, proies des cercles vicieux du progrès. Cette idéologie a marqué les écrivains des années trente ; parmi eux, certains s'en sont servis par la suite³⁰ pour conférer au fascisme espagnol un caractère qui puisse le distinguer de l'allemand et de l'italien. Dans le cas précis d'Espinosa, les apologies de l'Espagne sont, surtout au début, l'expression d'une fierté nationaliste retrouvée grâce à l'explosion culturelle de l'époque. Sa théorie consiste alors à revendiquer un retour au Siècle d'Or, l'époque où l'Espagne a exporté sa culture dans le monde entier, et un refus des XVIII^e et XIX^e siècles, temps de l'importation des tendances intellectuelles de l'Europe en

²⁹ A. ESPINOSA, « La poesía española contemporánea », *La Gaceta Literaria*, num. 96, 15 décembre, 1930.

³⁰ E. GIMÉNEZ CABALLERO notamment.

Espagne. Il s'agit alors de récupérer les territoires perdus à travers une reconquête d'ordre culturel. Cela est d'ailleurs à l'origine de l'animosité d'Espinosa envers la France et l'Amérique latine, à cause des liens profonds qui se sont créés entre elles à la suite de l'indépendance des anciennes colonies espagnoles. L'hispanisme devient donc, à l'époque, un sujet d'actualité et une question qui dépasse le contexte littéraire pour s'ériger en revendication de la droite espagnole. D'ailleurs, à partir de 1931, l'engagement politique va progressivement supplanter les préoccupations littéraires chez la plupart des écrivains espagnols. L'on pourra étudier en profondeur cet aspect chez Espinosa, lors du chapitre consacré à l'évolution de son sentiment nationaliste.

Espinosa publie son premier article dans *La Gaceta Literaria* au moment même où la première polémique politique éclate au sein de la revue. La cause apparente en est la publication, un mois auparavant, de la lettre qu'un lecteur d'espagnol de l'Université de Göteborg envoie à son fondateur, Giménez Caballero, et de la réponse que ce dernier lui adresse.³¹ Intitulée « Carta a un compañero de la Joven España », cette lettre n'est pourtant pas le seul élément à l'origine de la crise qui menace *La Gaceta Literaria*, mais elle constitue, dès 1929, un signe des conflits politiques qui vont se révéler évidents par la suite. Voici un extrait de la lettre du jeune lecteur Ramón Iglesia Parga, écrite en Scandinavie :

Estoy atravesando la crisis del lector, españolizándome y sintiéndome cada vez más desinteresado de lo que no es español. Está aquí de lector de italiano Ercole Reggio, [...]. Me está saturando de fascismo de buena ley. ¿No puede LA GACETA LITERARIA empujar este movimiento de Sur contra Norte ? Conviene llamar la atención de la gente hacia Italia. ¿ Por qué no publicar en las ediciones de LA GACETA una traducción de Italia contra Europa, de Malaparte ? [...] En España estamos perdidos. No interesa la política ni la historia. Yo fui de los que dijeron “no” en una encuesta de usted sobre política, hace un año. Y hoy diría sí. No a lo presente, claro, sino a lo que vendría si nosotros sembramos... ¿Cuándo tendremos nosotros una España contra Europa ?³²

À cette époque, Giménez Caballero est précisément en train de traduire certains textes de Curzio Malaparte. Publié sous le titre unamunien *En torno al casticismo de Italia*, le livre sera précédé d'un prologue qui est, en fait, la lettre que le fondateur de *La Gaceta Literaria* adresse au fervent lecteur. Tel un manifeste politique, la réponse que Giménez Caballero adresse à Parga prône d'une part, les valeurs d'un nationalisme espagnol inspiré de Malaparte,

³¹ Voir la E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero : entre la vanguardia y el fascismo*, chapitre III : « La “vía estética” al fascismo y la crisis de la vanguardia » (« La “Carta a un compañero de la Joven España” » et « Repercusiones de la publicación de la “Carta” »), éd. Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 115-133.

³² R. IGLESIA PARGA, E. GIMÉNEZ CABALLERO, « *En torno al casticismo de Italia* : Carta a un compañero de la Joven España », *La Gaceta Literaria*, numéro 52, 15 février 1929.

dont les propos radicaux sont déjà connus à l'époque, et de l'autre, les théories nationalistes du prologue, qui s'inspirent également des philosophies d'Unamuno et d'Ortega, et qui sont transformées par Giménez Caballero en idéologies extrémistes. Le parallélisme entre l'Espagne et l'Italie s'articule essentiellement autour du refus que ces deux pays ont opposé à la modernité depuis la Réforme protestante, et de la comparaison du *risorgimento* culturel italien et du renouvellement intellectuel espagnol à partir de la génération de 98. Il s'agit donc de détrôner la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne, qui dominent la scène européenne depuis trois siècles à cause de la scission du catholicisme :

Nada de europeizaciones de Italia y de España. Italia, como España y como Rusia, son ineptas, por naturaleza, para asimilar el espíritu nórdico y occidental, se traicionarían, se perderían irremisiblemente. Nada de pasar por la vergüenza de una Reforma, de un liberalismo, de una democracia : formas nórdicas y occidentales que repugnan a nuestra íntima constitución.

Italia, contra Europa. España, contra Europa. Rusia, contra Europa. Y en eso están sus funciones esencialmente europeas.³³

Ces propos impérialistes, qui composent probablement le premier manifeste du fascisme espagnol, sont avancés par Giménez Caballero qui est bien conscient du scandale qu'ils peuvent provoquer dans les milieux intellectuels. D'ailleurs, *La Gaceta Literaria* est contrainte de publier un éditorial dans le numéro suivant pour atténuer les critiques que la lettre avait suscitées. Cet éditorial, intitulé « Precisiones. Exclusividad literaria »,³⁴ est une déclaration de principes dans laquelle la revue confirme sa vocation exclusivement littéraire et son indépendance vis à vis des positionnements politiques de son directeur. Écrit sans doute par Giménez Caballero, l'éditorial termine sur des propos qui cherchent à justifier les positions politiques qu'il a exprimées dans la « lettre ». Ses explications reflètent le contexte intellectuel des années trente, où l'escalade de la violence idéologique concerne aussi les milieux intellectuels :

En el caso de este Prólogo, el Sr. Giménez Caballero era un colaborador más que aportaba honestamente sus puntos de vista a ciertos problemas y cuestiones relacionados con la juventud y el porvenir de España. Pues el Ensayo sobre política histórica fue un género que nunca terminó, precisamente, en acta de diputado, como puede terminar la actitud rígida y austera de los que ya no quieren inquietarse, perder las protecciones, aventurarse en las cosas. La Comodidad : género burgués. Pero no literario. No aventurero.

Aceptado por los Padres –eclesiásticos o seculares-, nunca fue un síntoma de vigor juvenil, de

³³ R. IGLESIA PARGA, E. GIMÉNEZ CABALLERO, « En torno al casticismo de Italia : Carta a un compañero de la Joven España », *La Gaceta Literaria*, numéro 52, 15 février 1929.

³⁴ « Precisiones. Exclusividad literaria », *La gaceta Literaria*, n° 55, 1^{er} avril 1929. Malgré le fait que l'éditorial ne soit pas signé, l'auteur en est, sans doute, E. GIMÉNEZ CABALLERO.

heterodoxia auténtica.³⁵

Giménez Caballero a donc été le fondateur d'une revue qui s'est polarisée progressivement vers les extrêmes de la droite et de la gauche, comme lui-même l'explique en 1980, lors du prologue de l'édition fac-similée de *La Gaceta Literaria* :

La Gaceta fue la precursora del Vanguardismo en la Literatura, el Arte y la Política. Una política que por dos años resultó unitiva y espiritual, y desde 1930, divergente, pues la juventud se fue politizando. Y de La Gaceta saldrían los inspiradores del comunismo y del fascismo de España.³⁶

En ce qui concerne le fascisme, il est évident que le fondateur de *La Gaceta Literaria* a été l'un des premiers à adopter les aspects futuriste et fasciste de l'avant-garde. José Francisco Pastor et Ramiro Ledesma Ramos comptent parmi ceux qui ont rapidement soutenu l'idéologie de Giménez Caballero. Pourtant, alors qu'Espinosa lui aussi s'est très clairement prononcé en sa faveur, l'on a souvent oublié de l'inclure parmi ses défenseurs, du fait probable qu'il ne jouissait pas, au sein de la revue, du prestige des autres. Le 15 mars 1929, un mois avant la célèbre lettre de Giménez Caballero, Espinosa écrit le premier de ses articles publiés dans *La Gaceta Literaria*.³⁷ Le 24 avril de la même année, peu après les publications de la lettre et de l'éditorial, Espinosa prend position sur l'affaire de la lettre dans un journal des Canaries. L'article, intitulé « La hora hostil de España : Ernesto Giménez Caballero », prône son soutien à ce dernier et à l'idéologie qu'il défend :

Mi primer encuentro con Ernesto Giménez Caballero data de 1923. En el Centro de Estudios Históricos madrileño.³⁸ [...] Fue el segundo encuentro en [el] año de 1926.

Mi coincidencia personal con Giménez Caballero sólo ha tenido esos dos claros momentos. (Ideológicamente, hemos coincidido –entonces, antes y después- muchas veces.)

Quien coincidió con Giménez Caballero [...], no ha de extrañar que coincida también en esta

³⁵ « Precisiones. Exclusividad literaria », *La gaceta Literaria*, n° 55, 1^{er} avril 1929.

³⁶ E. GIMÉNEZ CABALLERO, prologue à *La Gaceta Literaria iberica-americana-internacional. Letras, arte, ciencia*, 1^{er} tome, numéros 1-72 (Madrid, janvier 1927-décembre 1929), Vaduz/Liechtenstein, Madrid, Topos Verlag AG, ediciones Turner, 1980.

³⁷ A. ESPINOSA, « Óptica del Otoño » (sans signature). *La Gaceta literaria*, num. 54, Madrid, 15 mars, 1929. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 670-671.

³⁸ E. SELVA, *opus cit.*, décrit d'ailleurs le contexte de ceux qui ont adhéré aux positionnements de Giménez Caballero : « Un mismo entorno de edades, procedencia social generalmente inscrita en las capas medias, a veces con escasos medios económicos, pero que de cualquier forma no les habían impedido cursar sus carreras universitarias de Letras, vinculación con el Centro de Estudios Históricos, pensionado al extranjero por la Junta para la ampliación de Estudios... », dans « Repercusiones de la publicación de la "Carta" », pp. 122-133. Ces circonstances coïncident avec le parcours qu'Espinosa avait suivi jusqu'alors : il avait réalisé sa thèse sur Clavijo y Fajardo dans le cadre du « Centro de Estudios Históricos » d'une part et, de l'autre, il était boursier de la « Junta de ampliación de estudios » à Paris, de décembre 1929 ou janvier 1930 et jusqu'à juillet 1930, afin de poursuivre sa recherche sur José Clavijo y Fajardo.

hora de soledad, de vacío –y de silencio alevoso- que las envidias cortesanas le han traído.³⁹

Espinosa appartient au cercle des jeunes qui se retrouve avec Giménez Caballero au « Centro de Estudios Históricos ».⁴⁰ Le sentiment d'appartenance intellectuelle que ce centre a créé chez ses boursiers est incontestable. En effet, Espinosa revendique le titre de digne héritier de l'esprit de cette institution : « *Allí –como yo- llegaba Giménez Caballero en busca de los andaderos culturales que le han llevado después tan seguro por el mundo.* »⁴¹ Après le rapport qu'il fait de ces deux rencontres personnelles, Espinosa précise que sa proximité idéologique avec Giménez Caballero dépasse l'anecdote. Espinosa joue avec les temps verbaux pour expliquer qu'à tout moment il se rallie à l'idéologie de Giménez Caballero. Cette déclaration prouve qu'Ernesto Giménez Caballero est le premier inspirateur de l'idéologie nationaliste d'Espinosa. Pour soutenir Caballero dans cette heure d'abandon, Espinosa explique alors qu'elle n'est pas exceptionnelle dans l'Histoire de la littérature espagnole, car d'autres écrivains comme Cervantes, Góngora, Alarcón et Larra ont, eux aussi, dû faire face à l'hostilité des milieux intellectuels qui n'est, ni plus ni moins, que de l'envie :

Esta hora de Giménez Caballero no es esporádica en la literatura española. Es la hora hostil de la castiza tradición literaria de España. Es la hora de Cervantes, de Góngora, de Alarcón y de Larra. Es –también- la hora de la « Epístola moral a Fabio ». [...]⁴²

Cette heure hostile est le signe d'une tradition nationale dont Espinosa réclame le retour : une tradition littéraire, mais surtout politique. En effet, le fait de joindre ce courant idéologique et le courant littéraire fait de Giménez Caballero un écrivain de race, défenseur d'un caractère propre à l'Espagne, celui qui fait du pays ce qu'il est :

« Yo sigo –ha dicho recientemente, dramáticamente, Giménez Caballero- la más genuina de las tradiciones de España. Soy fiel a una tradición que no seré quien abandone » (Trae estas palabras Giménez Caballero, no sobre su hora de hostilidades sino para precisar su ficha política. « Yo no podría, no podré nunca, traicionar esta castiza tradición mía. Rebelarme radicalmente contra mi paternidad. Porque no sé hacer traición a los anhelos sustanciales y originarios. » [...]

³⁹ A. ESPINOSA, « La hora hostil de España : Ernesto Giménez Caballero », *La Tarde*, 24 avril, 1929. *Textos*, pp. 37-38. Par ailleurs, Espinosa avait déjà parlé d'E. GIMÉNEZ CABALLERO dans « Cineclub », note publiée dans la page culturelle de *La Tarde* « La nueva literatura », le 7 mai, 1929. *Textos inéditos y no recogidos en volumens*, p. 673. « Giménez Caballero, que ha sido en España el más tenaz difundidor de la joven literatura, ha prolongado su esfuerzo de orientador cultural. Tras el magnífico empeño –ya logrado- de *La Gaceta Literaria*, el magnífico intento –también logrado ya- del Cineclub. »

⁴⁰ D'ailleurs, Ramón Iglesia Parga, auteur de la célèbre lettre de Gotebörg, avait suivi de son côté, le même parcours à travers le « Centro de Estudios Históricos ».

⁴¹ A. ESPINOSA, « La hora hostil de España : Ernesto Giménez Caballero », *La Tarde*, 24 avril, 1929. *Textos*, p. 37.

⁴² *Idem*, p. 37.

Giménez Caballero espera –entre tanto- jovial y sereno (como lo hicieran Góngora, Cervantes, Alarcón Larra) el momento de pesar entusiasmos, obras, trabajos : la gran hora de las precisiones.

Cuando llegue esa hora coincidiré otra vez con Giménez Caballero. [...] Saludo de coincidencia, del que puede ofrendarlo siempre todo. Pero, también, del que no ha de pedir nunca nada.⁴³

Par ailleurs, lors de cette première période politique, Espinosa reprend le thème nationaliste dans un article publié dans *La Gaceta Literaria*. Cet article, dédié à Valbuena Prat, s'inspire des recherches que ce dernier a consacrées aux « autos sacramentales » de Pedro Calderón de la Barca. Espinosa se sert de ce genre littéraire pour évoquer l'Espagne du XVII^e siècle que les écrivains de la *Nueva literatura* revendiquent pour un retour aux sources. Cette fois, il s'exprime idéologiquement sur un ton plus poétique, certes, mais qui rappelle indéniablement celui de la « Carta a un compañero de la Joven España » de Giménez Caballero, dont il fait, une fois encore, l'éloge :

Y encontrar al Calderón esencial de los Autos Sacramentales, ¿no es encontrar al Calderón español ? ¿no es encontrar la españolidad de Calderón ?

Auto Sacramental : género castizamente español.

Auto Sacramental : Catolicismo y Contrarreforma (España : Patria de San Ignacio y Santa Teresa.)

Auto Sacramental : Mitología y Biblia. [...]

Auto Sacramental : España.

España había perdido –lamentablemente- el sentido grecolatino de su cultura.[...]

Pero puede asegurarse que el alejamiento de España de los claros hontanares grecolatinos ha de terminar pronto. [...]

Giménez Caballero resucita a Hércules y actualiza a Santa Teresa :

Rafael Albertini –poeta castellano- dibuja sus poemas sobre las alas de sueño de los ángeles (los angeles de Alberti van a misa todos los domingos) :

La Revista de Occidente traduce a Orfeo, de Juan Cocteau –poeta católico- :

Ortega y Gasset mira a Grecia y comenta a Platón : [...]

Mitología y Biblia. Catolicismo y deporte. Angeles y héroes.

⁴³ A. ESPINOSA, « La hora hostil de España : Ernesto Giménez Caballero », *La Tarde*, 24 avril, 1929. *Textos*, pp. 37-38.

Como en el seiscientos. [...]

Yo creo en el retorno de la figura –católica, helenizante, seiscentista- de Don Pedro Calderón de la Barca.⁴⁴

L'idée obsédante d'un retour aux sources de la tradition espagnole la plus authentique sert toujours à justifier la décadence dont le pays est la cible à l'époque. La revendication d'une religiosité presque païenne, faite de mythes et de héros, apparaît, d'ailleurs, comme un leitmotiv chez les réactionnaires de la première heure, issus des avant-gardes. Chez Espinosa, cette religiosité devient un signe définitif de son positionnement politique en 1930, lors de sa réponse à l'enquête de *La Gaceta Literaria* sur l'avant-garde. D'ailleurs, cette réponse à la question du jugement qu'il porte sur les avant-gardes du point de vue politique est devenue dès lors un symbole des idéologies réactionnaires qui se développent au sein de la revue :

¿Como la juzgó y la juzga ahora [la vanguardia] desde su punto de vista político ?

Soy católico, apostólico y romano. Monárquico anticonstitucional. Con esta bandera religiosa y política es fatal que toda la vanguardia me vaya demasiado estrecha. Yo aguardo una subguardia a mi medida. Espero mi hora militante en la cruzada contra el ateísmo y liberalismo de la Europa senectuaría.⁴⁵

Il est vrai que ce positionnement a souvent été considéré par les chercheurs comme une boutade, car la fin de sa réponse semble manquer de sérieux :

Cuando después de esta próxima gran guerra, me ponga las piernas de goma que toda gran guerra inventa para sus mejores soldados, me preocupará, sobre todo, no saber con qué clase de calles me condecorarán los nuevos zapatos nuevos.⁴⁶

Il faudra néanmoins analyser ces déclarations par la suite,⁴⁷ car la boutade est souvent

⁴⁴ A. ESPINOSA, « Literatura y semáforo. Junio de 1929 : Valbuena Prat », *El País*, 20 juin, 1929 et *La Gaceta Literaria*, numéro 65, 1^{er} septembre, 1929. *Textos*, pp. 46-48. À propos des « Autos Sacramentales », on peut observer que les avis d'Espinosa complètent les affirmations qu'il avançait, depuis 1924, dans sa thèse sur Clavijo y Fajardo. En 1763, ce dernier avait critiqué, avec Nicolás Fernández de Moratín, le déclin qui touche les « Autos Sacramentales ». L'interdiction aura lieu en 1765, deux ans après la publication de leurs articles. La cause principale de l'interdiction est, selon Espinosa, l'influence culturelle de puissances étrangères sur l'Espagne au XVIII^e siècle, malgré les préjugés qui font de Clavijo l'agent détonateur : « Hay que buscar las causas de su prohibición más que en el *Pensador* [...] en el deseo europeizador –España era la única nación entonces donde se conservaban los autos- del gobierno de Carlos III ». Il est donc nécessaire de récupérer l'« Auto Sacramental » à ses origines, alors que le catholicisme est encore tout puissant et l'empire espagnol aussi. Car, selon Clavijo, cité par Espinosa : « los autos deberían prohibirse por el Soberano como perniciosos y nocivos a la Religión Cristiana. » L'interdiction des Autos Sacramentales est, de ce fait, le refus de l'iconolâtrie qui menace les fondements du catholicisme.

⁴⁵ A. ESPINOSA, « Encuesta sobre la vanguardia », *La Gaceta Literaria*, num. 85, 1er juillet, 1930. *Textos*, p. 57.

⁴⁶ A. ESPINOSA, « Encuesta sobre la vanguardia », *La Gaceta Literaria*, num. 85, 1er juillet, 1930. *Textos*, p. 57.

⁴⁷ Chapitre 3.2.2, « L'apogée des libertés ».

chez lui le moyen de se prononcer politiquement en échappant, en même temps, au jugement des autres.

En 1931, l'instauration de la Seconde République espagnole inaugure un nouveau climat politique dans le pays. Comme la majeure partie des intellectuels, Espinosa sera submergé par ces années vertigineuses et contradictoires, de 1931 à 1936.

3.2.2. L'apogée des libertés : 1931-1936.

En janvier 1930, la chute de la dictature de Primo de Rivera ouvre une période intermédiaire dans la vie politique espagnole jusqu'à la proclamation de la Seconde République, un an après. Durant cette période, le général Berenguer proclame un retour à la normalité qui, étant donné la situation pré dictatoriale, est loin d'être réalisable. Cette situation de transition instable du pays exige des intellectuels un positionnement politique clair.

L'on a vu comment Espinosa s'est défini politiquement en juillet, juste au milieu de cette transition : il se déclare monarchique anticonstitutionnel, et préconise une croisade contre l'Europe athée et libérale. Dans l'atmosphère d'engagement politique qui règne en 1930, l'on doute qu'Espinosa, malgré les boutades, n'ait pas profité de cette enquête pour prendre position. Car les choix politiques qui s'offrent à l'Espagne sont sans précédent et les événements sociaux de cette période demeurent marquants dans l'histoire du pays. Loin de ce contexte, il est vrai que *La Gaceta Literaria* continue, encore en 1930, à s'affranchir de tout engagement politique, à l'exception des prises de position que Giménez Caballero avait exprimées l'année précédente. Mais c'est à ce moment précis, à propos de la lettre au compagnon de la jeune Espagne, qu'Espinosa se place déjà en 1929, aux côtés de Giménez Caballero. Deux ans plus tard, en 1931, Espinosa s'oppose pourtant à ce dernier, dont il avait soutenu les propos, alors que tous les collaborateurs de *La Gaceta Literaria* commençaient à s'éloigner de sa revue à cause de ses idées réactionnaires. Espinosa, au contraire, s'indigne de la faiblesse des propos de Giménez Caballero : il considère que, deux ans après la célèbre lettre, Gecé s'est prosterné devant la République. Il critique ainsi le style modéré du *Robinsón Literario* dans son article « Robinsón en España : vieja historia de una joven cabra ». Pour

cela, il évoque d'abord l'esprit courageux de Giménez Caballero dans le passé, capable d'apprécier les valeurs culturelles au-delà des drapeaux de tout genre :

Ha jaleado a Mussolini, ha jaleado a Unamuno. Al Fascio. A los estudiantes madrileños. A los toros. A Primo de Rivera.

Ha jaleado a la poesía pura. A los judíos de Balcania. Al surrealismo y a la nueva República Española.

Para él, signo o bandera es lo de menos. Su pluma se exalta a igual altura cuando hay rojo en el tablero político que cuando hay negro.⁴⁸

Espinosa classe donc les positionnements de Caballero en deux catégories ; d'un côté, Mussolini, Unamuno, le fascisme, les étudiants et Primo de Rivera ; de l'autre, la poésie pure, les Juifs, le surréalisme et la nouvelle république espagnole. Espinosa admirait l'hommage rendu autrefois par Giménez Caballero à tous ces mouvements. Par conséquent, il est déçu de la tournure prise par *La Gaceta Literaria*. Car l'esprit éclectique, dont Giménez Caballero a pu se vanter auparavant, est en train de devenir le signe d'un manque de courage pour assumer ses choix. Par ailleurs, Giménez Caballero, « jaleador » et « recordman » d'antan, publie désormais sa revue sous un titre qui n'est pas digne de ses convictions :

Para definir su nueva actitud, se le ha ocurrido echar mano del robinsonismo. Vestirse de Robinsón e inventarse su isla desierta.

Y esto sí que es a ganas de comedia. De prepararse el escenario que mejor le conviene a sus peores hábitos. De erigirse en víctima oficial de sus desmanes propios

Yo quisiera preguntarle al amigo Giménez Caballero : ¿Por qué ese imprevisto rebuscarse hacia Foe ? Usted, que siempre se ha buscado en hispánico, y jamás se ha perdido más allá de lo nuestro. [...]

Vea usted, amigo Giménez Caballero, la Historia de una cabra, divertido « film » de Stan Laurel. Casi su biografía ideal acaso. Y piense usted, lealmente, en el poco valor que van teniendo ya en literatura los « acaso » y los « casi ».⁴⁹

Espinosa critique donc le titre choisi par Giménez Caballero pour sa publication, au moment même où tous ses collaborateurs l'ont abandonné, car l'allusion à Robinson Crusoe n'est pas de source hispanique. Un esprit comme celui de Giménez Caballero ne se contente pas d'hypothèses, il se nourrit d'exigences. La déception d'Espinosa, provoquée par l'attitude

⁴⁸ A. ESPINOSA, « Robinsón en España : vieja historia de una joven cabra », *La Tarde*, 7 septembre, 1931. *Textos*, pp. 106-107.

⁴⁹ A. ESPINOSA, « Robinsón en España : vieja historia de una joven cabra », *La Tarde*, 7 septembre, 1931. *Textos*, pp. 106-107.

de Giménez Caballero, est palpable à travers la cruauté de cet article. Car Espinosa doit entrevoir, dans le manque de courage de son ancien camarade, le signe qu'un nouvel ordre politique s'impose au-dessus des idéologies qu'il avait, jusqu'alors, soutenues.

À l'époque, Giménez Caballero attend un geste reconnaissant de la part de la République, l'offre d'un poste diplomatique par exemple, comme cela est proposé à d'autres intellectuels au cours de ces années.⁵⁰ Mais Espinosa n'attend rien de la nouvelle République. En tant que fonctionnaire de l'État, il a dépassé le statut d'écrivain à son compte, et son poste lui permet de critiquer confortablement la nouvelle politique.

Malgré ces différends, Espinosa reste, au cours des années suivantes, idéologiquement proche de Giménez Caballero. Cela n'a rien de surprenant, si l'on tient compte des collaborations d'Espinosa avec la Phalange à partir de 1936. Il est bon de remarquer que les articles réprobateurs qu'Espinosa consacre à la figure d'Ortega y Gasset pendant la période républicaine sont contemporains de la rupture de Giménez Caballero avec le philosophe. L'un comme l'autre critiquent les discours d'Ortega de manière presque simultanée. La première critique d'Espinosa à Ortega s'intitule « "Delenda est rhetorica" : el gijonazgo ferial de Ortega. »⁵¹ La rhétorique est morte chez Ortega à partir du moment où il se démocratise, donnant des discours à l'auditorium d'un « casino » de province :

Ortega y Gasset les ha llamado varias veces amigos a sus auditores gijonenses. Les ha hecho preguntas que él mismo ha contestado. Y se ha portado, en todo, y con todos, ni más que si fuera Gijón Atenas, ni menos que si nuestro siglo fuera el IV, su auditorio griego y él mismo – Ortega- Sócrates redivido, con menos rizos que peinar pero superiores impaciencias de éxitos.⁵²

Il est évident qu'Espinosa accuse Ortega de s'être vendu à la cause populaire, alors qu'il avait imprégné tous les esprits d'une génération en revendiquant un art pur et noble. Même si l'utilisation du terme rhétorique est discutable du point de vue philosophique, Espinosa joue sur les mots pour montrer qu'il pourrait exister, chez Ortega, une utilisation perverse de la raison à des fins politiques. Car ce sont précisément les rhétoriciens de l'époque classique, c'est à dire, les sophistes, considérés pendant longtemps comme des

⁵⁰ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « *La Gaceta Literaria* no pide a la República española otra cosa que una estimación justa. Más que justa : justiciera », dans « Ante la nueva justicia española : *La Gaceta Literaria* y la República », *La Gaceta Literaria*, num. 105, 1^{er} mai 1931.

⁵¹ A, ESPINOSA, « "Delenda est rhetorica" : el gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p. 352.

⁵² *Idem*.

rhéteurs vaniteux qui avaient recours au peuple pour justifier leurs positions idéologiques.⁵³ Si l'on tient compte des dialogues de Platon, Socrate, à l'inverse, se veut le défenseur d'une pensée rationnelle plus élevée et aristocratique, et il condamne chez les rhétoriciens leur quête d'émotions –et même d'argent- au détriment de la raison. On peut donc en déduire qu'Espinosa critique l'attitude populaire d'Ortega, l'accusant d'avoir maquillé son discours de dialectique socratique, en se laissant emporter par la rhétorique la plus simpliste.

L'esprit aristocratique d'Espinosa, indépendant et orgueilleux, apparaît ici très clairement. D'une part, sa position sociale et professionnelle est assurée jusqu'au déclenchement de la Guerre Civile, par son poste de Professeur. Il peut donc se permettre une grande marge de jugement sous la République. De l'autre, il n'a jamais abandonné totalement l'idée d'un art noble, destiné aux minorités intellectuelles. D'ailleurs, une fois les avant-gardes dépassées, il adhère au courant surréaliste qui, aux îles Canaries, est le signe évident d'appartenance à une élite culturelle rebelle et discordante, celle de *Gaceta de arte*.

Son article continue, paradoxalement, par une critique sociale du geste d'Ortega et de sa transcendance politique. En effet, l'attitude d'Ortega témoigne pour Espinosa d'une dangereuse insouciance. Espinosa développe alors une maïeutique socratique à travers un jeu de questions-réponses, pour étayer sa thèse sur la démagogie d'Ortega, devenu à ses yeux, « *incorde, retórico y altisonante* »⁵⁴ :

Claro es que yo sé que muchos dirán: « ¿Qué hay de malo en ello? ».

Para los que marchen a descompás del siglo, nada.

Para los que aún tiemblan ante la urgente realidad comunista, el amor libre y la propaganda rusa a favor del aborto; para los que todavía sueñan con su república de salón, de gorro frigio y de himno de Riego, nada.

Para los que llaman maestro a Joaquín Costa, y creen en la democracia de Francia, aunque no en su repugnante aburguesamiento, nada tampoco.

⁵³ J. BRUNSCHWIG, explique le traitement péjoratif dont les sophistes –Protagoras, Gorgias, Prodicos et Hippias- ont été victimes jusqu'au XX^e siècle : « L'étiquette [sophiste] qu'ils s'appliquaient à eux-mêmes n'avait primitivement rien de péjoratif. Plus que par leurs doctrines [...] les sophistes se ressemblent par leur genre de vie, par leur fonction idéologique et sociale. Une de leurs innovations marquantes fut de se faire payer, et souvent fort cher, leurs exhibitions et leur enseignement. [...] Méprisés par les traditionalistes, suspects aux conservateurs, ils soulèvent l'admiration des foules [...] Discrédités par des disciples caricaturaux et dégénérés, les sophistes ont mi longtemps à se relever de la condamnation portée contre eux, avec des attendus d'ailleurs différents, par les deux fondateurs de la philosophie occidentale, Platon et Aristote. » *Encyclopédie Universalis*, entrée « sophistes », Paris, 2004, tome 9, p. 7351.

⁵⁴ A, ESPINOSA, « “Delenda est rhetorica” : el gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p. 352.

Pero estos infortunados recitales tienen sus infortunados precedentes.

Acordémonos de José Zorrilla –el don José decimonónico- y de sus coronaciones apoteósicas.

Estas provinciales incursiones de Ortega tienen todos los aires de terminar en eso. En espectáculo provincial. En juego de feria.

Y para terminar de esta manera no hacía falta haber postulado una nueva España, fiel a su siglo y a su cartabón justa. Sin estrecheces inéditas ni voluntad de regresos

Bien estaba –« bien » ¿no es poco?- y está: « Delenda est Monarchia⁵⁵ ».

Pero también: « Delendum est Spectaculum, Delenda est Rhetorica, Delenda est senex Hispania, Delenda est Republica vetus ».⁵⁶

Le positionnement d'Espinosa est, dans ce texte, étonnamment clair. La république est pour lui une régression. Ortega était censé défendre une nouvelle Espagne, fidèle à son siècle et adaptée à son époque. Or, il est devenu populiste et démagogue sous la République. La fin de l'article relève d'un style futuriste, car il y est dit que la destruction de la monarchie, telle qu'Ortega l'avait souhaitée dans son article « El error de Berenguer »,⁵⁷ a été favorable à l'Espagne, mais qu'il faut aussi détruire le spectacle, la rhétorique, la vieille Espagne et cette Seconde République obsolète. Des propos qui rappellent inexorablement les déclarations fascistes de Giménez Caballero.

Effectivement, on a vu Giménez Caballero inclure Ortega y Gasset parmi les intellectuels qui devaient remettre l'Espagne sur le chemin de sa glorieuse destinée, dans la « lettre de 1929 à un compagnon de la Jeune Espagne ». À l'époque, Caballero presse Ortega de s'engager politiquement, mais il n'y a pas encore de confrontation idéologique entre eux. Celle-ci aura lieu après deux événements qui mettent en évidence, en 1930, leurs positionnements divergents.⁵⁸ En effet, la publication des articles de Giménez Caballero dans *La Revista de Occidente*, pour laquelle il écrivait depuis 1924, cesse des suites de cette confrontation. Le conflit est définitivement déclenché en 1931, à l'occasion de la conférence

⁵⁵ Allusion à l'article d'Ortega y Gasset « El error de Berenguer » publié dans *El sol*, 15 novembre 1930 et reproduit par des nombreux journaux de province. Cet article finit par l : « Españoles, ¡vuestro estado no existe ! ¡reconstruidlo ! *Delenda est Monarchia.* »

⁵⁶ A, ESPINOSA, « “Delenda est rhetorica” : el gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p. 352.

⁵⁷ Voir note 52.

⁵⁸ Voir E. SELVA, , *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 195.

d'Ortega « Rectificación de la República ». ⁵⁹ Quatre mois donc après l'article d'Espinosa, Giménez Caballero critique Ortega en utilisant les mêmes termes dans son article « La feria de los discursos » ⁶⁰ :

El español deambula hoy por la política como Charlot por la feria. [...]

Esos consabidos discursos, siempre diferentes, pero siempre iguales. ¡Ah, feria parlamentaria de España ! [...]

Ninguno estamos en el secreto de la feria. [...] Al final sabemos que la vida empieza justamente donde termina la feria. Que la vida nacional comienza donde acaba la verbena parlamentaria. ⁶¹

Giménez Caballero se propose d'attaquer le discours d'Ortega, qui est d'un relativisme philosophique incompatible avec l'exercice de la politique ; pour Caballero, ce relativisme conduit à des assertions telles que « chacun a sa propre vérité à défendre ». Cela prouve qu'Ortega ne croit pas à l'Espagne, car il ne défend pas une vérité totale et générale – en réalité, totalitaire- qui sauverait le pays de la décadence. Giménez Caballero renonce alors à son statut d'intellectuel pour se déclarer membre du peuple, de la masse, des pauvres d'esprit, selon une stratégie assez populiste :

¡Verdades plurales ! ¡Barracas de ferias ! [...] Elegir sólo puede Ortega ; pero nosotros, los pobres de espíritu, la masa, el pueblo, España, ¿Por qué empeñarse en hacernos elegir, votar y preferir ? [...] esa España de Ortega, ¿es la España de todos los demás españoles que no somos Ortega ? ¿Puede su Dios coincidir con el Dios totalitario de nosotros, de los humildes, de los que sin ser agraciados, amamos y vivimos en Dios, en España y por España ? [...] Las verdades de un Napoleón, de un Gandhi, de un Alejandro, de un Lenin, de un Mussolini, de un Hitler –no fueron verdades privadas de esos señores, sino [...] unas verdades generales, nacionales, sociales. [...] ¿Y cómo van a seguir a Ortega –un privado que se rebela contra las masas ? ⁶²

Espinosa semble plus radical que Giménez Caballero ou, en tout cas, plus indépendant par rapport au système politique de la république. ⁶³ De ce fait, sa vérité est probablement plus sincère. Espinosa ignore le peuple et prône un gouvernement des aristocraties de l'esprit. En fait, le peuple dont Caballero fait l'éloge est un mythe de plus dans sa galerie idéologique,

⁵⁹ Donnée au « Cinema de la Ópera » à Madrid, le 6 décembre 1931.

⁶⁰ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « La feria de los discursos », *La Gaceta Literaria : El Robinsón literario de España*, numéro 121, 15 janvier 1932.

⁶¹ *Idem.*

⁶² E. GIMÉNEZ CABALLERO, « La feria de los discursos », *La Gaceta Literaria : El Robinsón literario de España*, numéro 121, 15 janvier 1932.

⁶³ Il a néanmoins eu par la suite une certaine influence pendant la Seconde République. En effet, il a été nommé en 1935 directeur de « l'Instituto Nacional de Segunda Enseñanza » de Ténériffe et Président de « l'Athénée de Santa Cruz », qui avait été fondé l'année précédente.

alors qu’Espinosa ne feint pas d’éprouver ce sentiment démagogue. Or, ce dernier continue de critiquer certains symboles, comme celui de la France, qui demeure une cible idéale tout au long de son œuvre. De même, Caballero ne peut pas s’empêcher de critiquer, lui aussi, la France joyeuse et frivole que la Seconde République semble admirer, oubliant toute la sévérité et la sobriété proprement espagnoles :

Que se nos organice nuestra melancolía racial, nuestra rabia genial, nuestra desesperación humorista y desesperanzada. ¡Pero nuestra alegría, nuestro *savoir vivre* ! Eso queda para los alcaldes de París, esos del frac y del moflete rubicundo, esos que sin duda constituyen el ideal de tantos de nuestros repúblicos, tanto más alegres cuanto más tristes estamos nosotros, los de la triste y espaciosa España de Fray Luis y de Unamuno.⁶⁴

L’on trouve ici une dichotomie remarquable, commune à Giménez Caballero et à Espinosa, pour décrire la réalité espagnole durant la Seconde République. Le conflit entre les deux Espagnes est réduit chez eux à la confrontation entre deux philosophies : celle d’Unamuno et celle d’Ortega y Gasset. Unamuno symbolise l’authenticité d’une Espagne profonde et métaphysique, alors qu’Ortega y Gasset représente la perte de repères au profit d’une prétendue modernisation du pays.

Espinosa écrit à ce propos un article qui met aussi en cause la confrontation entre l’Espagne d’Unamuno et celle d’Ortega y Gasset. Il s’intitule « Vidas paralelas : Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano, o la bien llamada fiesta nacional ». Le titre « Vies parallèles » est un motif qu’Espinosa avait déjà utilisé en 1927, à trois reprises, lors de ses articles dans *La Rosa de los Vientos*, afin d’opposer deux réalités incompatibles.⁶⁵ Cette fois, Espinosa explique comment l’exercice de la politique en 1931 a remplacé en Espagne la corrida, et décrit la manière dont ceux qui s’affrontent au Parlement appartiennent toujours à deux camps bien différenciés. En suivant cette logique d’une Espagne bipolaire, le texte finit par un présage bouleversant sur le destin terrible qui est réservé à l’Espagne :

Igual en la plaza de Toros que en la retórica tribunicia se expresan los bieteros valores de la perenne España esencial.

Cuando el deporte iba empezando en España a dejar su sitio a la política, cuando el español comenzaba a olvidar su fiesta nacional del circo romano por la otra fiesta nacional –y romana– del Parlamento, he aquí que se encuentra de improviso con sus claros toreros de siempre, bipartidores de aficiones, rojo y celeste, maquillaje y silva, juego europeo y trágico hispano

⁶⁴ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « La feria de los discursos », *La Gaceta Literaria : El Robinsón literario de España*, numéro 121, 15 janvier 1932.

⁶⁵ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril, 1927. *Textos*, p. 13 ; « Vidas paralelas : escaparates polifémicos », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 17-19. ; « Vidas paralelas. Eses españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

ardimiento: Belmonte y Joselito: Unamuno y Ortega y Gasset.

La opinión española se agita de nuevo en avidez divisionista. Trema otra vez el partidismo. Amanece una apasionada guerra civil. Cada héroe tiembla, ardorosamente, sus mesnadas. Hay –o rehay– en la lozana España de hoy dos nuevas musas dispares. Dos signos contrarios. Mito y contramito. Vosotros y nosotros. Estos y aquellos. La trágica España unamunista y la exquisita España Orteguil.

España ha gustado expresarse siempre en voluntades antitéticas. Cuando ha izado una nueva bandera ha sido para otear sobre todo el aire, en busca de una divisa contraria, debatiéndose en tanto en su esquivo vacío de lo impar.⁶⁶

Espinosa dresse un tableau assez juste de la situation du pays. À cette époque, un nouveau drapeau s'est levé sur l'Espagne républicaine, mais deux « signes contraires » luttent pour imposer leur propre vision du monde. L'un est conscient de la tragédie qui menace l'Espagne ; c'est le parti de l'Espagne éternelle d'Unamuno, un « signe » conservateur des valeurs essentielles. L'autre signe est exquis et raffiné, un signe libéral qui prend de l'ampleur loin de la tourbe, par une politique qui prône les valeurs du siècle des Lumières, exercée par qui détermine les besoins du peuple. Représentants de la complexité sociale espagnole, les « signes », conservateur et libéral, vont s'affronter brutalement dans une guerre civile qu'Espinosa semble pressentir dans ce texte. Une guerre civile « passionnée » s'esquisse à l'horizon du pays.

À travers ce texte d'Espinosa qui oppose le tragique et l'exquis, le nationalisme et l'europhéisme, apparaissent deux manières inconciliables de mener l'Espagne vers son destin. Puis vient 1936, l'année où le versant tragique s'impose. Depuis 1934, mises à part certaines réactions contre la République et contre l'interdiction du film *L'Âge d'or*,⁶⁷ on ne trouve que très peu d'articles idéologiques chez Espinosa. Or, en 1936, à son corps défendant, Espinosa va devoir choisir définitivement son camp.

⁶⁶ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas : Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano, o la bien llamada fiesta nacional », *La Tarde*, 10 décembre, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 691-692. L'italique est de mon fait.

⁶⁷ « *Gaceta de Tenerife* falsea la verdad ». Article, que l'on doit certainement à Espinosa, qui critique l'interdiction du film *L'Âge d'or*. L'attitude de la droite semble absurde à l'auteur : si Giménez Caballero, « exaltador de la inquisición y el fascismo » a exalté aussi le film, pourquoi la droite au pouvoir le censure-t-elle ? : « Y ha sido precisamente vuestro Ernesto Giménez Caballero, vuestro paladín más preclaro, ese Giménez Caballero de la “Oda a los patronos españoles”, de “Genio de España, de “la Nueva catolicidad”, ese Giménez Caballero exaltador de la Inquisición y el Nacismo (*sic*), quien ha dicho a propósito de *La Edad de Oro* (*Robinson Literario de España*, pág. 9, número 4º), contraponiendo su vasta y hoda cultura, su fina agudeza crítica a las groseras estridencias de *Gaceta de Tenerife*, las siguientes y consoladoras palabras » (sans signature), *La Tarde*, 16 juin, 1935. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp 726-728.

3.2.3. « Style de Phalange » : 1936-1938.

Le titre de ce chapitre exige, tout d'abord, une explication. Il reprend l'intitulé d'un article qu'Espinosa publie le 24 octobre 1936,⁶⁸ trois mois après le déclenchement de la guerre civile. On l'a choisi car il représente la manière dont on va envisager la dernière époque journalistique d'Espinosa dont les dernières années de vie sont assez difficiles à traiter du point de vue politique, car son image et son œuvre ont été marquées jusqu'à la fin du franquisme par le positionnement politique qui a été le sien durant la guerre civile. De ce fait, les spécialistes ont par la suite essayé de réhabiliter l'œuvre d'Espinosa justifiant ses orientations politiques. Dans sa thèse de doctorat, Miguel Pérez Corrales légitime son choix de ne pas inclure les textes relatifs à la collaboration d'Espinosa avec les journaux phalangistes :

Después de 1936, Espinosa desarrolló una obra de circunstancias que muy poco tiene que ver con su dinámico vanguardismo –aunque emane de ciertas lamentables ingenuidades futuristas– y absolutamente nada con su conexión con el surrealismo ; esta obra de los años 36-38 rompe con evidencia la unidad que caracteriza al resto de su producción.⁶⁹

Pérez Corrales omet donc les articles dans sa Thèse pour des raisons stylistiques, car sa thèse s'occupe uniquement de l'écriture d'Espinosa, des avant-gardes jusqu'au surréalisme. Or, la publication de l'ensemble de textes d'Espinosa, indépendante de sa Thèse de doctorat, n'inclut pas les articles de style phalangiste. Lors de la publication intégrale des articles d'Espinosa, malgré l'intérêt manifeste de ces textes, l'argument avancé est la dissonance de ces articles avec le reste de sa production : « *Después de julio de 1936, el escritor colabora en Falange y ¡Arriba España !; pese al notable interés de esta producción, rompe evidentemente la unidad con su escritura precedente.* »⁷⁰

Donc, malgré l'intérêt de cette dernière partie de son œuvre, il y a toujours une raison d'en faire l'impasse. Exceptionnellement, dans cette même édition, l'on accepte néanmoins d'intégrer à l'ensemble un texte de 1938 sous forme d'épilogue. Les éditeurs justifient alors ce choix :

⁶⁸ A. ESPINOSA, « Estilo de Falange », (Sans signature.) *¡Arriba España !*, 24 octobre, 1936.

⁶⁹ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, t. 1, p. 6.

⁷⁰ A. ESPINOSA, *Agustín Espinosa : Textos (1927-1936)*, éd. d'Alfonso Armas Ayala et Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980, p. 7.

Como epílogo, aunque esté fuera de las fechas que acotan nuestra edición, incluimos una bella y crepuscular carta de 1938 que, frente a la exaltación falangista del escritor en aquellos años, es índice de un hombre abatido y concluido.⁷¹

Mais, comment pourrait-on confirmer cette exaltation phalangiste, si ces textes n'ont jamais été édités depuis la guerre civile ? N'est-il pas exagéré de conclure à un diagnostic moral sur une seule lettre, alors que d'autres textes à cette époque contredisent cet avis ? Cette lettre n'étant pas la première manifestation de mélancolie chez Espinosa, le jugement qu'on porte sur lui à cette occasion témoigne certainement de la volonté de récupération d'une figure intellectuelle. Or, pour être totalement rachetée, l'œuvre aurait dû être exposée et critiquée dans son intégralité, sans exception et au-delà des préjugés, dans un respect absolu de toute la création littéraire d'Espinosa. Tel est d'ailleurs l'objectif de ce travail.

Le « style de Phalange » chez Espinosa, issu en partie d'une esthétique futuriste, se manifeste dans son œuvre avant même la guerre civile. D'ailleurs, *La Gaceta Literaria* qui, d'après Giménez Caballero, avait donné le jour aux deux jeunesses spirituelles de l'avenir espagnol, les communistes et les fascistes,⁷² incarne la genèse d'un premier style fasciste :

El clima general de La Gaceta [...] era naturalmente propicio a la surgencia fascista: su cosmopolitismo sistemático, su arbitrariedad crítica, su jactanciosa juventud y, por si fuera poco, un combativo españolismo [...]. La alegre despreocupación de la vanguardia –respuesta a un estado de inadaptación a una sociedad tensional– se refugiará complacida en un programa que, de algún modo, sublima y regula la rebeldía.⁷³

Espinosa demeure en effet, sous certains aspects, un héritier de l'esprit de *La Gaceta*, surtout en raison de son nationalisme exalté et de ses capricieux propos idéologiques. Par ailleurs, il s'est aussi distingué par son exaltation de la guerre et toutes les représentations artistiques du bellicisme. Celles-ci sont d'abord le signe d'une appropriation du courant futuriste pour devenir par la suite l'expression des consignes phalangistes. En fait, Espinosa conserve la vision d'une « passionnante guerre civile », qu'il avait prévue pendant la république, durant ses années de collaboration avec les journaux phalangistes. À cet effet, il va dresser dans « Estilo de Falange » une poétique de la guerre en consonance avec le bellicisme qu'il avait défendu auparavant :

Como los ejércitos homéricos, sienten y hacen las milicias de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, la guerra como un arte. Para ellas no hay diferencia entre una fiesta de antorchas, balcones iluminados y músicas marciales a la sombra de la paz y un desfile de

⁷¹ *Idem*, p. 8.

⁷² Voir *supra*, note 36 dans ce chapitre.

⁷³ J. C. MAINER, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971, pp. 25-26.

bayonetas, bombas y obuses bajo los soles de un combate.⁷⁴

La transition du traitement de la guerre dès le premier futurisme jusqu'au phalangisme est sans doute perceptible. Non seulement à travers les sujets traités, mais surtout en ce qui a trait à l'écriture de ses textes. Car Espinosa, dans certains de ses articles phalangistes, parvient à une conjonction sophistiquée d'avant-garde, de mythologie nationaliste et de visions apocalyptiques du surréalisme, qui peut paraître assez novatrice. Et même si tous les articles écrits à cette époque sont de qualité inégale, au coeur de cette rhétorique emphatique jaillit souvent le trait de génie propre à son écriture. En effet, la qualité de sa prose est toujours remarquable à cette époque, au point que l'on peut distinguer ses articles phalangistes dans les journaux, même lorsqu'ils sont anonymes.

L'écriture d'Espinosa s'arrête, d'après son dernier article publié, le 8 août 1938, presque cinq mois avant sa mort. Ses positions politiques ont évolué durant vingt ans au rythme des idéologies de son époque. La fragilité et la fureur de ces années sont présentes dans son œuvre journalistique à travers un regard que l'on pourrait qualifier de léger ou mondain dans certains cas, de réactionnaire et radical dans d'autres. Car Espinosa s'est peu investi dans la vie politique de son temps, mais il n'a jamais tempéré pour autant la violence de ses propos.

Le parcours chronologique des positionnements politiques d'Espinosa sera désormais suivi à travers une perspective d'analyse différente. On abordera les textes thématiquement, en fonction des tendances idéologiques qui ont été les siennes durant de sa vie d'écrivain. Du nationalisme au fascisme, du communisme à l'anti républicanisme, Espinosa s'est exprimé en tous sens. On doit donc esquisser l'horizon politique qui découle de ce magma d'idées.

⁷⁴ A. ESPINOSA, « Estilo de Falange », *Falange*, 27 août, 1937.

3.3. « Una hora arqueológica de España » : la Seconde République.

Il est aujourd'hui difficile d'imaginer, lorsque l'on songe à ce qui est advenu par la suite, les critiques acerbes envers la Seconde République espagnole que certains intellectuels se sont permis d'émettre entre 1931 et 1936. Même si cette dernière a été surestimée par les chercheurs après la fin du franquisme dans une quête de compensation historique, même si l'on tient compte de son parcours accidenté, la république représente, pour un pays aussi immobiliste que l'Espagne, une avancée politique considérable.⁷⁵ Il est alors nécessaire de s'abstraire du contexte qui a suivi ces années, de l'horreur de la guerre et de la répression du franquisme, pour se mettre à la place d'un intellectuel qui, à l'époque, critique la Seconde République en s'appuyant sur des arguments qui semblent souvent superficiels, mais qui sont le signe d'une avant-garde révolue. Ce fut le cas d'Agustín Espinosa.

Le premier signe de méfiance d'Espinosa envers la nouvelle République, instaurée une semaine plus tôt, apparaît dans une lettre envoyée à son ami Agustín Miranda Junco le 22 avril 1931 :

Yo no puedo gritar con sinceridad ¡Viva la República española! Aún.

Ya veremos más adelante. Creo decididamente que urgía su presencia ya a España. Pero no me alegro hasta ovacionarla.

Por abulia no me he adherido antes a la Agrupación al Servicio de la República, que me es simpática. Ahora ya me parece demasiado tarde.⁷⁶

Pourtant, il n'était peut-être pas trop tard, car le manifeste de l'*Agrupación al Servicio de la República*, avait été signé le 9 février 1931 par Ortega y Gasset, Gregorio Marañón et Pérez de Ayala,⁷⁷ deux mois et demi plus tôt. Mais Espinosa est méfiant à l'égard de la

⁷⁵ « [...] la importancia sociológica del anarquismo, la larga renuencia del socialismo al parlamentarismo burgués, el activo milenarismo republicano o el fuerte anticlericalismo. Esos ingredientes estuvieron activos [...] en las sociedades de fuerte predominio agrario, acusado arcaísmo sociológico y débil institucionalización política. En 1931, la flamante República española era incluso una excepción esperanzadora en el marco de una Europa muy virada hacia el autoritarismo barnizado de nacionalismo, siempre condicionado por los temores a los partidos comunistas nacionales. », J. C. MAINER, *Años de visperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, éd. Espasa, collection Austral, 2006, pp. 20-21.

⁷⁶ A. ESPINOSA, « Carta a Agustín Miranda Junco », 22 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 686-687.

⁷⁷ Publié dans le journal *La Tierra* le 9 février 1931, et dans *El Sol* deux jours plus tard, le 11 février 1931.

République et, d'ailleurs, il ne cache pas la faiblesse de ses engagements politiques. En effet, on a déjà observé comment il critique par la suite Ortega,⁷⁸ qui fait partie de ceux qui vont soutenir activement le nouveau système. Or, l'attitude d'Espinosa est assez fréquente parmi les jeunes intellectuels de cette époque. Pedro Laín Entralgo, par exemple, semble avoir, lui aussi, une réaction mitigée et confuse face à la nouvelle République. Le portrait qu'Évelyne López Campillo dresse de cet intellectuel, à l'aide des mémoires de ce dernier, pourrait également être appliqué à Espinosa, en ce qui concerne la République :

Pedro Laín, afectivamente poco republicano, se sitúa más bien en el ámbito de Cruz y Raya [...]. En cambio, enjuicia con severidad a la CEDA : « Siempre me parecía excesivamente conservadora su política social, excesivamente tradicional, derechista su posición religiosa, excesivamente tosca y pobre su visión del problema intelectual de España y de la inteligencia en general » (note : P. Laín Entralgo, Descargo de conciencia, Barral Editores, Barcelona, 1976, p. 141). [...]

La indeterminación política de un Laín, sus reticencias con respecto al régimen republicano tal como funcionaba desde 1931 y con respecto a la CEDA, integrada en este régimen, parecen típicas de un sector de la joven burguesía provinciana en un período de búsqueda intelectual y política.⁷⁹

Espinosa fait partie, lui aussi, d'un secteur de la bourgeoisie provinciale en quête d'un système nouveau mais, tout comme Laín Entralgo, il ne le voit pas incarné dans la nouvelle République.

Sur le fait religieux, les avis de Laín Entralgo et d'Espinosa sont néanmoins contrastés. On a signalé brièvement auparavant⁸⁰ la position d'Espinosa sur les nouveaux mouvements catholiques européens. Dans le manifeste de *Gaceta de arte*, contre l'interdiction de projeter *L'Âge d'or* à Ténériffe, l'énonciateur tente de s'identifier aux conservateurs catholiques de *Gaceta de Tenerife* afin de mieux les convaincre. Cette partie du manifeste est sans doute l'œuvre d'Espinosa, seul signataire du tract en contact avec les nouvelles tendances du catholicisme progressiste :

Por la posición irascible de Gaceta de Tenerife, albergue del ruralismo católico, con literatura de seminario conciliar, sobre la que pesa un complejo de inferioridad ante el sentido laico de Santa Cruz, y cuyo sectarismo fanático e infecundo la ha imposibilitado para captar siquiera el inteligente movimiento católico europeo, que va desde Chesterton a Jacques Maritain, y que se manifiesta en revistas de tan fino tino como *Esprit* y Cruz y Raya.⁸¹

⁷⁸ Voir *supra* chapitre 4.2.2, « L'apogée des libertés ».

⁷⁹ J. BÉCARUD, E. LÓPEZ CAMPILLO, *Los intelectuales españoles durante la II República*, éd. siglo veintiuno de españa, Madrid, 1978, pp. 116-117.

⁸⁰ Voir *supra*, 1^{er} chapitre, 1.2.2.3. « La polémique de *L'Âge d'or* : réalité versus surréalité ».

⁸¹ « Manifiesto de *Gaceta de arte* contra la campaña de un diario de esta localidad » (signé par Eduardo

En fait, s'il est peu républicain du point de vue affectif, comme Laín Entralgo, et admiratif d'une revue comme *Cruz y Raya*, il demeure néanmoins plus révolutionnaire et radical que ce dernier. Sa position est toujours plus proche du catholicisme païen d'Ernesto Giménez Caballero que du christianisme progressiste et intellectuel de José Bergamín. Dans un article publié peu avant le manifeste que l'on vient de citer, Espinosa affiche ses préférences pour une religiosité exaltée :

Y ha sido precisamente vuestro Ernesto Giménez Caballero, vuestro paladín más preclaro, ese Giménez Caballero de la « Oda a los patronos españoles », de « Genio de España », de « la Nueva catolicidad », ese Giménez Caballero exaltador de la Inquisición y el Nacismo [sic], quien ha dicho a propósito de *La Edad de Oro* (Robinsón Literario de España, pág. 9, número 4°), contraponiendo su vasta y honda cultura, su fina agudeza crítica a las groseras estridencias de *Gaceta de Tenerife*, las siguientes y consoladoras palabras:

« *La Edad de Oro* es un film EMOCIONANTE, SINCERO, POÉTICO Y GRANDE. Lo afirmo con todas mis fuerzas. Y ME PARECE POÉTICO PORQUE ES MORAL. Es el film más RELIGIOSO que se ha hecho hasta ahora en el cine. Hay en él tal gracia de liberación y de pureza que sus influjos de Sade y de Freud de otras cosas no cobran importancia. »

Bien está velar por la conservación de la moralidad en las puras almas de los febles católicos de las Islas; pero no engañándoles con ruedas de molino, con juegos de fe y con falsos soles de talco.

Lo que no sabemos es lo que van a pensar de *Gaceta de Tenerife* las personas verdaderamente inteligentes de la extrema derecha en Canarias. Las personas que leen a Murlane, a Michelena, a Sánchez Mazas, a González Ruano, a Giménez Caballero, a Eugenio Montes, otro gran exaltador del arte surrealista, el que ha escrito desde las páginas de una revista madrileña el mayor y merecido elogio que a los cineastas surrealistas Dalí y Buñuel se ha hecho en España.⁸²

Son catholicisme s'exprime par ailleurs dans un article intitulé « Guerra, pasión y primavera » dans lequel Espinosa se plaint de la conversion mise en place par la République de la Semaine Sainte en fête de printemps. La dimension païenne de son sentiment religieux apparaît dans ce texte où l'auteur prône une sorte de république chrétienne et hellénique en Espagne : « *Es la hora de Cristo-Sol la que inaugura nuestra republicana España. La hora de Dios-Pan. [...] Poemas de la nueva primavera feliz de tu –de mi– republicana España* »⁸³

Il faut attendre la fin de cette première année républicaine pour voir Espinosa montrer son enthousiasme envers le nouveau système politique. Ce qui l'attire dans la république

Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Oscar Pestana Ramos y Agustín Espinosa.) *La Tarde*, 18 juin, 1935.

⁸² A. ESPINOSA, « *Gaceta de Tenerife falsea la verdad* », (Sans signature), *La Tarde*, 16 juin, 1935. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp 726-728.

⁸³ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142.

semble être l'apogée des libertés et des mœurs qu'elle incarne. Espinosa exalte cette célébration d'une nouvelle époque à travers un texte qui dépeint une femme prolétaire, libre et indépendante, nommée Luisa Santana⁸⁴ :

En esta época de república y democracia, de auge proletario, de periclitaje de lo aristocrático, cantemos a una mujer sin hogar, a la templadora de eros. Cantemos a una obrera de la noche, a una biznieta de Mariana Pineda, a una tornera monja del Medievo.⁸⁵

Espinosa ne peut certes nier l'évidence : la République est à l'origine d'un essor des libertés et cela devient significatif quand il s'agit du quotidien d'un célibataire dans une petite ville de province. Il évoque à cet effet un parallèle entre Luisa Santana et Mariana Pineda, dont le personnage prend dans son Ode,⁸⁶ en 1931, le nom de María Ana, et qui sera évoqué par la suite, en 1934, dans *Crimen*. L'allusion à Mariana Pineda n'est sans doute pas anodine, car l'affaire de cette femme de Grenade concerne précisément le drapeau libéral⁸⁷ : signe d'une autre identité espagnole.⁸⁸ Ces figures interposées, toujours liées à des femmes libres, demeurent chez Espinosa des symboles érotiques incontournables.⁸⁹

Or, cet aveu de satisfaction ne dure pas très longtemps. Le jour du premier anniversaire de la République, Espinosa publie un article très critique à son égard. Il contredit la louange que l'on vient d'analyser, en taxant la République de système obsolète. Il faut tenir compte du fait qu'entre les deux articles, Espinosa s'est fiancé à une jeune fille de Las Palmas issue d'un milieu bourgeois. De ce fait, les libertés que la république a pu lui offrir auparavant ne l'intéressent plus tellement désormais. Il va alors se livrer dans « Una hora arqueológica de

⁸⁴ Il faut noter par ailleurs que le nom Santana aux Canaries correspond à celui d'Expósito dans la Péninsule ibérique, qui est donné aux enfants orphelins dont la mère et le père sont inconnus. Parfois, on attribuait aux orphelins le nom de son onomastique : de ce fait, Santana correspondrait au jour de Santa Ana.

⁸⁵ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas, *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120.

⁸⁶ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930 », *Extremos a que ha llegado la poesía española*, num. 1, mars, 1931. *Textos*, pp. 82-84.

⁸⁷ Malgré le fait qu'il s'agissait finalement d'un drapeau franc-maçon, on accuse Mariana Pineda de libéral. En effet, après 1814, alors que Ferdinand VII reprend le pouvoir révoquant la constitution des Cortes de Cadix de 1812, il se livre à des persécutions des libéraux insubordonnés à son règne.

⁸⁸ « Contra lo que podría pensarse, no eran cuestiones baladíes éstas de la bandera y de sus colores, como lo demostró en caso de Mariana Pineda, iniciado en marzo de 1831. La granadina fue procesada, entre otros cargos, por habersele requisado una bandera, que se reputó estar destinada a los revolucionarios liberales. Se trataba de “un tafetán morado [...] con un triángulo verde en medio”, sobre el cual aparecían unas letras bordadas de carmesí, que se sospechó que, unavez acabadas, iban a formar el lema “Libertad, Igualdad y Ley” » dans C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, éd. Taurus, Madrid, 1999, p. 87 ; données recueillies dans A. RODRIGO, *Mariana de Pineda*, Madrid, Alfaguara, 1965, pp. 112-113.

⁸⁹ L'analyse de ces figures aura lieu par la suite, dans le dernier chapitre, consacré à l'image de la femme chez Espinosa.

España : trajes de época, danza vetusta y ecoica canción », ⁹⁰ à une critique acerbe du nouveau système :

Quien esto escribe y siente –registrador oficial de la Segunda República española, citador circunstancial del auge- cantaría hoy más jubilosamente el universal triunfo de Charlot o la victoria local del Marino F.C. sobre el F.C. Atlético, que el apogeo republicano de España. Porque su alma está más cerca del Píndaro eterno que del accidental Costa o el caduco Lerroux. Y en su sitio, siempre. En el que su siglo le ha dado, y al que está por decencia primordial –por decoro básico- sujeto.

Toda actitud reversa asume, para el que la ejerce o acepta, responsabilidades extremas. Quien a descompás de su época marcha, realiza, a la vez su menos heroica y más vilipendiosa traición.⁹¹

Sa dernière phrase demeure, certes, énigmatique. Elle rappelle cette sentence de l'article contre Ortega y Gasset « "Delenda est rhetorica" : el gijonazgo ferial de Ortega »⁹² : « *Claro es que yo sé que muchos dirán: « ¿Qué hay de malo en ello? » [...] Para los que marchen a descompás del siglo, nada. [...] Para los que llaman maestro a Joaquín Costa, y creen en la democracia de Francia, aunque no en su repugnante aburguesamiento, nada tampoco.* »⁹³ Espinosa reprend alors l'argument de la contemporanéité des idées et même celui de la critique à Joaquín Costa.⁹⁴ Il faut, selon Espinosa, être en accord avec son époque même si cela entraîne des responsabilités extrêmes. Comme la république n'est pas dans l'ordre du temps, Espinosa accepte le défi de persévérer dans sa modernité d'esprit. Car, à défaut de critiques, il deviendrait un lâche et un traître. Il joint alors les valeurs esthétiques des avant-gardes, en particulier celle de l'actualité absolue, aux valeurs strictement politiques. À ce propos, son article « Aires de República. Sin jaleo, sin causa y sin iluminismo »⁹⁵ se réclame précisément de cette perspective esthétique sur ses analyses politiques :

Escribir para un diario republicano, cuando no se es republicano, ni se simpatiza siquiera con la clásica etimología de la palabra « república », parece que es cosa que concierta siempre miradas de rencor, lanzas de ardor reverso. [...]

⁹⁰ A. ESPINOSA, « Una hora arqueológica de España : trajes de época, danza vetusta y ecoica canción », *Crónica*, Las Palmas, 14 avril, 1932. *Textos*, pp. 164-165. Les ironies à Giménez Caballero et son *Robinson Literario* et Joaquín Costa, en italique, ne font pas défaut : « Nace la segunda República española [...]. Entre flores de fuego, magros monjes en fuga y cielos de tormenta y *robinsonianos desdenes*. [...] los que sienten que sus voluntades desacompanan con afanes del ochocientos, con *gestos costianos*, con finiseculares ansias. »

⁹¹ *Idem*.

⁹² A. ESPINOSA, « "Delenda est rhetorica" : el gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Voir J. COSTA, *Colectivismo agrario en España. (Tomos I y II)*, Introduction et édition de C. SERRANO, Guara editorial, Instituto de Estudios Agrarios, Pesqueros y Alimentarios, Zaragoza, 1983.

⁹⁵ A. ESPINOSA, « aires de república. Sin jaleo, sin causa, y sin iluminismo », *Hoy*, Tenerife, 3 août, 1932. *Textos*, pp. 174-175.

Y voy a escribir sobre la República precisamente. Sobre su literatura. Sobre su semántica. Sobre su iconografía y geografía acaso. En áreas de mi oficio y en alas de mi artesanía más pura y limpia. Libre de toda llama local, de todo iluminismo, de todo orgullo campesino.⁹⁶

Espinosa prend nettement position dans cet article. Il évoque les conflits que provoquent ses critiques contre la République. Malgré cela, il réclame le droit d'écrire librement sur les aspects littéraires, iconographiques et même géographiques de la république. Mais il le fait toujours en tant que journaliste et écrivain, au-delà des revendications politiques de ceux qui l'entourent, qu'il qualifie de régionalistes et d'illuministes, car ces dernières sont plus propres à l'orgueil d'un campagnard qu'aux convictions d'un intellectuel. Il maintient ici sa vision déshumanisée d'avant-garde appliquée à la politique, qui se traduit par une confrontation élitiste avec le contexte républicain. Le contraste avec l'exaltation de son article « Bajo el signo de Demos : Elogio a Luisa Santana, tanguista de Las Palmas »⁹⁷ est évident. Espinosa est passé de l'éloge de Demos, du peuple et de son système politique, la démocratie, au regard presque oligarchique sur l'actualité à travers l'analyse culturelle destinée aux minorités.

Mais l'analyse politique d'Espinosa demeure toujours fluctuante. À la fin de 1932, il écrit un article intitulé « Pigmalión bajo la República »⁹⁸ qui met en parallèle le mythe de Pygmalion et la Seconde République espagnole afin de faire l'éloge de la nouvelle Espagne :

España es hoy un pueblo que empieza a marchar, que acaso ya marcha. Cuando todas sus esperanzas se iban en desairada fuga, la República ha puesto en marcha un cadáver, ha hecho de España una cosa que camina, que anda, que tiene auroral vitalidad. Pigmalión ha saltado desde las bambalinas de una comedia Shaw a los viejos mojonos hispánicos y ha realizado el milagro que ya no nos atrevíamos a esperar.

Gran lección, Pigmalión en 1932. Un viejo mito y una nación nueva. ¿No es España también una estatua que ha encontrado su Pigmalión?⁹⁹

Cet article est extrait de la revue lycéenne *Hoja Azul*, qu'Espinosa dirige en 1932. Pourtant, il n'a pas été publié. Incomplet, Pérez Corrales l'a transcrit par la suite à partir d'un manuscrit d'Espinosa. Il l'avait peut-être écrit sans beaucoup de conviction, dans une optique pédagogique, pour s'adapter aux convenances de l'école républicaine, ou bien, il avait

⁹⁶ A. ESPINOSA, « aires de república. Sin jaleo, sin causa, y sin iluminismo », *Hoy*, Tenerife, 3 août, 1932. *Textos*, pp. 174-175.

⁹⁷ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120.

⁹⁸ A. ESPINOSA, *Hoja Azul*. « 8. Pigmalión bajo la República », novembre, 1932. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp.702-703. *Hoja Azul* est la revue lycéenne qu'Agustín Espinosa dirige en 1932 : « revista de los alumnos del Instituto Pérez Galdós de Las Palmas. Cette revue compte cinq numéros.

⁹⁹ *Idem*.

finalement refusé de le publier car son propos politique s'éloignait du caractère littéraire de la revue. En tout cas, le mythe du Pygmalion républicain s'effondre assez vite chez Espinosa.

Quatre mois après cet article, Espinosa en publie un autre où le découragement politique est patent. Il s'agit de la critique d'un film dont le scénario est issu d'une pièce de théâtre d'Echegaray. On revient ainsi sur cette critique d'avant-garde propre à Espinosa, qui confère à l'œuvre d'art des pouvoirs cathartiques capables d'agir sur le sentiment politique du peuple. Echegaray étant un dramaturge qui aurait pu figurer avec Benavente et Muñoz Seca dans le 10^e manifeste de *Gaceta de arte*¹⁰⁰ « contra el actual teatro español », la réaction d'Espinosa face au film *Remordimiento* ne surprend guère :

No tengo yo la culpa de que hombres de 1933 sigan expresándose en 1880. Yo no tengo la culpa de que una trama echegarayana, florecida de triviales trucos sentimentales, de rebuscadas situaciones patéticas, divierta los ocios de unos miles de personas cuyos sentires estéticos laten a compás de momentos ya finidos de nuestra universal historia.

Y es que acaso –contra lo que habíamos creído– seguimos vegetando en un área finisecular, justificadora de ciertas actitudes políticas frente al novecentista navegar de nuestra segunda república.¹⁰¹

Espinosa est déçu par la République. Comme d'autres intellectuels de l'époque, il l'a hissée au statut de mythe et ses attentes se sont révélées peu à peu démesurées. Une république qui aurait dû être « moderne », est restée figée comme au XIX^e siècle. La sentimentalité banale et le romantisme populaire occupent les esprits d'un pays qui n'a pas la formation intellectuelle requise pour apprécier des expressions artistiques plus raffinées. Espinosa aspire à une révolution politique dont l'univers esthétique serait à la hauteur. L'explication d'Espinosa consiste à considérer que la république est obsolète, dans la mesure où l'Espagne a déjà connu ce système politique au XIX^e siècle. À ce propos, son dernier texte en rapport avec cette république qu'il estime adaptée au siècle précédent, demeure explicite. Cet article, intitulé « Ars reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas de taran-tan-tan »¹⁰² est l'expression la plus extrême du positionnement esthétique d'Espinosa face à la politique de l'époque :

Ante la gruesa madona y su senil fiera, el presente niño español –el futuro republicano de

¹⁰⁰ « 10.º manifiesto de g.a. tema : contra el actual teatro español », *Gaceta de arte*, n° 21, novembre 1933. Probablement écrit par Domingo Pérez Minik.

¹⁰¹ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, pp. 217-219.

¹⁰² A. ESPINOSA, « Ars reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas del taran-tan-tan », *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933. *Textos*, pp. 234-236.

España- ¿ podrá sentir otra cosa que una repugnancia sensorial, que un hondo desencanto, que un apetito de emblemas comunistas y hasta de iconos del viejo culto cristiano ? [...]

me apesadumbraba de nuestra actual España, de nuestra España republicana de 1933, y de su himnito cursi, zapateril, anémico, destonado, incorde. [...]

Y a su lado –en tanto- ¡ qué solemnes y tónicas las trompas de la Internacional !

En los mismos himnos cristianos –dies irae, ave maris stella- había ansias de pavora, presentimientos de algo sonoro y mágico, de luz de cielo. De temores de llamas infernales. Había tragedia. Luminosa y álgida. Tragedia alta. [...]

Con mis amigos alemanes de Madrid, he cantado yo, en las jubilosas madrugadas de Heildeberg y Gambrinus, su diestro himno nacional, y me he creído más alemán que español.

Con mis amigos franceses de París, he cantado yo, en los « cabarets » de Montmartre, su fuerte y cabal Marsellesa, y me he sentido menos español que francés.

Con mis amigos comunistas de Las Palmas he cantado yo, en una taberna de puerto, himnos proletarios y cantos de una nueva era, y me he soñado más ciudadano del universo que de España, más hombre de un recién nacido mundo, en cuya alba se enredan venturosas hazañas, recuerdos de lectura palpitantes y patéticas horas de amor. [...]

Treme de sueños nuevos mi ánimo de español del Atlántico y de Atlante de todas las Españas futuras, presentes y pasadas.

Clamo por un himno con quien cantar a mi gran España de siempre, con palabras y acento actuales y esencia de todas las edades. Por un canto a compás con el galopar de mi sangre y de la de todos los españoles que alientan en su corazón y en su frente el amanecer de una generosa emoción.¹⁰³

Cet article rappelle la maxime de César Arconada : « *un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales* ». ¹⁰⁴ Espinosa, encore en 1933,

¹⁰³ A. ESPINOSA, « Ars reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas del taran-tan-tan », *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933. *Textos*, pp. 234-236. Cet article est évoqué par J. C. MAINER dans *Literatura y pequeña-burguesía en España (notas 1890-1950)*, ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972, « Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *Gaceta de arte*) », p. 207 : « [...] los grupos incubados al calor político de la crisis de 1929 hubieron de improvisar lo que no llegó a ser “su” República : educación popular, socialización de la economía, denuncia de la oligarquía sobreviviente, arte para las masas. Por eso, frente a la charanga bullanguera del *Himno de Riego*, frente a la serie de sellos de correos que reproducía las efigies de republicanos del siglo XIX, *Gaceta de arte* propone en su octavo manifiesto “los ejemplos de Alemania ; el ejemplo de la Italia fascista, que protege un llamado arte de lo concreto y heroico, reflejo del espíritu nacional... el caso de Rusia, con su orientación funcional ; el cine al servicio del pueblo y la importación de las más destacadas figuras internacionales.” La cita, que mezcla los testimonios de dos países fascistas al de la Rusia soviética, señala claramente la tentación totalitaria que se va apoderando de una juventud angustiada y cuya única posibilidad de escape se producirá tras la catástrofe abatida sobre Europa entre 1936 y 1945. »

¹⁰⁴ C. ARCONADA, « Política y literatura : una encuesta a la juventud española. 1. ¿Debe intervenir la política en la literatura ? 2. ¿Siente usted la política ? 3. ¿Qué ideas considera usted fundamentales para el porvenir del “Estado español” ? » (La citation est la réponse à la troisième question), *La Gaceta Literaria*, n° 25, 1^{er} janvier 1928. Cité par J. M. BONET dans le prologue à *Ernesto Giménez Caballero : entre la vanguardia y el fascismo*, E. SELVA, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 10-11. Voir note 303 du chapitre 1 et notes 18 et 19 de ce chapitre.

continue d'afficher ce type d'attitude déshumanisée. D'ailleurs, cet article est publié dans *Gaceta de arte*, revue d'avant-garde qui s'exprime à travers ses manifestes sur des sujets comme l'architecture ou le théâtre, considérés par les collaborateurs comme essentiels au moment d'accéder à une paix sociale sous la république. Le texte est donc en accord avec les tendances de *Gaceta de arte*, malgré le patriotisme d'Espinosa, qui demeure minoritaire au sein de la revue.

L'article commence par regretter le choix de l'hymne espagnol de la nouvelle république, appelé *Himno de Riego*. Pour Espinosa, ce détail est essentiel pour le maintien de l'ordre politique, car d'autres hymnes pourraient attirer les Espagnols vers des positionnements politiques contraires au sentiment patriotique. À ce propos, il évoque en parallèle l'Internationale socialiste et communiste, les hymnes chrétiens, l'hymne allemand, la Marseillaise et les chants prolétaires du port de Las Palmas. Car chez Espinosa politique, patriotisme, religion et revendication sociale sont équivalents. D'ailleurs, on a l'impression qu'Espinosa se montre, dans cet article, plus cosmopolite, capable de dépasser son patriotisme grâce à la musique et que, pour une fois, sa conception esthétique du monde lui permettrait d'aller au-delà de ses convictions politiques. Mais cette confusion d'hymnes était relativement courante à l'époque. À ce propos, Josep Pla décrit le jour de la proclamation de la Seconde République comme suit :

[...] 14 de Abril de 1931 [...] Se comienzan a oír las primeras notas de la Marsellesa. Después, constato que un grupo de ciudadanos comienza el Himno de Riego. El pueblo desconoce tanto una canción como la otra. Desafinan. [...] El himno más conocido, entre los obreros de la construcción, es la Internacional, aprendida en la Casa del Pueblo. [...] Todas esas impresionantes composiciones son, sin embargo, abandonadas rápidamente. Se pone, espontáneamente, una letra adecuada a los acontecimientos con las musiquillas de moda [...].¹⁰⁵

On voit donc que chez Espinosa la coexistence de positions politiques variées en ce qui concerne les hymnes, est davantage le fruit d'une confusion ambiante que d'une tolérance ou d'une ouverture d'esprit. De ce fait, dans le dernier paragraphe, Espinosa revient sur son idéologie patriotique et termine même son article par une phrase au style proche de celui qu'il adoptera à partir de 1936 dans les journaux phalangistes : « *Por un canto a compás con el galopar de mi sangre y de la de todos los españoles que alientan en su corazón y en su frente*

¹⁰⁵ J. PLA, *Madrid. El advenimiento de la República* [1933], Madrid, Alianza, 1986, p. 20. Cité par C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999, pp. 114-115.

*el amanecer de una generosa emoción. »*¹⁰⁶

Cette exaltation patriotique rappelle, évidemment, celle de Giménez Caballero dont les revendications nationalistes demeurent toujours incontournables. En effet, il se plaint, dans les mêmes termes qu'Espinosa, de l'hymne de Riego¹⁰⁷ et de toutes les manifestations officielles de la république : « [...] *esta terrible República tradicional que « nada inventa ». Que « hereda » el Himno de Riego, que « hereda » el morado de la bandera,*¹⁰⁸ *que « hereda » la confusión del 73... que « hereda » hasta ministros y situaciones de la Monarquía... »*¹⁰⁹ La déception face à une république en quête d'identité est évidente, car une vraie révolution doit s'accompagner de signes, comme le drapeau et l'hymne, qui puissent matérialiser le changement social à l'égard des citoyens.¹¹⁰

Certes, la Seconde République espagnole n'a pas su s'approprier ces symboles. Mais Espinosa s'oppose à l'identité du nouveau système par le biais d'arguments qui appartiennent à une époque révolue, celle des avant-gardes, de *La deshumanización del arte*, de la jeunesse dominante et de la modernité tentaculaire. Mais c'est finalement lui qui est dépassé par son époque. À partir de 1933, il n'écrira plus sur la République. Sur les années les plus difficiles, celles du « *Bienio negro* » entre 1934 et 1936, Espinosa ne se prononce donc pas. Il renonce à le faire, peut-être parce qu'il se sent dépassé par les événements, ou bien parce qu'il décide de s'éloigner de la réalité à cause de son immersion progressive dans l'univers surréaliste. Par ailleurs, il écrit à cette époque sur des sujets littéraires ou insulaires et mène sa propre révolution contre la République sous le pouvoir de la droite, en 1935, avec l'exposition

¹⁰⁶ A. ESPINOSA, « *Ars reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas del taran-tan-tan* », *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933.

¹⁰⁷ « El nacionalismo plebeyo y patrioterio del fin de siglo exigía otros y más eficaces instrumentos de movilización, que se irían creando entonces desde diversos sectores de una sociedad española en movimiento. En parte asumió esta función el *Himno de Riego*. Como es sabido éste se compuso durante el trienio liberal de 1820-1823 [...] », C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999, p. 113.

¹⁰⁸ « La primera formalización de un nuevo distintivo, tricolor, con el morado añadido al rojo y al amarillo (y no blanco), parece provenir de la propuesta que, muy en la lógica del culto a la memoria de los comuneros castellanos que había marcado la historia de los liberales del siglo XIX, formularon el 1 de febrero de 1869 al ayuntamiento popular de Madrid cinco de sus concejales [...] », C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999, p. 90.

¹⁰⁹ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « El discurso de Ortega », signé Gecé, *El robinsón Literario*, número 1, *La Gaceta Literaria*, número 112, 15 août, 1931.

¹¹⁰ « Bandera e himno, los dos signos externos más visibles del Estado, tuvieron así en España una singular historia de difícil y contradictoria gestación. Surgidos ambos más por la casualidad que por una clara voluntad política, tuvieron que conquistar su significado moderno, siempre inestable y mudable por lo demás. » C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999, p. 15.

internationale du surréalisme. Espinosa fait preuve, en tout cas à cette époque, de plus de discrétion qu'auparavant, peut-être contraint par les critiques lancées contre lui à la suite de la publication de *Crimen* en 1934.

Au-delà des formes hybrides esthétique-politiques dont il rêve pour la Seconde République, la conception de la politique chez Espinosa demeure notamment assimilée au concept de nation. Autour de l'idée d'Espagne, en bon héritier de la génération 98, Espinosa montre un nationalisme exacerbé dès les débuts de sa production journalistique. Une pensée qui atteint son zénith à partir de 1936, avec ses collaborations phalangistes.

3.4. « Autour du casticisme » d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-Américain et du Juif.

Malgré le flou de ses choix politiques, il y a toujours une certitude chez Espinosa : une idée, porteuse de sens dans tous les arguments idéologiques qu'il étaié –au moyen de déclarations pro-ibériques, contre l'Europe et l'Amérique latine- et à laquelle il demeure fidèle : l'idée d'Espagne.

Le patriotisme d'Espinosa est la résultante d'une auto-satisfaction culturelle, très répandue d'ailleurs chez les intellectuels de la génération dite de 27. En général, les écrivains de « l'Âge d'Argent »¹¹¹ n'ont pas maintenu un engagement politique sérieux jusqu'à la proclamation de la Seconde République en 1931. Ils ont vécu la dictature militaire de Primo de Rivera avec une certaine nonchalance, propre à la pureté de leur littérature, et ils ne commencent à s'impliquer dans la vie politique espagnole qu'avec la proclamation de la République. À partir de ce moment, ils vont récupérer une partie de l'héritage de la génération de 98, pour essayer de définir une patrie dont le processus de transformation mérite une redéfinition nationale.

César M. Arconada décrit substantiellement l'univers culturel postérieur à *La Gaceta Literaria* dans un article publié l'été 1933, dans la revue d'obédience communiste *Octubre*.¹¹² *La Gaceta Literaria* –bouillon de culture des écrivains « déshumanisés », cherchant à surmonter leur solitude et à rejoindre la petite bourgeoisie cultivée qui se défait progressivement de l'influence de la génération de 98- se substituent d'autres revues où l'engagement politique des collaborateurs, et la dispersion qui s'ensuit vers des politiques extrêmes, trouvent leur place :

Las generaciones nuevas de escritores están acentuando su posición de día en día. Por ejemplo, la contrarrevolución, la reacción, el fascismo o el «catolicismo de la cultura» tiene defensores y adeptos en Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Sánchez Mazas.

¹¹¹ J. C. MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, éd. Cátedra, 1999.

¹¹² C. M. ARCONADA, « Quince años de literatura española », *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, numéro 1, juin-juillet, 1933. Édition fac-similé, Topos Verlag, Vaduz/Liechtenstein, 1977, p. [3].

Por otro lado, existe una corriente favorable a continuar la tradición de influencia de la pequeña burguesía. Es decir, a que en un medio tranquilo, apolítico, una burguesía culta posibilite la vida y el relieve social del escritor como en la época de Azorín y Baroja. Esta tendencia la defiende Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón, Salazar y Chapela, etc., es equivocada y el tiempo demostrará que la burguesía se irá del lado de los escritores fascistas que la defiendan y nunca con los escritores que la canten o la describan un poco liberalmente como en el 98 o como en la época de Balzac, en que ella se sentía fuerte y por lo tanto se permitía el lujo de ser liberal.

Entre estos dos grupos, en el rincón de las «soledades sonoras» están todos los poetas puros dando biografías oscuras de sus sentimientos. [...]

Y por último, aumenta cada vez más el número de escritores que, como Arderius, Sender, Prados, Alberti, Roces, etc. Han comprendido todo el significado de estas horas decisivas que vive el mundo. [...] Ellos están con el proletariado en la tarea común e inmediata de derrocar el poder de la burguesía y comenzar la edificación socialista.¹¹³

Espinosa se situe au milieu de ces quatre tendances politiques, entre la première –voie réactionnaire- et la deuxième –courant élitiste-. On trouve chez lui le côté contre-révolutionnaire –accentué dans son cas par la défense acharnée de la patrie et par la sensibilité religieuse, qui rejoint l’une des tendances du premier groupe-, et le côté petit bourgeois –courant apolitique se permettant « le luxe d’être libéral sous la République »-, qui finit par soutenir le premier groupe –le fasciste, comme l’avait prédit Arconada- lorsque la guerre éclate.

Appartenant nettement au groupe fasciste presque dès ses débuts, Ernesto Giménez Caballero développe son discours idéologique assez tôt, à l’heure où les collaborateurs de *La Gaceta Literaria* sont encore habités par les théories déshumanisées d’Ortega y Gasset. Sa première exaltation politique est d’ailleurs en rapport direct avec le patriotisme, et la « Carta de un compañero de la joven España »¹¹⁴ est l’un des premiers signes de l’essor d’un esprit fasciste au sein de la jeunesse espagnole, inspiré du *Risorgimento* italien, de l’essor créatif de la génération dite de 27 –*La Edad de Plata*¹¹⁵- et des philosophies d’Unamuno et d’Ortega.¹¹⁶ Tout son positionnement politique se fonde, au début, sur un sentiment nationaliste exalté : ainsi, adapte-t-il l’idée d’une Espagne puissante à toutes les autres dimensions de sa pensée.

¹¹³ C. M. ARCONADA, « Quince años de literatura española », *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, número 1, juin-juillet, 1933. Édition fac-similé, Topos Verlag, Vaduz/Liechtenstein, 1977, p. [7].

¹¹⁴ R. IGLESIA PARGA, E. GIMÉNEZ CABALLERO, « En torno al casticismo de Italia : Carta a un compañero de la Joven España », *La Gaceta Literaria*, número 52, 15 février 1929. Voir *supra*, notes 31-35 du chapitre 1.

¹¹⁵ J. C. MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, éd. Cátedra, 1999.

¹¹⁶ E. GIMÉNEZ CABALLERO est surtout influencé par deux œuvres de ces écrivains : M. DE UNAMUNO, *En torno al casticismo*, 1895 ; J. ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas*, 1928-1930.

Comme lui, Espinosa va s'inspirer de son sentiment patriotique, toujours tenace, pour donner forme à des argumentations de tout sorte. D'ailleurs, malgré son adhésion à une théorie déshumanisée de la culture, Espinosa tient toujours à manifester ses convictions nationalistes. Un nationalisme qui ne se laisse pas emporter par la tentation populiste et qui applique l'élitisme de sa vision culturelle à l'élaboration d'un patriotisme destiné aux minorités. Le sentiment « espagnoliste » d'Espinosa devient enfin un élément unificateur, sous des tendances littéraires aussi différentes que l'avant-gardiste ou la phalangiste. Et même s'il fait partie, au début, du courant de la petite bourgeoisie, qu'il traverse dans sa version surréaliste avec *Crimen*,¹¹⁷ il va effectivement finir du côté des fascistes. On va donc retracer ce parcours « nationaliste » dans son œuvre, à travers des étapes variées dont la cohérence avec les idéaux nationalistes est toujours conservée.

Il faut d'abord analyser la valeur du signe « espagnol » à travers un prisme progressif. Dans son essai *El nacimiento de Carmen*,¹¹⁸ Carlos Serrano développe l'idée de nation comme produit historique. D'après lui, la constitution des nationalités est toujours liée à une idée du passé et de la tradition qui confère tout son prestige au « produit historique » –à la nation-. Or, une tradition en devenir fait partie d'un processus identitaire jamais achevé : « [...] las naciones, como cualquier otro grupo humano, no son nunca, en ningún caso, más que proceso, inacabado por definición, un hacer(se) constante ».¹¹⁹ En ce sens, la nationalité espagnole ne trouve ses références identitaires qu'au XVIII^e siècle. Les mythes et les images référentielles d'une certaine nationalité sont donc relativement récents. À cet effet, 1898 demeure, dans l'histoire du pays, l'un des moments les plus critiques du nationalisme espagnol. À cette époque, deux regards sur la tradition et par conséquent, sur la nation, cohabitent en Espagne pour justifier la décadence de l'empire :

¹¹⁷ Selon C. M. ARCONADA, « Quince años de literatura española », *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, numéro 1, juin-juillet, 1933. Édition fac-similé, Topos Verlag, Vaduz/Liechtenstein, 1977, p. [5] : « En España la dislocación y la arbitrariedad intencionada, nunca llegaron al exceso, sin duda porque tampoco teníamos aquí el grado de cultura de otros países ». Si cette assertion n'est pas fautive, Espinosa arrive dans *Crimen* à s'isoler, dans ces « solitudes sonores » surréalistes, pour créer une inversion des valeurs totale.

¹¹⁸ C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*, « Introducción », éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999, pp. 7-18.

¹¹⁹ *Idem.*, p. 9.

Crearon, por tanto, como dos planos en la tradición española: uno, el fraudulento y responsable de la situación apurada del país, y otro, de una auténtica tradición traicionada. Aunque nadie supiera qué tradición real era ésa y cuándo había sido traicionada.

(Note 63) Las cuestiones suscitadas para resolver tales aseveraciones fueron interminables –tales como si España era una nación africana o europea o si había evolucionado desde el feudalismo-. Sin embargo, proporcionó una vigorosa reconsideración de toda la historia española. Salvador de Madariaga observa que este gran debate de autoexamen tuvo mucho que ver con el suscitado en la Rusia Zarista en los albores de la Revolución.¹²⁰

Certes, le débat sur la nationalité qui a lieu en Espagne après la catastrophe de 1898 – et sous la république par la suite-, est le signe d’une société en crise qui se remet en cause. Les intellectuels espagnols sont en quête d’une tradition nationale où une catastrophe, comme celle de 1898, soit capable de coexister avec un passé impérial victorieux. Ils rêvent d’une Espagne fière de son histoire singulière, traditionnelle et moderne en même temps. Les héritiers de 1898 –notamment Giménez Caballero- vont ainsi récréer une tradition espagnole nouvelle, un autre « produit historique » qui puisse devenir un référent incontournable pour les nouvelles générations :

Este renacimiento del nacionalismo en España había comenzado en 1898, afirmaba, no sólo con la caída del Imperio español (« la muerte de una fe »), sino con el descubrimiento que hizo la generación del 98 de las obras de Federico Nietzsche, a quien Jiménez Caballero proclamó como « el clarinazo de un nuevo resurrexit en los oídos de nuestra desesperación ». « Desde aquellos momentos –añade-, al calor de los nietzscheanos brotó en la vida española el germen de un renacimiento complejo ». Aunque no esté muy claro que Nietzsche tuviera mucha simpatía por la ideología nacionalista.¹²¹

Nietzsche est donc évoqué, comme sous le national-socialisme allemand par la suite, pour sortir d’une crise de valeurs à travers la destruction du système préexistant. D’ailleurs, ce produit national inspiré de Nietzsche et de sa philosophie « à coups de marteau »,¹²² crée un lexique particulier, chargé de signes de virilité et de puissance, dont Espinosa et tous les écrivains réactionnaires se servent, même avant la guerre civile.¹²³ En effet, dans un débat nationaliste comparable à celui qui a lieu sous la république –comme dans l’Allemagne nazie de l’après guerre-, la tentation extrémiste est toujours une solution au vide référentiel national.

¹²⁰ S. DE MADARIAGA (*España: una moderna historia*, pp. 94-95), cité par D. W. FOARD, *Ernesto Jiménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975, p. 29.

¹²¹ D. W. FOARD, *Ernesto Jiménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975, pp. 99-100.

¹²² Même si ce type de théories se sont avérées étrangères aux propos de Nietzsche, ces derniers étant incompatibles avec un sentiment patriotique populiste. Il s’agit souvent chez Nietzsche –à commencer par les interventions de sa sœur sur l’édition de ses œuvres-, d’une manipulation idéologique. *Cfr.* notes 9 et 10 de ce chapitre.

¹²³ Car ce style s’inspire au début de l’esthétique futuriste. L’on signalera ce lexique spécifique lors de l’analyse des textes d’Espinosa dans le quatrième chapitre.

D'un côté, les jeunes post avant-gardistes réagissent à leur complexe d'infériorité, tout comme les pays vaincus après la Grande guerre. Ils se fabriquent une identité nouvelle afin de surmonter la défaite et, surtout, la crise économique qu'elle entraîne. Pour échapper au sentiment de décadence qui les envahit, ils donc sont attirés par les positions extrêmes, celles de la Russie soviétique, de l'Allemagne nazie ou de l'Italie mussolinienne.¹²⁴ En effet, ces pays représentent l'alternative à une Europe bourgeoise et capitaliste, triomphale et prestigieuse, qui s'impose progressivement.

De l'autre, les intellectuels sont également sous l'impact des images de la crise de 1924 en Allemagne et de 1929 aux États-Unis, car les reportages photographiques de l'époque, qui présentent les failles d'un modèle économique violent et impitoyable, ont confronté les jeunes intellectuels espagnols aux images d'une société effondrée qu'ils rejettent.

Il existe pourtant une évolution évidente entre l'idée nationale qui prône la génération de 98, inspirée en partie de l'œuvre de Nietzsche, et celle qu'exhibe la jeunesse intellectuelle sous la République. La différence entre le « produit Espagne » de la génération de 98 et celui de ses héritiers, demeure essentiellement leur rapport à l'Europe. Si en 1898 on cherche dans le continent européen la solution aux problèmes nationaux, dans les années trente –période d'entre guerres européenne-, les intellectuels espagnols hésitent, au contraire, à s'inspirer des modèles européens qui, d'ailleurs, ont en partie échoué. Par conséquent, ils s'inspirent de leurs prouesses créatives en littérature, peinture et cinéma, pour récupérer l'espoir perdu et nourrir la conviction que l'Espagne est une terre de génies. Ce sentiment est souvent à l'origine de l'anti-européisme –la France étant la plus visée- et de l'ibérisme dont Espinosa demeure un défenseur obstiné. Car si l'Europe est le symbole de tout ce que l'Espagne n'est pas et dont il faut contester l'influence, le courant ibérique est la méthode idoine pour se distinguer d'un continent qui se prétend supérieur : les intellectuels revendiquent alors l'image d'une Espagne impériale qui dépasse ses frontières, comme ce fut le cas par le passé.

Sociologiquement, la crise identitaire de l'Espagne à cette époque est la conséquence de la pression que la grandeur des puissances coloniales, comme l'Angleterre ou la France,

¹²⁴ *Cfr.* à l'Empire Austro-Hongrois avant la Première Guerre Mondiale et sa littérature nihiliste. En effet, les œuvres de Thomas Mann, Robert Musil et Hermann Broch reflètent un univers où le vide et la peur s'installent. D'ailleurs -comme dans le cas de la génération de 98 et des fascistes espagnols des années trente-, Nietzsche demeure une inspiration primordiale pour les écrivains de cette époque d'incertitude.

exerce sur un pays qui vient de perdre tout son empire après avoir dominé le monde entier : « *Le sentiment d'aliénation culturelle naît de l'impression que les caractéristiques différentielles culturelles sont réduites ou étouffées par une culture dominante.* »¹²⁵ En effet, après leur Siècle d'Or, les intellectuels espagnols se sentent aliénés et complexés face à ces cultures imposantes, parmi lesquelles la France demeure, depuis plus d'un siècle, le symbole littéraire par excellence. Certains d'entre eux, excités par ces nouveaux courants culturels, se rendent dans les grandes capitales pour accéder à cette mobilité intellectuelle que connaît l'Europe. C'est le cas, par exemple, de Luis Buñuel, de Salvador Dalí ou de Oscar Domínguez. Espinosa, au contraire, se rebelle contre la suprématie culturelle française, perçue par lui comme un colonialisme spirituel envahissant progressivement l'Amérique latine. Il attaque durement la France et l'Amérique latine dans des satires acerbes afin de revendiquer l'essence d'une véritable culture hispanique. D'après lui, la valeur suprême qu'il faut sauver dans cette culture est une sorte de virilité artistique et d'austérité morale, que la France a perdue depuis longtemps.¹²⁶ Par ailleurs, ses réactions d'hostilité envers l'Angleterre concernent, dans la majeure partie des cas, le domaine militaire, mais elles ne sont pas aussi fréquentes que celles qu'il a envers la France et l'Amérique latine.

Le premier nationalisme d'Espinosa est celui des avant-gardes, un patriotisme qu'on qualifiera de « culturel ». Il reflète les inquiétudes de sa génération qui, optimiste, se sent au-dessus des problématiques nationales de 1898. Les temps nouveaux sont ceux de la régénération artistique, de l'insouciance politique et de la revendication des valeurs traditionnelles de la culture hispanique. Contre la Seconde République ou en faveur des phalangistes, la trace du nationalisme culturel demeure, dans toute l'œuvre d'Espinosa, un leitmotiv ineffaçable.

En 1924, dans sa Thèse de doctorat, Espinosa analyse l'œuvre et la personnalité de Clavijo y Fajardo, un intellectuel des lumières qui, dans sa vie, s'est confronté à toutes les

¹²⁵ A. MUCCHIELLI, *L'identité*, PUF, Paris, 1999, p. 72.

¹²⁶ Dire que les critiques d'Espinosa contre la France et l'Amérique latine sont de l'ordre de l'homophobie, demeurerait néanmoins une analyse infructueuse, car chez lui la catégorie d'homosexuel ne semble même pas exister en dehors de l'insulte superficielle.

coutumes que l'on considère à l'époque comme indissociables de l'essence espagnole. En ce sens, Espinosa interprète par exemple les campagnes que Clavijo a menées contre la tauromachie à travers ses articles :

Aunque también se levantaron contra estas campañas de Clavijo –a las que dedicó varios artículos de *El pensador*- los nacionalistas, no se ha ocupado nadie, después, de ellas. Es ésta una de las valientes y calurosas empresas llevadas a cabo por Clavijo [...].

[...] considera Clavijo que las naciones sólo se han diferenciado en la especie de recreo. [...] y establece la diferencia entre el carácter dulce de los griegos, comunicado a los juegos y el sanguinario y guerrero de los romanos, que dio como consecuencia el espectáculo inhumano [...] de las corridas de toros [...].

No se conforma Clavijo con traer en su apoyo la causa religiosa, sino que hace comprender el horror de ese espectáculo –ya que la familiaridad que con él tiene el español desde la infancia, hace que no se dé cuenta de toda su inhumanidad- [...].

Or, dans ce cas précis, la catégorie d'« Espagnol » dont Espinosa fait mention, ne le concerne pas, car la tauromachie n'a jamais eu prise aux îles Canaries. Mais, ses louanges du combat de Clavijo y Fajardo contre la tauromachie relèvent-elles de ses origines –insensibles à cet art-, ou des formalités d'une thèse ? La seconde hypothèse est, peut-être, la plus probable, car il évoquera par la suite les corridas de manière dithyrambique, ne restant jamais indifférent à la question. Quand il critique le titre du journal *El Robinsón* –par allusion à Robinson Crusoe-, le taxant de trahison envers l'esprit national, Espinosa regrette l'ancien patriotisme de Giménez Caballero : « *Ha jaleado a Mussolini, ha jaleado a Unamuno. Al Fascio. A los estudiantes madrileños. A los toros. A Primo de Rivera.* »¹²⁷ On en déduit donc que, pour quelqu'un comme Giménez Caballero, fervent admirateur de la *corrida*, le patriotisme n'était déjà plus à démontrer et qu'il a trahi ses convictions nationalistes.

La même année, Espinosa a recours à nouveau au référent de la *corrida*, cette fois pour critiquer la République :

Igual en la plaza de Toros que en la retórica tribunicia se expresan los bieteros valores de la perenne España esencial.

Cuando el deporte iba empezando en España a dejar su sitio a la política, cuando el español comenzaba a olvidar su fiesta nacional del circo romano por la otra fiesta nacional –y romana- del Parlamento, he aquí que se encuentra de improviso con sus claros toreros de siempre, bipartidores de aficiones, rojo y celeste, maquillaje y silva, juego europeo y trágico hispano

¹²⁷ A. ESPINOSA, « Robinsón en España : vieja historia de una joven cabra », *La Tarde*, 7 septembre, 1931. *Textos*, pp. 106-107.

ardimiento: Belmonte y Joselito: Unamuno y Ortega y Gasset.¹²⁸

Espinosa semble donc considérer la fête nationale comme un fait barbare auquel la République devrait pouvoir substituer l'exercice de la politique parlementaire. En effet, pour déprécier Unamuno et Ortega y Gasset, il les compare aux *toreros* Belmonte et Joselito. Or, quatre ans plus tard, il revient sur le thème de la tauromachie pour le comparer aux motifs picturaux chez Hans Paap¹²⁹ :

Vístete como para asistir a la Semana Santa; alíñate como para ir a los toros. Que en los cuadros de Hans Paap se ventila una guerra semejante. La de la tierra y el agua como en los dramas de Calderón. Como en el Sinaí, la de Cristo y el Hombre. Como la del torero y su bestia en nuestra fiesta nacional. [...] Si quieres ver al ácido toro de Goya; si quieres ver al Cristo de Velázquez. [...] La locura y la espuma de ambos. Idéntica resurrección. Idéntica pasión. E idéntico ritmo y agonía.¹³⁰

On voit comment, dans ses allégories nationales, Espinosa est toujours plus intéressé par le côté esthétique que par l'éthique. Par conséquent, il tombe souvent dans la contradiction : alors qu'il critique l'amour de la tauromachie chez Giménez Caballero, Unamuno et Ortega dans les deux premiers articles, il l'exalte dans le cas de Hans Paap. On peut donc en déduire que la *corrida* n'est pour Espinosa qu'un « produit espagnol » dont il se sert à d'autres fins mais qu'il ne refuse pas de manière stricte.

Dans un article de 1927 consacré à Góngora, cette tendance à créer un sentiment patriotique à partir de l'histoire culturelle se matérialise –par le sujet qu'il aborde et par la date de l'article, représentatifs de la génération de 27- par des symboles : « *sobre la pista lírica del CIRCO ESPAÑOL. [...] El pato y el cisne. Lope de Vega. Góngora. [...] Lo castellano frente a lo andaluz.* »¹³¹ En effet, Espinosa réinterprète l'histoire littéraire hispanique comme s'il s'agissait d'un cirque où les écrivains feraient partie d'un bestiaire représentatif des différentes régions espagnoles et de leur idiosyncrasie. Cette technique critique qui consiste chez Espinosa à aborder à « tâtons » les œuvres et les auteurs, les réinventer, pour rajeunir la tradition littéraire demeure, d'ailleurs, un « signe » incontournable

¹²⁸ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano o la bien llamada fiesta nacional », *La Tarde*, 10 décembre, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 691-692.

¹²⁹ H. PAAP, (1894-1966) peintre allemand qui vécut en Argentine, Brazil, California et le Nouveau-Mexique où il s'associe à la « Taos art colony », fondée dans le village de Taos en 1898 par Bert G. Phillips et Ernest L. Blumenschein. Cette colonie artistique applique des techniques académiques à des thèmes natifs de Taos avec l'utilisation d'une vibrante palette de couleurs.

¹³⁰ A. ESPINOSA, « La lucha del mar y la isla en los cuadros de Hans Paap », *Diario de Las Palmas*, 23 mars, 1935. *Textos*, pp. 263-266.

¹³¹ A. ESPINOSA, « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 20-22.

chez lui. Car Espinosa tisse toujours un réseau d'influences littéraires à travers la récréation littéraire de mythes nationaux. En 1929, par exemple, dans un article, « Rafael Alberti, profesor de ángeles », ¹³² Espinosa définit un arbre généalogique de la littérature nationale où la sensibilité d'Alberti est apparentée à celle de Góngora et du Greco :

Quando va a Toledo, es para volver al hotel cordobés con los bolsillos llenos de ángeles del Greco. Allí viven, junto a Alberti, los patéticos angelotes del cretense. [...] Cuando se asoman –Marzo de 1929- a la Exposición de Cal y Canto, los hijos de Theotocopulos son ya alumnos aventajados del colegio de Góngora. Su joven profesor : Rafael Alberti. ¹³³

Certes, Espinosa se forge une identité explicite à travers la revendication des valeurs espagnoles. Mais il faut analyser dans son cas particulier l'origine de ces invocations patriotiques constamment réitérées. En effet, sa vision du patriotisme canarien s'éloigne nécessairement de celle d'un écrivain madrilène, car la distance géographique impose à cette époque un statut d'infériorité. Aux complexes d'infériorité propres à sa condition d'espagnol –par rapport à l'Europe-, l'on doit ajouter, par conséquent, ceux qu'il doit ressentir de par ses origines canariennes.

Il va pourtant réussir, non seulement à confirmer fièrement son nationalisme espagnol, mais aussi à élaborer une vision mythologique des îles, indépendante des connotations régionalistes, en rapport avec les consignes de *La Rosa de los Vientos* et de son rédacteur Juan Manuel Trujillo. Dans cette revue, Espinosa essaie de construire un « produit national » canarien par le biais de la récupération des *romances* des îles et de l'analyse de ses caractéristiques, qui le différencient des *romances* péninsulaires. ¹³⁴

Un article paru dans *La Rosa de los Vientos* confronte tout de même les deux identités, canarienne et espagnole, à travers une satire sous la forme d'un cours de phonétique. La prononciation de la lettre –s –l'un des signes distinctifs de l'espagnol des Canaries- y est mise en cause. À l'époque, l'espagnol parlé en Castille jouit encore d'un statut de prestige qui

¹³² A. ESPINOSA, « Rafael Alberti, profesor de ángeles », publié dans la section « la nueva literatura » du journal *La Tarde*, 7 mai, 1929. *Textos*, p. 41.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ A. ESPINOSA, « *Romances tradicionales de Canarias* », *La Rosa de los Vientos*, num. 1, avril, 1927 ; « *Romances tradicionales de Canarias* », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927 ; « *Romances tradicionales de Canarias* », (sans signature). *La Rosa de los Vientos*, num. 4, décembre, 1927 ; « *Romancero de Canarias* » (sans signature), *La Rosa de los Vientos*, num. 4, décembre, 1927 ; Recueil complet : « *Romancero de los pueblos del Sur de Tenerife* », *La Prensa*, 24 janvier, 1932. *Textos*, pp. 127-133.

réduit toute autre variété linguistique à une catégorie culturelle subalterne. Espinosa décrit alors le cours de phonétique du Professeur Américo Castro. Il explique d'abord la prononciation apico-alvéolaire sonore du –s de Castille :

LA S DE CASTILLA. [...]

[Curso de Américo Castro] La S es el verdadero documento de identidad castellano. Yo puedo saber quién de vosotros no es de Castilla. [...]

Luego ha ocurrido algo extraordinario. Del sombrero de Don Américo ha salido Lope, muy majo, y ha quebrado el paladar artificial contra los cantos umbrosos de la calle de los Reyes. [...]

Les génies du Siècle d'Or espagnol ont ainsi consacré le –s castillan. En effet, selon le « nationalisme culturel » d'Espinosa, l'évocation de Lope de Vega donne à l'espagnol de Castille son identité littéraire et nationale. Espinosa utilise, par la suite, cette anecdote pour opposer l'univers de sagesse –l'Université- madrilène, à l'ignorance des habitants des Îles Canaries. Pour cela, il imagine les conversations qu'entretiennent un bon patriote canarien, un sefardi et un employé de bureau allemand au paradis, après leur résurrection :

LA S DE CANARIAS. [...]

El sefardita.- LA ROSA DE LOS VIENTOS nos ha enseñado ortolexia, desde Canarias. Nos ha abierto las puertas de un nuevo Romancero y la musa fuerte –desconocida- de un hijo de Asís : Fray Andrés de Abreu. Antes se creía que no había allí más que negros.

El canario patriota.- Vd. Habla de « ortorexia » (sic.) como cosa canaria. Yo nunca oí hablar de tal cosa allá. LA ROSA DE LOS VIENTOS, su maestro de...ESO, algo me suena. Era una revista de alienados, que nadie leía. Nuestro amor es para el padre Teide, de la testa nevada. Nos enloquece la música « ideal » de las folias. (Ah ! Y el arorró : la tetina musical, adormecedora de los lindos « nenes » de Hespérides.) En Canarias hay muchos « Abreus » (sic.). Sobre todo, campesinos. En un mi abuelo [sic], hacía el segundo apellido que él ocultaba vergonzosamente. Lo que más suena allá es Teobaldo Power, por su música. El rescate osamental hizo mucho ruido.

El oficinista alemán.- [...] Si fuera Vd. Más cuco, y tuviera unas nociones de ideología renacentista, lo creería un Sancho. Pero el sefardita ha hablado del pigmento melaninar en Canarias. Vd. Debe ser uno de los negros famosos. [...]¹³⁵

Espinosa amorce, avec un humour démystificateur, le démantèlement d'une prétendue identité canarienne, qui trouve ses origines dans l'esthétique d'un régionalisme populaire et folklorique. D'après la théorie du « nationalisme culturel » d'Espinosa, le –s des Canaries a trouvé, lui aussi, des écrivains pour conforter son statut poétique. En effet, la muse qui inspire

¹³⁵ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Eses españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

l'écrivain canarien Fray Andrés de Abreu est évoquée par un sefardi –à cause, sans doute, des origines portugaises de ce nom et du fait que de nombreux Juifs portugais se réfugièrent aux Canaries en fuyant l'Inquisition-

Malgré cela, le Canarien patriotique est représenté comme un ignorant, insensible aux efforts que déploient *La Rosa de los Vientos* et, en particulier Espinosa, pour transmettre au peuple canarien son histoire littéraire. Le patriote canarien exalte donc toutes les icônes populaires des îles, à savoir la montagne du Teide, les *folías*, l'*arrorró*, et la revue *Hespérides*, dont on a vu l'aversion qu'elle provoque, avec ses poètes de l'école régionaliste,¹³⁶ chez les avant-gardistes canariens. En ce sens, le refus du régionalisme canarien chez Espinosa reste conséquent avec ses convictions nationalistes. Cette fois, curieusement, ses positions ne se contredisent pas, car Espinosa demeure fidèle, par-dessus tout, à son idée de l'Espagne.

Or, la dernière intervention dans cet article, est la plus saisissante : il s'agit du commentaire d'un employé de bureau allemand qui déduit, de par l'idiotie du patriote canarien, qu'il doit probablement faire partie de ces noirs dont on croyait peuplées les Canaries. On pourrait penser que cette phrase fait partie, justement, de l'humour « noir » dont Espinosa est un représentant tout au long de son œuvre. Mais on déplore chez lui que les cibles de cet humour soient, dans la majeure partie des cas, les mêmes que celles des nationalistes xénophobes espagnols. On reprendra par la suite ce sujet lorsque l'on abordera le rapport d'Espinosa aux Juifs.

En 1930, Espinosa extrait un schéma de « nationalisme culturel » de la citation d'un critique français : « *Exportación. Españolización. Siglo XVII. Lope. Quevedo. No importación. Europeización. Siglos XVIII y XIX. Feijoo. Romanticismo. Mucho de la generación del 98.* »¹³⁷ Il attribue cette organisation de l'histoire culturelle espagnole à Jean Cassou¹³⁸ et l'oppose à celle de Giménez Caballero.¹³⁹ Même si Espinosa n'est pas

¹³⁶ Voir *supra* chapitre 1.2.1.2. « La Nueva literatura aux Îles Canaries : *La Rosa de los Vientos* et l'Universalisme (1927-1928), en quête d'une psychogéologie insulaire. »

¹³⁷ A. ESPINOSA, « Sobre un ensayo de Ramón », *La Gaceta Literaria*, num. 89, 1er septembre, 1930. *Textos*, pp. 64-65.

¹³⁸ Espinosa fait allusion à J. CASSOU (1897-1986) et à son œuvre *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Kra (3e édition), Paris, 1929.

¹³⁹ Ces derniers sont les seuls à avoir écrit sur Ramón Gómez de la Serna, à part son traducteur Valéry Larbaud. Espinosa fait donc l'éloge de l'article –exact, fortuné et fervent, selon lui- que Caballero publie dans *El Sol* sur Ramón.

intégralement en accord avec cette « leçon » de Cassou, celle-ci s'avère utile au moment de façonner son « produit espagnol ». Cette vision, d'ailleurs, se concrétisera progressivement à travers ses articles. En 1931, son article « La nueva España : denunciación del Munkicida » fait l'éloge de l'activité frénétique des intellectuels espagnols : « *Toda una reconquista intelectual se realiza en nuestra última España.* »¹⁴⁰ Cette activité rendra sa dignité à l'Espagne et lui permettra de surmonter l'épreuve de l'importation européenne –qu'elle ne put freiner au XIX^e siècle- : « (*En su alborear lírico, la oscura Europa mira hacia la España clara*). [...] *!Cuán lejano ya nuestro frontero ochocientos, fanático y mixtificante ! [...]* *Orientalismo anglofrancés.* »¹⁴¹

Or, Espinosa se sert aussi de cette tradition espagnole pour repérer les tares qu'elle inocule de manière subtile à la société. Dans un article de 1932, alors qu'il est en voyage de noces, Espinosa est ému par la vision d'un enfant qui lui demande l'aumône. Il voit en lui un héritier du picaro :

Alumno de Rincón, de Guzmán y del buscón don Pablos. Producto de la peor herencia española. De la que, en 1932, no debería quedar otro recuerdo que el que ha conservado una literatura que ha expandido por el mundo el nombre de España, no por la ética de sus heroínas y héroes, sino por la gracia de su esmerado lenguaje.¹⁴²

Mais Espinosa ne s'insurge pas contre la tradition littéraire espagnole, qui devrait être réduite à l'imaginaire sans jamais le dépasser. Il insiste au contraire sur le fait –propre à son « nationalisme culturel »-, que cette tradition littéraire a magnifié l'image de l'Espagne de par le monde. Ce qu'Espinosa critique réellement ce sont la Seconde République espagnole et ses théoriciens. La preuve en est l'intitulé de l'article : « Elegía a Costa », où Joaquín Costa demeure encore sa cible idéale.¹⁴³

Une autre critique à la Seconde république à travers son « nationalisme culturel » est perceptible dans son article « Vibraciones. Carta sobre un tema cualquiera. »¹⁴⁴ Ce sujet, sans importance apparente pour Espinosa, est en réalité l'effondrement provoqué par le

¹⁴⁰ A. ESPINOSA, « La nueva España : denunciación del munkicida », *La Tarde*, 24 mars, 1931 et *La Gaceta Literaria*, n° 103, 1^{er} avril 1931. *Textos* pp. 90-91. Sur la traduction de la *Guía de Descarriados* de Maimónides.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Elegía a Costa », *Hoy*, 1 septembre, 1932. *Textos*, pp. 188-189.

¹⁴³ Voir A. ESPINOSA, « “Delenda est rhetorica” : el gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p. 352 et « Una hora arqueológica de España : trajes de época, danza vetusta y ecoica canción », *Crónica*, Las Palmas, 14 avril, 1932. *Textos*, pp. 164-165.

¹⁴⁴ A. ESPINOSA, « Vibraciones. Carta sobre un tema cualquiera », *La Tarde*, 30 décembre, 1933. *Textos*, pp. 237-238.

mouvement insurrectionnel de la CNT en décembre 1933 en Espagne. À cause de cela, Espinosa ne reçoit pas à temps une demande du directeur du journal qui l'invite à participer à un numéro hors série. La déception résonne dans cet article à travers le cynisme dont il fait parfois preuve :

No tiene uno la culpa –amigo Víctor Zurita, director de La Tarde-, no tiene uno precisamente la culpa de que al curso académico 1933-1934, apenas si empezado a mediodesilvanarse o devanarse, se le hayan adelantado demasiado las Pascuas, por sugestión más o menos ilícita de los 10000 ángeles pistoleros que, en dos años y medio de República, ha empollado trágicamente nuestra ejemplar y tradicional España.¹⁴⁵

Espinosa fait ensuite référence à cette Espagne de l'extrême gauche insurgée, qui fait honte à la tradition espagnole :

Viene, pues su carta, querido Víctor Zurita, hasta uno, regida por desbocados vientos, por alta y nacional marejada, y envuelta en el torbellino espectral que, para sus horas sin Dios, buscan los verdaderos desterrados y los idiotas auténticos huyen. Treme y sueña a la vez nuestra incivil España. [...]

Sangre de hombres junto a música de serafines. Como ilustración ésta de aquéllas. Que en el maridaje de ambas está acaso la solución de la legítima dicha.

[...] 1933, año de sangre y de nieve.¹⁴⁶

Des heures sans Dieu dans une Espagne incivile, qui rêve d'un changement social au moment où coule le sang des hommes : Espinosa perçoit le péril et la peur qui grandissent, mais il sent que le pays n'est pas encore prêt à comprendre la gravité de la situation. De ce fait, il explique à la fin de l'article que le choix du mot « cualquiera » dans l'intitulé n'a rien d'arbitraire :

No se le ha ocurrido a uno, para rotular su carta, otra cosa que echar mano de ese vago adjetivo «cualquiera», con que concreto –¡y no poco!- la clase de tema. «Cualquiera» es aquí lo que no puede decirse a gritos por asco de bizcos oídos ajados, por transitoria repugnancia de intransitables circunvalaciones cerebrales.¹⁴⁷

Dans un élan d'élitisme habituel chez lui, Espinosa juge donc ses compatriotes incapables de se confronter à l'actualité chaotique. Certes, à cause de l'éloignement et

¹⁴⁵ A. ESPINOSA, « Vibraciones. Carta sobre un tema cualquiera », *La Tarde*, 30 décembre, 1933. Textos, pp. 237-238

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ A. ESPINOSA, « Vibraciones. Carta sobre un tema cualquiera », *La Tarde*, 30 décembre, 1933. Textos, p. 238.

notamment à cette époque, les Canariens ont toujours eu tendance à ignorer les problèmes nationaux. Mais les propos d'Espinosa sont très violents. Il voudrait crier la gravité de la situation et, au lieu de cela, il insulte ses lecteurs. Espinosa est écœuré par ces « oreilles louches et abîmées » et par ces « circuits cérébraux impraticables ». Cette vision apocalyptique de l'Espagne trouve son écho surréaliste un an après, dans *Crimen*. En effet, ce que les Espagnols ne peuvent pas entendre ou comprendre, doit être transformé en allégorie. Espinosa a donc recours à la mise en scène du cortège d'un enterrement :

Seguían al macabro vehículo siete caballeros enlevitados, portadores de coronas de azucenas en la cabeza. El enlevitado impar precedía a los otros seis y llevaba una bandera española, cuyo grueso mástil terminaba en una zapatilla despilfarrada.¹⁴⁸

Le drapeau espagnol, signe et symbole d'une nationalité difficile à définir tourne ici au burlesque, car la république a changé les couleurs du drapeau et une partie de l'Espagne ne se résout pas à accepter ce changement.¹⁴⁹

Chez Espinosa, le « nationalisme culturel » se poursuivra par la suite bien au-delà des avant-gardes historiques. En effet, on trouve dans un article de 1936, intitulé « La hermana Italia »,¹⁵⁰ la théorie de la transfusion nationale. Espinosa commence par analyser les nationalismes dans une perspective culturelle en accord avec la fabrication d'un « produit national » évoquée par Carlos Serrano¹⁵¹ :

Tiene cada pueblo diversos ángulos de mira, según los cuales -o desde los cuales- es vista su peculiar fisonomía de maneras distintas. Por un lado están los ángulos de vista históricos: los temporales: las diferentes caras que ha tenido un mismo país desde las diversas épocas históricas. Recuérdese v. y gr., los opuestos modos cómo fué [sic] vista, por ejemplo, Grecia, desde dos momentos antipódicos de la Historia de la cultura: la Edad Media y el Renacimiento. Por otro lado, están los ángulos de mira geográficos: los espaciales. ¿Es -o ha sido- lo mismo España para un alemán que para un indio? ¿El concepto australiano de Francia es igual acaso al

¹⁴⁸ A. ESPINOSA, *Crimen*, Primavera, « ¿Era yo un caballo ? » Troisième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 65.

¹⁴⁹ C. SERRANO (*opus cit.*, p. 101), cite dans le chapitre 3 de son livre « Cambios de banderas », cette anecdote sur Unamuno et son rapport au drapeau républicain : « La bandera tricolor, ya constitucionalmente convertida en bandera nacional, no acabó, sin embargo, de convencer a todos los españoles y, como era de esperar, el cambio de colores provocó vivas críticas desde la nueva oposición monárquica y grupos afines [...]. Contestando a una de ellas desde las páginas de *El Sol*, Unamuno se lanzó en un enrevesado discurso a afirmar la legalidad del nuevo pabellón, pero sin por ello deslegitimar el antiguo : « [...] Conozco más de un español republicano, honrado y racionalmente republicano, que dentro de su casa sigue guardando la vieja bandera roja y gualda, sin morado, bajo la cual luchó por la república » [M. DE UNAMUNO, « La bandera roja y gualda », *El Sol*, 6 février 1932, dans M. DE UNAMUNO, *República española y España republicana* (V. González Martín éd.), Salamanca, Almar, 1979, p. 141. L'italique est de mon fait.] Voir note 108.

¹⁵⁰ A. ESPINOSA, « La hermana Italia. (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) » Agustín Espinosa. *Falange*, 10 décembre, 1936. Réédité par la suite comme « Italia. Razón caudal del hispano-italismo en la historia. » dans *¡Arriba España !*, 6 février, 1937.

¹⁵¹ Voir note 110.

del turco o análogo siquiera al del ruso? ¿Nuestra visión americana es idéntica a la que tiene del Nuevo Mundo Inglaterra, o semejante a la que duerme tras los oblicuos ojos de China?¹⁵²

Espinosa explore ensuite les moments d'approche ou d'éloignement, que l'Espagne et l'Italie ont connus à travers leur histoire :

El siglo XIX fué [sic], para España e Italia, el divorcio. Perdieron sus manos el centenario contacto, a compás con el fofo liberalismo y con los triviales bizcos sueños demócratas de Europa. Anduvieron sus ojos buscando, en vano, por caminos del aire, un destino, que era el de volver de nuevo a encontrarse.¹⁵³

D'ailleurs, non seulement le « nationalisme culturel » d'Espinosa subsiste encore en 1937, mais il est présent également dans sa prose d'avant-garde, en révolte elle aussi contre le libéralisme ramolli et la démocratie décadente qui ont marqué le XIX^e siècle. Car ce siècle est la conséquence du siècle précédent, anti-espagnol et européiste, qui mène l'Espagne à sa perte :

El proceso de desnacionalización y extranjerizamiento de España no es río que tenga sus fuentes originales en nuestro siglo. Siempre han sido –extranjerizamiento y desnacionalización– nuestros enemigos peores. Nuestros comunes diablos. Intentaron, todavía en ruda Edad Media, entrometerse ya en nuestros destinos [...]. Pero su intromisión más profunda no se realizó hasta el Setecientos, caja de Pandora y cuerno de la abundancia de todas nuestras hondas lacras internacionales y de todos nuestros peores y extraños desmanes.

El siglo XVIII fué [sic] como un alud de tinieblas que se nos metió de improviso en nuestra vida nacional, enturbiándolo, nublándolo y entenebreciéndolo todo. Fue como un temblor de Apocalipsis, con febriles fantasmas a lo Feijóo o a lo Iriarte. Fue una atroz noche de Walpurgis, de la que nos hemos despertado una lustral mañana de julio, sobre los ardientes clarines de los Ángeles guardianes de España.

Signos y muestras de nuestra desnacionalización es fácil descubrirlos abundantemente aquí y allá, en múltiples expresiones y gestos de la vida española de todo el siglo XIX. En nuestros días, el cine americano ha sido uno de los mecanismos de desintegración nacional y extranjerizamiento más poderosos.

Espinosa revient donc sur le schéma des avant-gardes, comme sur celui de Jean Cassou,¹⁵⁴ mais cette fois le système est poussé à l'extrême. Certes, il admire le XVIII^e siècle depuis ses premiers articles, mais il faut remarquer que sa fascination a toujours concerné davantage les intellectuels espagnols et, surtout, les Canariens, plus que le siècle des Lumières européen proprement dit.¹⁵⁵

¹⁵² A . ESPINOSA, *opus cit.*

¹⁵³ *Idem.* L'italique est de mon fait.

¹⁵⁴ Voir note 138.

¹⁵⁵ Espinosa revendique surtout l'œuvre de Viera, Abreu, Graciliano Afonso et Iriarte et critique la volonté de Feijoo d'intégrer l'Espagne au rythme européen.

Enfin, il fait de la figure de Don Quichotte, le paradigme hispanique par excellence, symbole de Franco et du mouvement phalangiste :

Labor de nuestros eruditos actuales es la de fijar qué virtudes de Don Quijote convienen a la España que Franco y la Falange están haciendo a trino de corazón y a brazo de acierto; labor de ellos la de crear, la de revelar el Don Quijote de la Falange, el Alonso Quijano nacional sindicalista. [...]

Porque la España roja ha intentado en vano inventarse un Cervantes a su gusto y medida, y el año pasado ha puesto en escena con gran pompa la tragedia Numancia, como para hacer creer al mundo que Cervantes estaba con ellos. Que Cervantes era un rojo, un heterodoxo, porque así lo querían, y veremos luego qué violentamente, ellos y el cervantista rojo don Américo Castro.¹⁵⁶

Il est pour le moins déconcertant de voir comment Espinosa critique son ancien professeur de phonétique Américo Castro, dont il avait tracé un portrait comique dans « Vidas paralelas. Eses españolas »¹⁵⁷ en 1927 comme suit : « *Don Américo Castro, metamorfoseado en el hombre plástico que él mismo mueve, sale al escenario de su aula de la Central. [...] El espectáculo se hace de barraca. El ademán del catedrático es el del hombre que se traga los sables.* »¹⁵⁸ Certes, l'humour satirique d'Espinosa est devenu une dénonciation directe de l'hispaniste Américo Castro et de ses choix politiques. D'ailleurs, toute l'argumentation de l'article « La feria del libro » s'articule autour de l'essai sur *El Quijote* que Castro a publié et sa prétendue manipulation politique du sujet. Or, contrairement aux apparences, dans ses articles phalangistes Espinosa n'est pas enclin à la désignation de boucs émissaires. Il semble donc critiquer exceptionnellement l'idéologie de Castro en insistant sur la dimension nationaliste du symbole littéraire qu'il analyse. Car, depuis ses débuts, Espinosa revendique une culture au service du sentiment patriotique. Il considère alors qu'il est de son devoir de démontrer, dans cet article, que Don Quichotte est indéniablement un héros phalangiste et catholique.

L'on a donc pu observer que le « nationalisme culturel » d'Espinosa, né des avant-gardes, est capable de se perpétuer dans ses articles par-delà toutes les périodes esthétiques et politiques qu'il traverse durant sa vie, de 1924 à 1937. Car l'Espagne demeure finalement l'un des rares éléments convergents et porteurs de sens dans l'œuvre d'Espinosa.

¹⁵⁶ A. ESPINOSA, « Fiesta del libro », inédit.

¹⁵⁷ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Eses españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

¹⁵⁸ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Eses españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

Le « signe Espagne » s'affirme par ailleurs chez Espinosa grâce à une vision géopolitique particulière : l'ibérisme. D'ailleurs, l'ibérisme, comme tout ce qui concerne le nationalisme d'Espinosa et la majeure partie de ses inspirations idéologiques, est un courant dont Giménez Caballero demeure le militant le plus engagé dans *La Gaceta Literaria*. Même si au début Giménez Caballero prétend que ses propos sur le Portugal –comme sur la Catalogne– sont dénués de toute intention politique, il y a au-delà de toutes ces démarches un appel constant à l'unité nationale. Il se plaint, d'ailleurs, du fait que les Portugais sont encore hostiles au mouvement ibérique : « *A muy pocos oídos suena bien en Portugal el 'iberismo'. Acaso oídos juveniles, de una raza de mañana, entienden ya ese vocablo.* »¹⁵⁹ En 1949, il finit par affirmer ouvertement en quoi consiste son idéologie de l'ibérisme :

Jiménez Caballero reveló que consideraba la independencia de Portugal ante España como un mero accidente, una triste consecuencia del declinar de la España imperial en el siglo XVII. Aunque no publicó este punto de vista hasta 1949, la línea editorial de *La Gaceta* no ofrece razón alguna para creer que fuera diferente.

Una gran unión ibérica parece que fuera el ideal político de Jiménez Caballero antes de su viaje a Italia en 1928. [...] Sus Notas marruecas habían ya revelado la preocupación de Jiménez Caballero por la amenaza de una desintegración española. En unión con Portugal tal amenaza pudiera ser alejada y emprender planes más audaces.¹⁶⁰

Espinosa évoque de son côté l'ibérisme dans son premier article publié après le soulèvement de juillet, dans *¡Arriba España!*, qui s'intitule, d'ailleurs, « La hermana Portugal ».¹⁶¹ Il conduit son argumentation à travers le « nationalisme culturel » qui lui est propre, pour trouver les heureuses coïncidences qui font de ces deux pays une seule entité :

Si en la honda “noche oscura del alma” por la que atraviesa el mundo hay unas manos que se encuentran en la sombra y se aprietan estremecidas como las de los amantes del poema de Rilke, son las de Portugal y España. La leyenda de Cástor y Pólux reverdece en el fraterno juego de Iberia. España y Portugal, cada una desde su peculiar historia, lengua y destino, miran

¹⁵⁹ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « Ante una exposición del libro portugués », *La Gaceta Literaria*, 1^{er} mars, 1928.

¹⁶⁰ D. W. FOARD, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975, p. 111-112. L'auteur fait référence à l'œuvre d'E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Amor a Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura hispánica, 1949, pp. 50-54

¹⁶¹ A. ESPINOSA, « La hermana Portugal », (Sans signature) *¡Arriba España!*, 10 octobre, 1936. Il n'est pas signé, certes, mais le style demeure, indéfectiblement, celui d'Espinosa.

el primigenio huevo común y se sonríen como niños y se saludan jubilosamente, mientras riza la comba del atlántico una enternecida brisa nueva. [...]

En nuestra hora más crítica y hosca, Portugal estira su noble mano y nos consuela y alienta, escribiendo la palabra hermanos en la limpia curva del cielo. Sobre ella, el ángel de las victorias espera, un clarín de plata entre las manos, la hora de expandir por el mundo el toque lustral que anuncie a hombres, flores y estrellas, que la libertad ha izado otra vez su bandera sobre la noble tierra de España.¹⁶²

L'ibérisme donc, est au premier plan de l'élaboration du discours phalangiste d'Espinosa. Malgré son caractère isolé, ce positionnement n'est probablement pas arbitraire. En effet, la Phalange a toujours eu une devise parmi les plus représentatives, selon laquelle : « *Por una España grande y libre de mar a mar, sin Portugal ni Gibraltar.* » Il fallait par conséquent qu'Espinosa amorce par cette constatation –à travers « La hermana Portugal »- le développement d'une théorie nationaliste au sein du phalangisme.

Le nationalisme d'Espinosa s'attaque souvent à une cible particulière : l'Europe. Cette aversion envers le continent se traduit dans ses articles par une réinterprétation de l'histoire culturelle espagnole dans laquelle les causes du crépuscule de l'empire ont un lien avec une influence européenne négative. En 1924 il décrit dans sa Thèse de doctorat la décadence culturelle de l'Espagne au Siècle des Lumières:

El Clasicismo iniciaba su heroica cruzada contra la agonizante literatura nacionalista y, en fin, todas las corrientes filosóficas y literarias extranjeras empezaban a encontrar numerosos adeptos en España, en cuyo hecho ponía no poca parte el gobierno, apoyando la labor de los reformadores.¹⁶³

Clavijo y Fajardo, éminent esprit des lumières, est un personnage qui pourrait remettre en cause le nationalisme d'Espinosa. Or, au contraire, Espinosa réussit à renfoncer son patriotisme à travers la comparaison entre la lutte de Clavijo contre l'illettrisme et l'esprit des Lumières de Feijoo, dont le but principal consiste à se mettre au niveau européen :

Feijoo sólo quiere instruir, destruir errores, para poner a España a la altura de la Europa del siglo XVIII: éste es su fin último. Clavijo, al poner todo su interés en acabar con la ignorancia española, no lo hace como medio para colocar a su patria al nivel de la cultura ultrapirenaica, sino para conseguir su mejoramiento, exclusivamente; en el sentido ético de la palabra.¹⁶⁴

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, p. 20.

¹⁶⁴ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, pp. 40-41. ESPINOSA continue ainsi « [...] aunque admira y elogia, muy hombre de su época [...], en general, todo el movimiento filosófico y literario de su siglo, no se compenetra completamente con él, y permanece en su posición antirrevolucionaria, sometiéndolo todo a reglas, temiendo siempre pecar de

En 1923, on l'a vu,¹⁶⁵ Espinosa effectue sa recherche sur Clavijo y Fajardo dans le « Centro de Estudios Históricos » de Madrid, où il se retrouve avec Giménez Caballero. Sa vision nationaliste de la culture commence de ce fait à se développer sous son influence et celle de son cercle, alors qu'il rédige sa Thèse. Sa recherche renforce par ailleurs l'attachement culturel d'Espinosa aux Îles Canaries, qui n'est jamais en contradiction avec son sentiment patriotique espagnol. En effet, on constate dans son oeuvre que la référence aux Canaries est souvent d'ordre sentimental –même si elle est parfois en relation avec la culture– alors que les arguments nationalistes sur l'Espagne recèlent toujours des convictions idéologiques profondes. Enfin, Espinosa a surtout privilégié les évocations journalistiques des îles à partir de 1932, comme l'on a déjà précisé dans le deuxième chapitre, alors qu'il s'est définitivement installé aux Canaries, après son mariage, et qu'il collabore avec *Gaceta de arte*, dont le sentiment nationaliste espagnol est complètement absent, au profit d'une revendication de l'essence internationale des îles.

Lors de son premier article publié, « Vidas paralelas. Azores mudados »,¹⁶⁶ Espinosa exprime déjà l'autosatisfaction patriotique que la vie culturelle de l'Espagne du XX^e siècle lui inspire. Il inaugure ici sa stratégie traditionnelle de « nationalisme culturel » où, à l'évocation d'un passé intellectuel prestigieux succède une exaltation de l'actualité littéraire espagnole. Une Espagne nouvelle qui survit enfin à l'importation européenne –après un déclin de deux siècles– et qui impose sa grandeur, comme autrefois, par-delà ses frontières. Dans cet article, Espinosa va défendre Azorín –dont il fait un jeu de mots avec *azor-* et sa dernière « mue » surréaliste –jeu de mots avec les « *mudas* » des oiseaux rapaces, « *azores* »– que les critiques refusent d'accepter. Espinosa va donc au-delà des conventions littéraires des critiques pour défendre un écrivain qui représente la nouvelle Espagne du XX^e siècle : « *¿Qué aprecio siente la actual literatura española por este azorado rapiñador de paisajes y valores nuevos ? [...] ¿Cuántos sueldos vale « Azorín », este pequeño azor de la España abrujulada del novecientos* »¹⁶⁷

demasiado avanzado o extranjerizado, puntos que le separan de Feijoo y de muchos de los reformadores españoles del siglo XVIII », *opus cit.*, p. 41.

¹⁶⁵ Voir note 38.

¹⁶⁶ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Ténérife, avril, 1927. *Textos (1927-1936)*, pp. 13-14.

¹⁶⁷ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Ténérife, avril, 1927. *Textos (1927-1936)*, pp. 13-14. Espinosa fait allusion dans son jeu de mots au proverbe « A cien sueldos por muda », qui était le prix exigé par les lavandières pour leur travail.

En 1930, Espinosa rappelle l'importance de la libération du joug européen sur l'Espagne. Dans son article « Emilio García Gómez : una aventura española en el Cairo »¹⁶⁸ il fait la critique des *Poemas arabigoandaluces* que ce dernier a publiés peu de temps auparavant. Espinosa se lance alors dans une apologie de la démarche littéraire de ce professeur, qu'il situe, encore une fois, dans le contexte de l'histoire culturelle espagnole :

[...] siento su hazaña como la primera, ibéricamente, de nuestro novecientos.

La lección de Emilio García Gómez es un cómo rebuscarse la hispanidad, sin trampas, y una manera, también, de empresa la más diestra, por lo que tiene, sobre todo, de liberación de la servidumbre de Europa.

Así intento yo avisar el paso de Emilio García Gómez por la nueva era española. Así pasaron nuestros claros aventureros des seiscientos. Así pasan Unamuno y Ramón.¹⁶⁹

Il n'est pas surprenant qu'Unamuno soit élevé au rang d'« hispanisateur » du Siècle d'Or dans cet article, alors qu'il fait partie de la génération de 98 –qui avait décidé de s'inspirer de l'Europe-. En effet, Espinosa est fortement confronté à cette attitude défaitiste qui hante les intellectuels espagnols depuis le XVIII^e siècle. Dans son article « Cocteau en España : diario de una europeización »¹⁷⁰, par exemple, il réalise une anthologie d'écrivains espagnols dont le critère de sélection est leur rapport à l'Europe :

La obsesión de la incorporación de España al carro de Europa, inventada por Feijoo y nuestros europeizantes del siglo XVIII, cuidada por Larra y Ganivet, invocada por la generación del 98, y que nuestros primeros novecentistas no podían honestamente –es decir : con deshonestidad-abandonar. [...]

¿Cuándo habremos de convencernos de que España tiene ya –conquistado y graduado- su humor, y le vienen mal humores de otros grados ? [...]¹⁷¹

Espinosa réagit dans cet article contre le fait que *La Revista de Occidente* ait invité Jean Cocteau en Espagne, et il demeure très critique à l'égard d'Ortega y Gasset. D'ailleurs, parmi les membres de la génération de 98, Ortega y Gasset est le symbole du cosmopolitisme européen. Espinosa considère –comme bien d'autres, d'ailleurs- que l'oeuvre d'Unamuno représente davantage l'essence de la patrie espagnole. Pour preuve, il compare les deux intellectuels dans l'article « Vidas paralelas. Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano, o la

¹⁶⁸ A. ESPINOSA, « Emilio García Gómez : una aventura española en el Cairo », *La Gaceta Literaria*, num. 85, 1er juin, 1930. *Textos*, pp. 52-53.

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ A. ESPINOSA, « Cocteau en España : diario de una europeización », *La Prensa*, 1er octobre 1931. *Textos*, 117-118.

¹⁷¹ *Idem.*

bien llamada fiesta nacional ».¹⁷² Malgré les critiques adressées aux deux intellectuels, engagés en faveur de la République, Unamuno est décrit d'une manière grandiloquente : « *trágico hispano ardimento* », tandis que l'œuvre d'Ortega y Gasset est perçue comme un simple jeu : « *juego europeo* ».

La représentation patriarcale –patriotique, paternelle et christique à la fois– qu'Espinosa consacre à la figure d'Unamuno est continuellement recomposée.¹⁷³ D'ailleurs, l'un des plus beaux hommages d'Espinosa à l'Espagne est un chant, publié en 1934, qui s'intitule « Canto a Unamuno »¹⁷⁴ :

Iberia, proa de Europa, níké descarnada, cabeza olvidada de tronco, pies, manos, cuello y cola. [...]

Iberia mal herida, hambrienta de eternidad, ebria de Dios, de sueño extremo y de pereza.

Iberia crucificada en cruz que a la vez le abarca y le embarga, abraza y abraza.

Desde vasconia marcha sobre Castilla un cristo español, de pies de rata, ojos de corneja, manos de cisne y cabeza en perenne uso de fiesta.

Viene del norte áspero, huraño, abrupto y ariscado, a la meseta dura, lisa, severa, ascética, madre de caballeros fuertes, haz de mitos, nata y flor de leyenda. [...]

Lleva su propio corazón en las manos. Latiente, abierto de par en par como puerta de posada en camino de viajeros, rojo y ancho, en clara y eterna vigilia. De nostalgia de su sangre –vinos castellanos la anhelan y la buscan con obsesión malvasías andaluzas y vascas sidras– está empapada la sedienta tierra de España.¹⁷⁵

Unamuno incarne une orthodoxie nationaliste, revendiquée en Espagne par les mouvements réactionnaires de droite d'un côté, et par la gauche consensuelle et modérée de

¹⁷² A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano, o la bien llamada fiesta nacional », *La Tarde*, 10 décembre, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 691-692.

¹⁷³ Voir ce concept développé par ESPINOSA dans « Patria »: « [...] pensando en Unamuno, he querido hoy paladear una a una, gustar letra a letra, fonema a fonema, las sílabas de una santa palabra española : P-A-T-R-I-A. [...] Etimológica, fonéticamente sobre todo, las palabras padre (patrem *sic*) y patria se dan la mano por su raíz, se saludan fraternales, como dos estrellas vecinas en la noche, como dos aviones de una misma escuadrilla antes de comenzar el bombardeo. Enredadas en la llamarada de esa fraternidad fonética, andan todas esas otras fuertes palabras españolas de patriotismo, y patriarazgo, de patriedad y patrimonio, de patriarca y patristica, de patriarcado y patricio. », *Falange*, 18 mai, 1937 (*conferencia del camarada Agustín Espinosa, pronunciada por la Radio de la comandancia militar*).

¹⁷⁴ A. ESPINOSA, «Canto a Unamuno», *Diario de Las Palmas*, 29 septembre, 1934. *Textes*, pp. 256-257. Dans une note de bas de page, le journal ajoute le commentaire « un fragmento del poema del mismo título de Agustín Espinosa, que aparecerá próximamente en las ediciones de *Gaceta del Norte* ». Mais il ne fut finalement jamais publié.

¹⁷⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*

l'autre.¹⁷⁶ Car le nationalisme d'Unamuno, tout comme celui d'Espinosa, se situe au-delà de la politique. Il représente un état d'esprit, une croyance et une poétique. L'Espagne, comme Unamuno, est tourmentée par un désir d'absolu. L'Espagne, « mère patrie » –oxymore dont l'importance du symbole est évidente-, est une victime sacrifiée, où le Christ –Unamuno- erre en quête d'un signe, à la recherche du sang espagnol.

À partir de l'été 1936, le nationalisme d'Espinosa évolue vers une interprétation phalangiste. Désormais, Espinosa ne se permet plus d'élans poétiques pour décrire le déclin national dont Unamuno est devenu le témoin d'exception. L'heure est au pragmatisme et l'envie d'un changement, pressante. En temps de guerre, tout signe de faiblesse patriotique doit être dénoncé. Nouvelle icône christique, l'icône nationaliste incarnée par José Antonio a désormais remplacé Unamuno :

Sólo que Unamuno y su generación –el 98- son ya un siglo XIX lejano y frustrado. Un siglo XIX superado y perdido. Sólo que Don Miguel era paradoja y agonía: escepticismo [sic]; y nosotros, falangistas, nosotros hombres de la Falange Española, somos optimismo y fé [sic]: voluntad. Sólo que nosotros tenemos nuestra patria propia y viril, es decir, nuestro concepto de esa patria, revelada y poetizada metafísicamente por la voz del Camarada Ausente, de José Antonio, en horas que empiezan ya a eternizarse.¹⁷⁷

Par ailleurs, au temps de la Seconde république, après Miguel de Unamuno, l'auteur le plus fréquemment cité par Espinosa est Lope de Vega. Il demeure pour Espinosa, non seulement le symbole d'une Espagne puissante du point de vue politique et culturel, mais aussi l'incarnation paradigmatique d'une « manière –espagnole- d'être au monde ». En 1935, Espinosa a voulu rendre hommage à Lope de Vega lors du tricentenaire de sa mort. De ce fait, son oeuvre est particulièrement présente dans les articles et les conférences qu'Espinosa écrit cette année.

En accord avec ses habituelles tendances panthéistes, Espinosa prétend créer cette fois, grâce à Lope de Vega, une nouvelle mythologie qui exalte l'Espagne. D'ailleurs, dans « La hora de Lope »,¹⁷⁸ l'auteur est décrit par Espinosa dans les mêmes termes que ceux employés

¹⁷⁶ Cfr. avec l'article de S. DE TORO « Son molinos » : « Las historias nacionales siempre ofrecen un repertorio común de memoria, episodios, momentos, figuras que valen bien para la izquierda o bien para la derecha. Quien se ve en Isabel la Católica o el Cid, quien en las Cortes de Cádiz o Mendizábal ; *pero al final siempre habrá una figura, Unamuno, por ejemplo, en cuyo integrismo nacional se puedan encontrar muchos*. Eso permitió a finales de los cincuenta el acercamiento de jóvenes falangistas, una especie de izquierda falangista, a la izquierda de matriz leninista. » *El País*, « Opinión », 2 décembre 2006. L'italique est de mon fait.

¹⁷⁷ A. ESPINOSA, « Patria », *Falange*, 18 mai, 1937 (*conferencia del camarada Agustín Espinosa, pronunciada por la Radio de la comandancia militar*).

¹⁷⁸ A. ESPINOSA, « La hora de Lope », *La Tarde*, 27 août, 1935. *Textos*, p. 271.

pour représenter l'Espagne ou, plutôt, l'Ibérie, dans « Canto a Unamuno »¹⁷⁹ :

Hay en la vida de Lope de Vega una hora cargada de ascetismo, hueco de bacanal, vacía de Eros, paradójal, antagónica y única: la hora de su agonía, la hora de su muerte.

Pasó Lope de Vega por esta hora, llagado el cuerpo, ebrio de Dios, de sueño extremo y nostalgias de otra nueva y sublimada existencia.¹⁸⁰

Lope devient donc chez Espinosa la matérialisation du symbole de l'Espagne. L'auteur se transforme dans cet article, à travers sa mort, en acteur de la mythologie d'Espinosa. Dans le fragment d'une conférence donnée par la suite –« La isla arcángel de Lope »¹⁸¹-, Espinosa reprend cette hagiographie littéraire. Car Lope aurait, selon Espinosa, le talent de donner vie aux mythes, de les réhumaniser :

De la mitología, españolizada entre sus manos, rehumanizada (Don Perseo dice, al compás de una guitarra morisca, versos de amor a una morena gorgona. Tiene una cita en el Prado doña Diana. Doña Venus, novicia de un convento, espera, alba en su alba celda, a que algún ardiente don Adonis la robe).¹⁸²

Dans l'éventail très large des sujets abordés par Lope figurent les Canaries. Espinosa est très reconnaissant envers Lope, qui a hissé les Canaries au rang des lieux mythiques de la littérature espagnole, geste extrêmement rare dans l'Histoire littéraire du pays :

Con Canarias contó también Lope de Vega, y de una cuenta de ese cuento es este cuento parte. Contó con Tenerife en Los Guanches de Tenerife. Contó con Gran Canaria en La Dragontea, donde, si no de atreve a llamar aún « arcángel marino » a la isla, es porque con sugerirlo le basta, y para que yo pudiera ahora descubrir sus pudorosos deseos.¹⁸³

Mais d'après Espinosa, la vision de Lope sur les Canaries relève surtout du politique. Certes, après les pertes accusées par les Espagnols dans l'Atlantique aux mains des pirates anglais, les Canaries représentent une lueur d'espoir dans une Espagne qui s'abîme inexorablement. En 1595, les milices canariennes ont vaincu le terrible Drake –accompagné de 500 hommes-, lors de sa tentative d'approvisionnement sur les Îles, qui appartiennent déjà à l'époque aux territoires de la couronne espagnole. La Grande Canarie donc, est une île porteuse d'un sens poétique et symbolique anti-européen grâce son exploit héroïque. La

¹⁷⁹ Voir page précédente, « Canto a Unamuno », *Diario de Las Palmas*, 29 septembre, 1934. *Textos*, pp. 256-257. « Iberia mal herida, hambrienta de eternidad, ebria de Dios, de sueño extremo y de pereza. » L'italique est de mon fait.

¹⁸⁰ A. ESPINOSA, « La hora de Lope », *La Tarde*, 27 août, 1935. *Textos*, p. 271. L'italique est de mon fait.

¹⁸¹ A. ESPINOSA, « La isla arcángel de Lope » (Fragment). Conférence dans le *Instituto de Estudios canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

¹⁸² *Idem.*, p. 272.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 273.

description de cette lutte acharnée est assortie chez Espinosa de tout l'apparat religieux dont il orne souvent son style :

un arcángel de piedra que bajó al mismo infierno a derrotar al diablo (Drake) en su propia casa ; un triunfo del catolicismo español sobre la herejía inglesa, hecho que se hace gráfico en la media luna que forman los barcos de Drake y sobre la que las balas de los castillos de Santa Ana y Santa Catalina construyen una dinámica cruz de fuego.¹⁸⁴

Lope aborde tous les sujets, tandis qu'Espinosa développe à la moindre occasion l'un de ses thèmes de prédilection : celui de la Castille, qui incarne la matérialisation de l'Espagne et le refus de l'Europe. Les plus belles descriptions de ces terres se trouvent, d'ailleurs, dans cette conférence intitulée « La isla arcángel de Lope. »¹⁸⁵ En effet, le texte développe une hypothèse géographique pour expliquer l'évolution littéraire de Lope de Vega. D'après Espinosa, le climat extrême du plateau de Castille est à l'origine de la quête par Lope d'une terre aux températures douces et fraîches, comme celles des Îles Canaries. Il commence alors son argumentation par une évocation littéraire des terres sèches de Castille :

Castilla es una estepa. Un sol de infierno en verano y una lustral nieve de invierno pasean su picota sobre una sedienta paramera. El yermo grita en Castilla, crepita, brama, no suda ni sangra. Santa Teresa anda y anda, poniendo árboles de Dios donde se olvidó el hombre de plantarlos. Identifica el Cid la voz "exilio" con el vocablo "desierto". Pasa entre una nube de polvo –han pasado antes dos serranas-, colorado y vivo, el Arcipreste de Hita.

Cuando pensamos en Castilla, una morada salamandra intenta levantar el vuelo sobre un arenoso mar donde unos pedruscos se incineran. Cuando nombramos a Castilla, la palabra "éremo" asoma ante nosotros sus sequizas y calientes orejas. En vano molinos y veletas quieren recordarnos que hubo brisas al alba. En vano castillos y barrancas alargan al ocaso sus ateridas sombras. El erial erige sobre todo su espantoso y cálido trémolo.

Esta, la Castilla del Romancero.

¹⁸⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 278. Cfr. avec l'article « Exégesis de la Cruz », *Falange*, 14 mai, 1938, où cet épisode de l'histoire des îles est évoqué de nouveau : « Lo he contado otra vez. Eran los días del otoño de 1935. Celebraba España con ternura el tercer centenario del nacimiento de Lope de Vega. Tenerife –por su Centro de Estudios Canarios- solicitó y tuvo, en aquella fecha, mi voz. Y yo lo conté, entonces. Un corsario inglés: Drake (Drake es tanto como "Dragón"). El corsario Drake. (Drake –el Satanás sanmiguelesco, el mágico de santa Margarita, el monstruo de San Jorge-. El pirata inglés Drake y su escuadra. Inglaterra la pagana. Inglaterra, la protestante: la herética. ». Il s'inspirera du même sujet par la suite : « Un corsario inglés: Drake (Drake es tanto como "Dragón"). El corsario Drake. (Drake –el Satanás sanmiguelesco, el mágico de santa Margarita, el monstruo de San Jorge-. El pirata inglés Drake y su escuadra. Inglaterra la paga. Inglaterra, la protestante: la herética. [...]Fué la cruz de fuego. Fueron las dos fiestas de disparos, cruzándose en el aire de la tarde. Trazando, sobre Drake, la cruz. Fué la cruz de balas la que puso en fuga al pirata. La que hizo huir al Diablo de Inglaterra, un día en que, como éste de nuestro mayo de ahora, todas las iglesias de las islas echaron al vuelo sus campanas. », dans « Exégesis de la Cruz », *Falange*, 14 mai, 1938. Espinosa reprendra souvent, durant la guerre Civile, des sujets qu'il avait déjà traités sous la république.

¹⁸⁵ Conférence donnée à l'Institut d'Études Canariennes le 21 octobre 1935. Elle ne fut pas publiée à l'époque et demeure inédite jusqu'à sa publication dans *Agustín Espinosa : Textos (1927-1936)*, Aula de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980. Le 23 octobre 1935 un résumé est publié dans le journal *Hoy*. Voir *Textos*, p. 278.

Esta la castilla de Goya y Velásquez.

Esta, la Castilla de la generación del 98. La que, sin ser castellana (¡qué cinco verdes flechas lanzándose a la vez sobre Castilla desde los cuatro polos de España!) mejor la han comprendido y amado.¹⁸⁶

Espinosa reprend, une fois encore, ce nationalisme culturel qui lui est aussi cher. Par ailleurs, il évoque Azorín, les frères Machado et Ortega y Gasset, devenu à cette occasion « grand théoricien du plateau de Castille. »¹⁸⁷ Espinosa semble donc avoir abandonné les tendances européistes dont Ortega demeure, à ses yeux, le représentant, au profit d'une anthologie littéraire autour de la Castille.

En grand théoricien du plateau de Castille lui aussi, Agustín Espinosa atteint enfin l'expression la plus intense de son nationalisme dans un texte dont le titre est suffisamment éloquent : « Sangre de España ». Bien qu'écrit en 1935, cet article pourrait être représentatif du style littéraire patriotique qu'il s'est forgé par la suite au sein de Phalange. Pourtant, il constitue en réalité une mise en abîme, accomplie sous forme d'anthologie, du nationalisme culturel d'Espinosa :

He elegido como título –no como tema- de mi conferencia el de Sangre de España. Para cazar mejor orejas españolas. Porque quien no quiera escuchar el ruido de su sangre, de su propia sangre, de su sangre de España, ¿qué querrá entonces escuchar? Porque quien no quiere atender a la música de su sangre, a ninguna otra música atenderá, ni siquiera a la divina, a la que Dios compone, entre nubes de incienso, todas las mañanas.¹⁸⁸

L'hybridation littéraire, nationaliste et religieuse à la fois, est à nouveau évoquée. Cette conférence devient par la suite un article, publié une semaine plus tard, sous la forme d'une petite anthologie du sang dans la poésie espagnole. En effet, Espinosa commence par le « Poema de los Infantes de Lara », continue notamment avec Garcilaso, Antonio Machado, Valle Inclán et García Lorca, pour terminer sur son œuvre personnelle : « *Pero a mí sobre todo, más que a ningún otro escritor español, me ha perseguido con ternura el rojo fantasma de la sangre. O yo acaso a él, que cualquiera sabe cuando es uno perseguidor y cuando perseguido.* »¹⁸⁹

¹⁸⁶ A. ESPINOSA, « La isla arcángel de Lope », (Fragment). Conférence à l'*Instituto de Estudios canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, p. 274.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 274 : « Oigamos también a Ortega y Gasset, gran teorizador de la Meseta. »

¹⁸⁸ A. ESPINOSA, « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 290-295.

¹⁸⁹ A. ESPINOSA, « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. p. 294.

L'identité espagnole n'a donc pas besoin de l'Europe pour s'affirmer. Fait de sang et de mysticisme, l'idéal espagnol est, pour Espinosa, très loin de celui qui a conquis l'Europe. Par conséquent, il refuse catégoriquement –dans la quasi-totalité de ses articles–, d'accepter l'intégration de l'Espagne au libéralisme européen. Or, bien que de nos jours ce terme définisse une doctrine économique, il fait surtout référence, au temps d'Espinosa, au système de libertés politiques et religieuses dont l'Europe s'est érigée pionnière.

Depuis 1930, Espinosa s'exprime en ces termes pour décrire sa confrontation au libéralisme européen : « *Espero mi hora militante en la cruzada contra el ateísmo y liberalismo de la Europa senectuaría.* »¹⁹⁰ Les collaborateurs de *La Gaceta Literaria* ont certainement estimé que cette affirmation n'était qu'une boutade, une sorte de provocation. Certains chercheurs l'ont également considérée ainsi par la suite.¹⁹¹ Mais les positions politiques d'Espinosa apparaissent plus profondément marquées lorsqu'on analyse ses articles phalangistes.¹⁹² De ce fait, on trouve en 1936 les mêmes propos, cette fois en dehors de toute boutade, qu'il avait déjà tenus avant la Seconde République :

El siglo XIX fué [sic], para España e Italia, el divorcio. Perdieron sus manos el centenario contacto, a compás con el fofo liberalismo y con los triviales bizcos sueños demócratas de Europa. Anduvieron sus ojos buscando, en vano, por caminos del aire, un destino, que era el de volver de nuevo a encontrarse.¹⁹³

L'Espagne se place donc pour Espinosa au-dessus de la démocratie, car son destin est celui de l'empire. Replacés dans leur contexte historique, où les dérives fascistes sont encore inimaginables, ces propos ne sont peut-être que le signe d'un idéalisme naïf. Toutefois, naïf ou non, il s'agit chez Espinosa, de toute évidence, d'un idéalisme réactionnaire où l'identité espagnole repose sur le rejet de l'Europe.

¹⁹⁰ A. ESPINOSA, « Encuesta sobre la vanguardia », *La Gaceta Literaria*, num. 85, 1er juillet, 1930. *Textos*, p. 57.

¹⁹¹ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986. t.1, p. 31.

¹⁹² Voir *supra* le chapitre 3.2.3. « “Style de Phalange” : 1936-1938. »

¹⁹³ A. ESPINOSA, « La hermana Italia. (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) » Agustín Espinosa. *Falange*, 10 décembre, 1936. Réédité par la suite comme « Italia. Razón caudal del hispano-italismo en la historia. » dans *¡Arriba España !*, 6 février, 1937. Italique est de mon fait.

Dans le contexte européen, le nationalisme d'Espinosa trouve néanmoins ses cibles de prédilection. En effet, par-delà l'Europe, il est un pays qui représente tous les maux de l'Espagne : la France.

La France demeure pour Espinosa un magma de préjugés et d'idées reçues. Il s'en sert d'ailleurs souvent pour fabriquer le paradigme incontestable d'un pays qui semble exercer une sorte de « complot culturel » contre la nouvelle renaissance espagnole. Or, sa haine trahit souvent son admiration pour les exploits culturels des Français. Elle révèle souvent, en réalité, une jalousie mal dissimulée, sur un ton de fierté patriotique dans certains cas, d'indignation dans d'autres.

Une date historique déclenche la haine de l'Espagne contre la France : la Guerre d'Indépendance espagnole, qui a lieu entre 1808 et 1814. L'emblème de cette aversion, incarné par le tableau de Goya « Trois mai 1808 »,¹⁹⁴ rend compte d'un sentiment séculaire à l'encontre de l'ennemi français. Cette guerre a certainement eu des conséquences catastrophiques pour l'Espagne. D'une part, elle entrave le virage du pays vers la modernisation agricole et industrielle au XIX^e siècle, entraînant l'affaiblissement économique et permettant de ce fait l'émancipation des colonies américaines. De l'autre, ayant soutenu la résistance, l'Église catholique retrouve une vigueur nouvelle en Espagne après la Guerre, loin de la laïcité qui apparaît progressivement en Europe. L'intensité de l'anticléricalisme y est, de ce fait, plus accentuée qu'en Europe, ce qui provoquera, surtout lors de la Seconde république, de violentes confrontations sociales au sein du pays.

Le nationalisme d'Espinosa résulte en grande partie de ces événements. En effet, le sentiment de fierté patriotique face à la littérature française trouve en réalité ses échos dans cette guerre, où les Espagnols ont réussi, malgré leurs divergences, à repousser l'ennemi napoléonien. En outre, ce nationalisme souffre du ressentiment contre les anciennes colonies espagnoles en Amérique latine : leur indépendance est l'effet indirect de cette Guerre d'une part ; de l'autre, les élites sud-américaines rejettent désormais l'ancienne métropole espagnole

¹⁹⁴ Plus connu sous le titre « Los fusilamientos de la Moncloa », peint en 1814.

au profit de la France, un pays qui les séduit. Enfin, la vive revendication du catholicisme chez Espinosa, participe d'un nationalisme –issu de l'inconscient collectif-, qui rend hommage à l'Église catholique, car grâce à sa résistance au fléau de la laïcité française, l'Espagne s'élève, selon Espinosa, au-dessus des autres pays européens.

Les intellectuels espagnols partagent, en général, ce rejet de la France, qui relève souvent du ressentiment historique. Ortega y Gasset, par exemple, affiche clairement ses préférences pour la culture germanique et prône l'abandon des « frivolités » françaises afin de redorer la culture espagnole :

[...] Ortega aportaba y exigía a la cultura española un mayor rigor científico y un cambio de orientación que consistía esencialmente en un abandono de las frivolidades francesas por la sobriedad y profundidad alemanas.¹⁹⁵

De même, Unamuno s'inspire davantage des cultures scandinave et germanique que de la culture française. D'ailleurs, les chercheurs ont repéré chez lui d'abondantes sources protestantes, notamment allemandes, qui contredisent l'influence française que l'on avait fréquemment attribuée à la génération de 98.¹⁹⁶ Par ailleurs, Baroja est célèbre pour ses propos contre la France.¹⁹⁷ Chez les écrivains de la génération suivante, l'on a aussi identifié, notamment dans *La Gaceta Literaria*, une certaine volonté de minimiser le rôle incontournable de la France dans des mouvements aussi prééminents que le surréalisme.¹⁹⁸

Comme l'a signalé José Carlos Mainer, cette attitude contre la France demeure par ailleurs une des idées clefs de la Phalange.¹⁹⁹ Même lorsque le mouvement fasciste se revendique héritier du sentiment nationaliste la génération de 98, ses plus jeunes militants

¹⁹⁵ L. DE LLERA ESTEBAN, « José Ortega y Gasset y las vanguardias », dans *Treinta años de vanguardia española*, sous la direction G. MORELLI, Sevilla, ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p. 69. Il ajoute en note (1): « La preferencia orteguiana por la cultura germánica en contraposición a la francesa, que había señoreado las letras hispánicas desde el s. XVIII hasta la fecha, no es la única ni la primera en la historia del pensamiento español contemporáneo. Ya en la segunda mitad del XIX Sanz del Río y su escuela habían dado pruebas inequívocas del ideal a seguir. »

¹⁹⁶ *Idem.*, p. 70, en note (2): « Dos interesantes volúmenes han aparecido de reciente sobre las fuentes protestantes de Unamuno, en buena parte alemanas, que contradicen el afrancesamiento de la cultura española precedente y contemporánea a Ortega: Jose M^a MARTÍNEZ BARRERA, *Miguel de Unamuno y el Protestantismo Liberal Alemán*, Caracas, Ministerio de información y turismo, Imprenta nacional, 1982; y Nelson R. Orringer, *Unamuno y los Protestantes Liberales (1912)*, Madrid, Gredos, 1985. »

¹⁹⁷ Cfr. avec J. CORRALES EGEA, *Baroja y Francia*, Madrid, Taurus, 1969.

¹⁹⁸ J. GARCÍA GALLEGÓ, « La recepción del surrealismo en España », dans *Treinta años de vanguardia española*, sous la direction G. MORELLI, Sevilla, ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p.169. À propos de *La Gaceta Literaria*, l'auteur remarque deux attitudes envers le surréalisme : « encubierta xenofobia de sus autores (GECE y Montes) al tiempo que se intenta minimizar el origen y protagonismo francés en este movimiento [el surrealismo]. »

¹⁹⁹ J. C. MAINER, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971.

reprochent souvent à ses membres leur francophilie :

[...] revelador de la actitud de militantes más jóvenes, es un texto que en su sección «Figuras» incluye Haz, semanario del SEU, en su número del 26 de marzo: «[Al intelectual del 98] parece que aún le queda en los ojos la pérdida de las colonias. Su prosa, detallista e inútil, destila aburrimiento, dejadez, pereza... Ama a Francia con todo su corazón; tiene algo de libre pensador, algo de ateo, algo de masón, algo de fumador de ochenta y cinco y mucho de tonto».²⁰⁰

Ce sont les mêmes clichés qu’Espinosa attribue, presque systématiquement, à tout ce qui concerne la France. Par ailleurs, ces références sont si nombreuses dans l’œuvre d’Espinosa qu’on se demande, à juste titre, le motif de cette fixation. Il est difficile de l’attribuer à une mauvaise expérience lors de son séjour à Paris en 1930²⁰¹ car, aussitôt revenu, il commence à publier les chapitres qui constituent, par la suite, son œuvre surréaliste, *Crimen*. Par conséquent, on peut supposer qu’il profite de son passage à Paris pour s’imprégner du surréalisme. D’ailleurs, une fois installé définitivement aux Canaries deux ans plus tard, il évoquera Paris avec nostalgie : « [...] *París fragante, ausente ahora más de mi cuerpo aislado que de mi libre alma.* »²⁰² La haine de la France semble donc relever davantage de ses tendances politiques réactionnaires, que d’une question personnelle ou d’une réelle dépréciation du « produit culturel » français. Seule l’analyse de ses textes peut répondre à ces questions et dessiner un horizon des tendances anti-françaises d’Espinosa.

Sa thèse sur Clavijo y Fajardo demeure un document révélateur en ce sens, car sa gestation coïncide, d’une part, avec ses recherches au « Centre de Estudios Históricos », où il rencontre Giménez Caballero,²⁰³ de l’autre, avec son séjour à Paris, qui lui permet de prendre contact avec le surréalisme.

Lors de sa Thèse, Espinosa cible toute sa haine contre la France sur la figure de Beaumarchais. En effet, ce dernier s’était durement querellé avec Clavijo y Fajardo lorsque celui-ci avait refusé de se marier avec sa sœur, Marie-Louise de Beaumarchais, après des années de fiançailles. Selon Espinosa, cette aventure avait eu une grande influence sur Beaumarchais lors de la conception de ses pièces, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Il critique donc l’avis de Sainte-Beuve à cet égard et le confronte à celui de

²⁰⁰ *Idem*, p. 17. L’italique est de mon fait.

²⁰¹ Il reçoit une bourse de la « Junta de ampliación de Estudios » pour quatre mois, afin de mener les recherches pour sa Thèse sur Clavijo y Fajardo.

²⁰² A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142.

²⁰³ Voir note 38 de ce chapitre.

Guillaume Huszard dans une note en bas de page :

Los originales personajes de Almaguiva, de Rosina, de Fígaro, de Bartolo y de Basilio son muy españoles, a pesar de la opinión de Sainte-Beuve (Prefacio al Teatro de Beaumarchais, p. IV), quien, en su patriotismo, lejos de atribuir tal influencia a España, la ha producido –dice– “un ligero disfraz español y algunos rayos de sol de Andalucía”. Es imposible hablar de Beaumarchais sin hablar de España –dice más sinceramente Guillaume de Huszard [...] “Todo crítico literario, aun ignorante de la influencia del genio castellano sobre la comedia francesa, está obligado, al estudiar la obra del autor de *Le Barbero de Sevilla*, a citar el país tradicional de la guitarra y las castañuelas, pues es en España donde se desarrolla la acción de las comedias de este relojero de talento universal.”²⁰⁴

Ensuite, Espinosa juge l'équilibre entre les idéologies et l'imagination chez Clavijo y Fajardo comme s'il anticipait ce qui va se passer en fait dans son œuvre personnelle :

[...] su espíritu, colocado entre las corrientes francesas y nacionalistas, vacila y su miedo a parecer afrancesado, su patriotismo, su exagerada moral, le hacen negar, a veces, lo que la imaginación –“ella es libre, voluntariosa y antojadiza” (El Pensador, T. 1º, pens. I)-, gustó de decirnos en sus ratos de atrevido anarquismo.²⁰⁵

Il existe toujours une convergence chez Espinosa entre les sujets littéraires qu'il aborde et sa propre expérience de lecteur. Si l'on a commencé ce travail par un paragraphe de sa Thèse sur Clavijo y Fajardo qui pouvait s'appliquer à sa propre personnalité,²⁰⁶ cela n'est pas dû au hasard. Non seulement il rédige sa Thèse à vingt-quatre ans, étant comme Clavijo y Fajardo un jeune étudiant canarien à Madrid –ce qui favorise sans doute un processus d'identification-, mais l'expérience littéraire d'Espinosa demeure par la suite si intense qu'il prolongera ce genre d'identifications en les qualifiant de « tâtonnements ». Ainsi, il n'est pas rare de voir dans un article le journaliste Agustín Espinosa aux côtés de Baruch Spinoza, pour célébrer les trois cents ans de la naissance du philosophe.²⁰⁷

Cette description de Clavijo y Fajardo, esprit moralement patriotique, au point de nier parfois l'admiration qu'il ressent envers la culture française, peut également s'appliquer à Espinosa, dont le nationalisme, comme celui de Clavijo, adapte souvent ses filiations culturelles à son patriotisme –son attitude envers l'Europe, la France et l'Amérique latine en sont le résultat- mais, de temps à autre, Espinosa se livre aux caprices de ses intérêts culturels, parmi lesquels on trouve les poèmes d'un auteur français comme Claudel ou d'un Latino-

²⁰⁴ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, p. 25, note 6.

²⁰⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 44.

²⁰⁶ Voir la 1^{ère} page du 1^{er} chapitre, citation d'A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, éd. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, p. 43.

²⁰⁷ A. ESPINOSA, « Fortuna del 3. Espinosa, Espinosa, Espinosa », *La Tarde*, 20 décembre, 1932. *Textos*, pp. 201-202.

Américain comme Rubén Darío.

Par ailleurs, quand il s'agit, comme on l'a déjà vu auparavant, de comparer Clavijo y Fajardo aux intellectuels Espagnols de son époque, Espinosa souligne l'« espagnolisme » de Clavijo pour le distinguer des autres : « *Emplea siempre Clavijo en sus traducciones un lenguaje perfectamente castellano, desechando los giros y palabras francesas tan de moda entonces, y a su lado Feijoo es exageradamente afrancesado.* »²⁰⁸ Styliste soucieux et linguiste exigeant, Espinosa donne, lui aussi, une exactitude lexicale étonnante à ses textes. De toute évidence, à une époque où il est en quête de ses repères à Madrid, Espinosa doit probablement s'identifier à Clavijo y Fajardo, intellectuel canarien qui réussit dans la métropole : « *A un canario de ese siglo –José Clavijo y Fajardo, periodista, como yo y como yo enmadrileñado indolente- la pasión de los viajes le dominó toda su juventud ardida.* »²⁰⁹

En 1932, une fois qu'il est déjà installé aux Canaries, Espinosa profite du bicentenaire de la naissance de Beaumarchais pour exprimer plus librement cette haine envers la France qu'il suggérait déjà dans sa thèse de doctorat :

[...] junto al nombre –Agustín Beaumarchais- del francés festejado, no falta nunca el de José Clavijo, « le romanesque ami de Louise Beaumarchais », el que dramatizó, con su española burla, una vida superficial, frívola y laica [...]; el gran barman setecentista internacional; el inventor del primer «cock-tail» dieciochesco.

El que puso unas gotas de «bitters» hispano en la copa de un azucarado vino de Francia.²¹⁰

Espinosa se livre ici à une réinterprétation avant-gardiste d'une anecdote vaudevillesque du XVIII^e siècle. On voit alors plus clairement tout ce à quoi il avait fait allusion lors de sa thèse. La polémique entre Clavijo et Beaumarchais est pour lui comme un *match* –dans un lexique d'avant-garde- où l'Espagnol vainc le représentant superficiel, frivole et laïc de la France.

En 1927, Espinosa célèbre un autre triomphe, celui de l'Espagne sur la France lors de la bataille de Saint-Quentin en 1557. Son goût des commémorations en tout genre mène Espinosa à raconter cette épopée qui rend compte de l'incontestable supériorité militaire espagnole sur la France au XVI^e siècle :

²⁰⁸ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 81.

²⁰⁹ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Bicentenarios. La bonita historia de un Agustín francés », *La Provincia*, 6 mars, 1932. *Textos*, pp. 155-157.

²¹⁰ *Idem.*

Capitaneaba las huestes españolas un solo capitán. Fue –pues- la lucha de 1 capitán contra 3 capitanes. Y esto supone un triunfo triplicado para el capitán español. Un salto ecuestre de triple obstáculo. Meritorio para España que tiene una tradición gloriosa de vencedora apañada de fuerzas superiores. De hábil echadora de desvíos y palmadas. De David bíblico. De derrumbadota de gigantes.²¹¹

Pourtant, en dépit de son nationalisme acharné, la fine ironie d'Espinosa ne fait pas défaut. Il raconte, en effet, comment les manuels espagnols d'Histoire ont souvent magnifié cette victoire en l'élevant au genre hagiographique :

Las historias de España españolas, al contar el hecho, tratan de imitar la evangélica faena del de Savoya. Multiplicando evangélicamente la Gran Lista de prisioneros y muertos franceses que diera tonos tan brillantes a la famosa gesta.²¹²

Mais c'est notamment du point de vue culturel, qu'Espinosa veut faire remarquer la suprématie espagnole. Ainsi, dans un article intitulé « E. Gómez Carrillo. La nueva Literatura francesa »²¹³ où il ridiculise l'essai écrit par un écrivain guatémaltèque, qu'il appelle, avec une intention clairement péjorative, *guatemaltesco* :

Gómez Carrillo es un hijo más del Fin de Siglo. Desde este obtuso mirador está vista la nueva literatura francesa. Así se disculpan ciertas mixtificaciones. [...]

No es posible olvidar –y no se trata de problema estético, sino cultural- que la leyenda de Sor Beatriz tiene dos bellas manifestaciones en la literatura española de la Edad Media –Alfonso X- y del Romanticismo –Arolas-. Ambas de un valor que no admite la comparación con Nodier. [...] Y esto es lo que ha olvidado Enrique Gómez Carrillo y Tibe [...], escritor guatemaltesco, que siente en francés les choses qu'il aime contarnos en español.²¹⁴

Les comparaisons entre les versions espagnoles de la légende de Sor Beatriz, d'après Alphonse X et Arolas, ne peuvent même pas être comparées à la version française de Nodier qui ne mérite pas cet honneur, étant donné son manque de qualités. Cet article de 1927 manifeste de la haine envers l'Amérique latine, qui est notamment provoquée par l'influence culturelle que la France exerce désormais sur les anciennes colonies espagnoles. L'on examinera par la suite cette tendance du nationalisme d'Espinosa.

Dans son schéma culturel nationaliste, Espinosa tient toujours à reprendre son analyse séculaire de la littérature. De ce point de vue, le XIX^e siècle est celui de l'influence française et, de ce fait, de la décadence de la littérature espagnole: « *Una educación produjo la*

²¹¹ A. ESPINOSA, « 1557-1927 », *La Rosa de los Vientos*, num. 4, décembre, 1927. *Textos*, pp. 32-33.

²¹² *Idem*.

²¹³ A. ESPINOSA, « E. Gómez Carrillo : La nueva literatura francesa », *La Rosa de los Vientos*, num. 4, décembre, 1927. *Textos*, pp. 34-35.

²¹⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.* p. 34.

mezquina cultura del XIX y la generación seriamente inculta que se intoxicara con los productos galo-peninsulares de las buñolerías romántica y postromántica. »²¹⁵ Or, en 1932, il se sert de ces mêmes « *buñolerías románticas et postromántica* », lorsqu'il intitule son recueil de poèmes *Poemas a Mme Josephine*,²¹⁶ en hommage à son épouse Josefina Boissier, dont les origines sont, par ailleurs, françaises. Le XVIII^e siècle, qu'il avait défendu dans « *La enseñanza en el Valle* » pour son authenticité, est critiqué par la suite –en 1935-, dans les mêmes termes que le XIX^e siècle :

Si el siglo XVIII, engalicado, afeminado, empelucado de corazón y cabeza, olvidó la tradición y huyó de la sangre, asustado de su color, de su olor y de su fiebre, el Romanticismo la vuelve a exaltar, hasta acabar en la álgida borrachera de la sangre.²¹⁷

En 1930, Espinosa se plaint une nouvelle fois de la décadence culturelle espagnole dont la France est en partie responsable. Dans son article « *Estampas viajeras. Andalucía, el pícaro y la novela* », Espinosa accuse trois auteurs français –Francis Carco, Henry de Montherlant et Alain-René Lesage-, de s'être approprié dans leur œuvre des thématiques proprement espagnoles, notamment celles qui s'imposent dans le genre picaresque :

El sereno de la calle A. [...] siente la misma antipatía que Baroja hacia los curas y los franceses. [...]

Tipos como este del sereno de la calle A. [...] no se producen -¿ya?- sino en Andalucía. [...]

Pero de fuera vienen los noveladores: Carco; Montherlant.

Y es preciso pensar –de nuevo- en Lesage. Y en las glorias adversas de nuestro setecientos.²¹⁸

C'est de cette façon qu'Espinosa dénonce le destin tragique de la culture espagnole. Un pays qui, selon Espinosa, inspirerait davantage les écrivains étrangers que les autochtones. Il n'y a donc rien d'arbitraire dans le fait que le personnage représentatif de l'authenticité espagnole déteste, comme Baroja, les Français. Cela est probablement le résultat, comme on l'a expliqué plus haut, d'événements historiques tels que la Guerre d'Indépendance.

²¹⁵ A. ESPINOSA, « *La enseñanza en el Valle* », *La voz del Valle*, Orotava, numéro extraordinaire, janvier, 1928. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 658-659.

²¹⁶ A. ESPINOSA, deux poèmes furent d'abord publiés sous le titre de « *Poemas* » dans « *La nueva literatura* », *La Tarde*, 23 août, 1929. *Textos*, p. 45. En 1932, il les rassemble à d'autres écrits par la suite dans *Poemas a Mme Joséphine*, Publié sous la direction de Sebastián de la Nuez, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1982, La Laguna, 1982.

²¹⁷ A. ESPINOSA, « *Sangre de España* », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 290-295.

²¹⁸ A. ESPINOSA, « *Estampas viajeras. Andalucía, el pícaro y la novela* », *La Tarde*, 17 janvier, 1930. *Textos*, p. 51.

L'« espagnolisme » anti-français d'Espinosa atteint son paroxysme en 1930, dans son article « Esquema de Lautréamont B ».²¹⁹ Il y développe une critique de l'œuvre de Lautréamont à partir de la théorie suivante : du seul fait que l'écrivain est né en Uruguay, Espinosa proclame que l'excellence de cette œuvre tient exclusivement à son espagnolisme :

Todo buen español debe sentirse regocijado de que Francia reguste una cosa tan española como la poesía de Lautréamont. De que sean estos delicados vecinos nuestros quienes quieran sentir la literatura de una manera tan española. Que sean ellos precisamente quienes miren hacia el sur, ahítos de exquisiteces del Norte.

Si el Conde de Lautréamont vino hace ochenta años a París fue en huida sólo de América. Que es lo mismo que para conservarse en español. Se salvó así de América, por el camino de París. Para París cantó hispánicamente, sobreponiéndose a su natividad americana. (Lo blasfematorio de la poesía de Lautréamont es lo español. Lo ateísta, francés. Lautréamont posee la gran blasfemia española. Es ateo porque canta para oídos franceses.)²²⁰

Espinosa commence donc par traiter les Français de « délicats », dans le sens français de personne difficile à satisfaire, ou bien par allusion à ce manque de virilité qu'Espinosa tient toujours à souligner chez les Français. Il en profite ensuite pour critiquer aussi les Latino-Américains, qui ne sont pour lui qu'une mauvaise copie des Français. Enfin, Espinosa prouve le caractère espagnol et français de l'œuvre de Lautréamont à travers le rapport de ce dernier à la religion : Isidore Ducasse écrit comme un Espagnol quand il blasphème et comme un Français quand il se lance dans des propos athées. La différence réside dans la croyance : l'Espagnol, contrairement au Français, blasphème parce qu'il croit. Encore une fois, on voit l'importance que revêt la religiosité dans le concept d'« espagnolité » chez Espinosa.

Par ailleurs, l'anti-américanisme demeure également, chez Espinosa, une caractéristique *sine qua non* de son sentiment nationaliste. À ce propos, il déclenche en 1931 une polémique contre l'Amérique latine à cause d'un article, extrêmement injurieux, intitulé « Ensayadores de Indias : definición del pesimista »²²¹:

En otro sitio quise hablar yo [...] de galoamericanismos actuales.²²² Pensaba yo –pienso– que no había por qué lamentarse, sino todo lo contrario, de nuestro desgano de América. Que empezar a olvidarse de una cosa es siempre un poco acercarse a una liberalidad más ancha.

²¹⁹ A. ESPINOSA, « Fórmulas literarias. Esquema de Lautréamont B », *Heraldo de Madrid*, 13 novembre, 1930. *Textos*, pp. 66-68.

²²⁰ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 66.

²²¹ A. ESPINOSA, « Ensayadores de Indias: definición del pesimista », *Heraldo de Madrid*, 25 décembre, 1930. *Textos*, pp. 73-74.

²²² A. ESPINOSA, « Ensayadores de indias : Salutación del pesimista », *Heraldo de Madrid*, 25 décembre, 1930. *Textos*, pp. 73-74, où Espinosa fait allusion à « Salutación del optimista », deuxième poème de R. DARÍO dans *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, 1905. Le premier vers de ce poème explique l'allusion d'Espinosa : « Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda ».

Pero, ¿es que América ha interesado alguna vez a España, desde un punto de mira esencialmente intelectual?

Es vano ya todo intentar compartir con Francia, aún instintivamente, fervores ultramarinos. No creo que pueda interesar ya a ningún verdadero « homo hispanicus » la literatura, el arte o la indianería de la América actual.

No creo en el renacimiento de un Mundo recién nacido, nacido tardíamente y destetado antes de tiempo, que se diluye entre teorías índicas y papilladas parisinas. Ni nosotros tenemos que ver con esas frivolidanzas de segunda mano ni sus mejores majaderías de atlantes nuevos ricos tienen cabida en una apetencia regularmente organizada.

La única América que se ha salvado hasta ahora ha sido la América que se ha acogido a la sombra antigua de Hispania. Por eso se salvó Rubén Darío (el Rubén Darío « hispánico » de Cantos de vida y esperanza, no ese precoz alumno engalicado de Prosas Profanas) : y no se ha salvado José Enrique Rodó. Por eso se salvó Ruiz de Alarcón y no se salvarán los poetitas de la última América. [...]

España omniparlante frente a Ultramar que balbucea. [...]

De la América de mañana no espero –no he de esperar- nada tampoco.

Me vienen [...] palabras del Pío Baroja de Momentum catastrophicum [...]: «Caer bajo la influencia omnimoda de París es ir a la anulación espiritual...» [...]

Entre una asimilación hispánica o gálica, América se va decidiendo por esta última.

Bien pudiera ser que una mayor coincidencia espiritual fuera lo que la llevara hacia Francia. [...]

Esto, por lo menos, justifica que [...] haya sido siempre preferencia mía alojar a un bereber en mi casa que encontrarme en la calle con un americanito del Sur.²²³

Un « *homo hispanicus* » comme Espinosa souhaite l'être, doit donc détester de manière viscérale tout ce qui concerne l'Amérique du Sud, notamment sa littérature. Dans les insultes dont il se sert pour ridiculiser les Sud-américains abondent les diminutifs, comme « *poetitas* » et « *americanitos* ». Par ailleurs, il suffit de leur attribuer les mêmes faiblesses qu'aux Français : frivolité et pseudo intellectualisme. Évidemment, les Sud-américains sont encore en deçà des Français, car ils ne sont que leur caricature.

José Rodríguez Cerna répond à ces affronts quelques tours plus tard dans son article «Anacrónicamente... Los hispanoamericanos y el Sr. Espinosa.»²²⁴ Sur un ton assez respectueux, il taxe Espinosa d'ignorance de la littérature hispano-américaine. Il cherche à

²²³ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 73.

²²⁴ J. RODRÍGUEZ CERNA, «Anacrónicamente... Los hispanoamericanos y el Sr. Espinosa», *La Libertad*, 31 diciembre, 1930.

démontrer que, contrairement aux convictions d'Espinosa, c'est justement la littérature d'outremer qui peut sauver la littérature espagnole. Il en profite aussi au passage pour critiquer durement l'esprit obtus et provincial de l'Espagne, s'inspirant probablement du cosmopolitisme de la culture française qu'Espinosa déteste tant.²²⁵

La sévérité d'Espinosa à l'égard des Hispano-américains est assez violente.²²⁶ On peut en déduire qu'elle dissimule en réalité un sentiment d'infériorité chez lui. Les Canariens faisant eux-mêmes partie des premières colonies espagnoles de l'Atlantique, développent un accent très proche de celui des Vénézuéliens, par exemple. Par conséquent, étant étudiant à Grenade ou à Madrid, Espinosa a dû être maintes fois confondu avec un hispano-américain. Il a donc développé un discours théorique contre l'Amérique du Sud plus radical que celui d'un Espagnol de la métropole, qui n'a pas besoin de se distinguer à ce point des Sud-américains, puisque son identité est déjà bâtie.

Espinosa répond à l'indignation de Rodríguez Cerna par un article assez condescendant, intitulé « Ensayadores de Indias: definición del pesimista »,²²⁷ dont le pessimiste est, évidemment, Espinosa. Il structure son texte en cinq parties qui rendent compte de son parcours intellectuel pour démontrer à son interlocuteur que son aversion ne relève pas exactement de l'ignorance. Au contraire, il cherche à confronter l'auteur à ses lacunes et se dit navré de constater l'inculture qui règne chez les écrivains hispano-américains : « *El pesimista piensa, en tanto, que lecciones como esta no hubiesen sido tal vez*

²²⁵ *Idem.* : « Ruben Darío se salvó, afirma Espinosa, por una sola obra *Cantos de vida y esperanza*, porque en ella se acogió –y sólo por eso- a “la sombra antigua de Hispania” (!). Y lo exacto es que fué todo lo contrario – por haber luchado contra esa sombra, precisamente, en cuanto significa o significó tiesura, anquilosis, criterio aldeano, momificación-. [...] Trajo el “frisson nouveau”, el matiz, la libertad, la gracia, la elegancia. Merced a él los surtidores de Versailles, tan odiados por escasísimos payeses nacionalistas, refrescan una tierra sedienta de modernidad [...]. “Él soportó en su corazón y en su obra todos los ataques que la incomprensión y la rudeza del carácter ibérico oponen siempre a todo arte nuevo y sutil...” (R. CANSINOS-ASSENS) [...] Y es asombroso que pueda sostenerse ¡hoy ! que el valor de los escritores está, no en la razón de su mérito, sino de que (los de nuestra lengua) no hayan recibido otra influencia precisa y única que la de España ; como si la de otros países tan ricos de pensamiento como Francia y Alemania fuera, ya no vitanda, pero ni siquiera excusable. [...] Él no representa, no puede representar en este caso, a ningún mínimo sector de la intelectualidad española. Pero su desplante no debe quedar sin respuesta. Bueno es que sepa que tenemos la dignidad y la consciencia de nuestra personalidad ; que de Bolívar para acá no nos creemos colonia espirituales ni somos menos que nadie, y que no es admisible que un señor sin documentación nos tenga por algo así como unos bárbaros y pretenda tratarnos públicamente a puntapiés. »

²²⁶ Espinosa accepte toutefois les Hispano-américains s'ils rendent hommage à la culture espagnole. Voir, par exemple, « Literaturas jóvenes de España. Cádiz: *Renovación* », où il parle avec respect d'un Uruguayen qui dirige une revue littéraire espagnole : « Carlos María de Vallejo, capitán de *Renovación*. Compatriota de Lautréamont = uruguayo. Diplomático. », « La nueva literatura », *La Tarde*, 23 août, 1929. *Textos*, pp. 49-50. Reproduit le 15 avril 1930 dans un compte rendu intitulé *Disco de señales* dans *La Gaceta Literaria*.

²²⁷ A. ESPINOSA, « Ensayadores de Indias: definición del pesimista », *Heraldo de Madrid*, 3 janvier, 1931. *Textos*, pp. 75-76.

necesarias si los gentiles escritores de Suramérica estudiaran Literatura en los Institutos nacionales españoles. »²²⁸ Il évoque alors Gracián –*galófono* du XVII^e siècle- et Baroja –*bigalófono* du 98-, pour justifier sa haine contre la France et contre ses imitateurs de l'Amérique latine :

En honor de nuestro gran galófono del XVII.

En honor de nuestro bigalófono del 98.

En honor también de mis propias regalofobias.

Brindo mi espada alerta de 1931.

Junto a la de mis actuales amigos galófonos españoles.

Hijos del abuelo, hijos del padre y hermanos del hermano.

Obreros, por tradición, de esta santa causa.

Soldados, por inteligencia, de una tan urgente cruzada.²²⁹

Les Hispano-américains ne méritent pas d'être détestés : ils ne sont même pas nommés parmi les phobies d'Espinosa. Ils sont ainsi réduits à la caricature du véritable adversaire, c'est à dire, le Français. Il suffit donc, selon Espinosa, d'être *galófono* pour réprover, à la fois, la France et l'Amérique latine.

Espinosa termine son article par des imprécations qui prônent la guerre religieuse aux croisés de l'intelligence, ouvriers et soldats espagnols de Dieu contre tous les ennemis culturels de l'Espagne, dont la France est le plus exécrationnel. On observe comment, dès 1931, Espinosa devine le terrible destin qui attend Espagne, incitant les épées de la tradition à lutter pour une « sainte cause ». On peut supposer que sa violence s'inspire du futurisme, que sa haine n'est qu'une pose et que ses phrases ne sont que des boutades. Mais Espinosa maîtrise parfaitement les règles de style de la Phalange espagnole et il suit les traces de cet univers épique et religieux. Jeu dangereux, caricature des phalangistes menée à l'extrême, boutade hardie ? Il suffit de suivre l'évolution de ses articles pour constater qu'il y a trop de coïncidences et qu'un esprit réactionnaire et dissident anime toujours ses textes.

²²⁸ A. ESPINOSA, « Ensayadores de Indias: definición del pesimista », *Heraldo de Madrid*, 3 janvier, 1931. *Textos*, p. 76.

²²⁹ A. ESPINOSA, « Ensayadores de Indias: definición del pesimista », *Heraldo de Madrid*, 3 janvier, 1931. *Textos*, pp. 75-76.

Espinosa reproche également aux Français d'être pédants : « Nadie lo sabe aún en España. Ni en Francia, sabedora de tantas cosas. Ni aún en América, donde todas las noticias llegan primero. »²³⁰ On perçoit l'ironie dont il fait preuve à l'égard des Américains les accusant d'être des fanfarons qui se croient au courant de toutes les actualités.

Il ridiculise aussi le sens de l'humour français. De ce fait, Espinosa expose une théorie nationaliste de l'humour dans « Balanza de idóneos : Baroja o el cavernario »,²³¹ à travers sa critique du dernier livre publié à l'époque par Samuel Ros. Les plus grands théoriciens de l'humour en Espagne sont, selon Espinosa, Baroja et Ramón Gómez de la Serna. À partir de leurs œuvres, Espinosa construit donc une synthèse de l'humour espagnol. Une des conditions pour être drôle en Espagne est la suivante : « *Así como don Juan no puede ser humorista, tampoco lo pueden ser las mujeres ni los hombre femeninos. Un Chateaubriand, un Lamartine, un Barbey d'Aurevilly, no se pueden reír.* »²³² Espinosa met en relief, encore une fois, le manque de virilité des poètes français, ce qui les empêche en l'occurrence d'être drôles. Espinosa célèbre l'humour de José Bergamín, qu'il qualifie « d'ingénieux » en hommage à Gracián :

En la España de ahora hay por lo menos un auténtico trabajador del ingenio : José Bergamín. [...] Aunque a veces aparezca rebajada esta gran clase de arte por la mezcla con licores últimos de Francia : por esencias de Cocteau, v. y. gr., lo que ya no es ingenio y sí únicamente esprit.²³³

Espinosa critique donc chez Bergamín une trace de l'esprit français, et qui plus est de Cocteau. Ce dernier constitue, parmi les phobies récurrentes d'Espinosa, un vrai leitmotiv. Par la suite, il se servira d'ailleurs de Cocteau pour l'accuser d'être le responsable du ton « galicoïde » dans l'œuvre de Bergamín et de Bécquer, dans un article intitulé « Cocteau en España : diario de una europeización »²³⁴ :

(Es hora ya de decir –¿se ha dicho esto alguna vez ?- que lo desabrido, torpe y más falso de la poesía de Bécquer son las notas de humorismo galicoïde. Su escepticismo campoamorista, su filosofía del corazón.) Claro que José Bergamín se ha salvado, en parte, de Europa, con su españolísima Defensa del analfabetismo, cosa que no pueden alegar todavía otros escritores españoles de su misma edad. [...]

²³⁰ A. ESPINOSA, « Los doce mejores libros del año. Tiento y Balance de Reyes Literarios de 1930 », *La gaceta Literaria*, num. 97, 1^{er} janvier, 1931. *Textos*, pp. 77-81.

²³¹ A. ESPINOSA, « Balanza de idóneos : Baroja o el cavernario » *La Gaceta Literaria*, num. 103, 1^{er} avril, 1931, *Textos*, pp. 85-89.

²³² *Idem.* p. 86.

²³³ *Idem.* p. 89.

²³⁴ Voir *supra* le commentaire sur cet article d'A. ESPINOSA, « Cocteau en España : diario de una europeización », *La Prensa*, 1^{er} octobre 1931. *Textos*, 117-118.

Ahora, a propósito de la traducción de Opio, he oído hablar de « snobismo », « frivolidad » y « pastiche », a algunos fervorosos coctianos españoles.

¿Es que nos vamos convenciendo de que España tiene su « humor suyo », y que le vienen mal humores de otros grados ?²³⁵

Ce qui relève de l'influence française chez tout écrivain espagnol –en l'occurrence, Bécquer ou Bergamín- tient donc, selon Espinosa, à son côté snob et frivole, alors que l'écrivain espagnol est censé être, au contraire, sobre et mystique. Espinosa reconnaît de ce fait la grandeur de la poésie de Paul Claudel dans *Poèmes de guerre* et *Corona benignitatis anno dei*. Claudel est un poète français, certes, mais catholique ; donc un croisé de la guerre chrétienne contre l'athéisme.²³⁶ Malgré ce patriotisme moral qui l'empêche de montrer ouvertement sa francophilie –comme Clavijo y Fajardo, d'après la description qu'il livre dans sa Thèse-,²³⁷ Espinosa cède à la grandeur de Claudel car le « culturalisme religieux » s'impose au-dessus des nations.

Mais il arrive aussi à Espinosa –comme à Clavijo y Fajardo- de « se livrer aux caprices de sa fantaisie »,²³⁸ et l'on dispose de plusieurs preuves de ces « dérives » anti-patriotiques. Ainsi, il oublie durant sa lune de miel sa haine envers Cocteau et évoque son œuvre au même titre que celle de Klabund ou de Marinetti, auteurs auxquels Espinosa a toujours témoigné de son admiration :

Poesía, ancha poesía, soberracional y extrahumana poesía, alienta el bíblico cartel entre sus espigadas letras. Su leyenda podría venir sosignada igual por la germánica firma de un Klabund, que por la gálica de un Cocteau o por la romana de un Marinetti.²³⁹

Par ailleurs, en tant que professeur, Espinosa recommande, la même année, dans sa revue lycéenne *Hoja azul*, la lecture de plusieurs auteurs Français dans une liste où Cocteau figure à côté de Claudel : « *Leed a [...] Racine, [...] a Cocteau, a Claudel, a Proust, a Valéry [...]* »²⁴⁰ De même, trois ans plus tard, Espinosa compare la poésie d'Andrés de Lorenzo Cáceres à celle de Max Jacob : « *A veces recuerda a Max Jacob ; pero Max Jacob es más*

²³⁵ *Idem.* p. 117-118. L'italique est de mon fait.

²³⁶ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina : Guerra, Pasión y Primavera. Poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142. On analyse par la suite cet article dans le cadre du bellicisme d'Espinosa.

²³⁷ Voir *supra* notes 199 et 200 dans ce chapitre.

²³⁸ Voir *supra* note 4 du chapitre 1 : « la menor cosilla –dice- excita mi imaginación, y sin saber cómo me hallo a cada instante con el cerebro lleno de ideas » (J. CLAVIJO Y FAJARDO, *El pensador*. Tomo 1º, pens. I),

²³⁹ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Automóviles, a 10 Kms. Avisando », *Hoy*, 6 septembre, 1932. *Textos*, pp. 185-186.

²⁴⁰ A. ESPINOSA, *Hoja Azul*, num. 1, novembre, 1932. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 699-700, p. 701, texte 4.

« snob », *más chiquillo, más irregular, y siempre llega a nosotros con los bolsillos llenos de esperadas sorpresas.* »²⁴¹ Malgré ces propos contre Max Jacob, et contre ce snobisme propre aux écrivains Français, Espinosa s'était inspiré de son œuvre *Le cornet à dès* pour le titre de sa conférence *Media hora jugando a los dados*.²⁴²

Enfin, dans son article « Sebastián Manuel y su centuria »,²⁴³ Espinosa définit en 1938 le génie précoce de l'un de ses anciens élèves à l'aide d'exemples. Parmi eux, les écrivains français Flaubert, Cocteau et Radiguet :

Donde el recuerdo de los Mozart, de los Lope, de los Cocteau, de los Radiguet, de todos los precoces genios del mundo, amanece, entre campanadas y cohetes de feria.

Precocidad. Bien. Pero acaso haya que acudir precisamente al pulido Flaubert, para encontrar en la Historia de la Literatura un caso de primer libro de la calidad del "Centuria", de "Sebastián Manuel". Acaso haya que acudir a Flaubert, que pasaba de los treinta y cinco años cuando dio su primer libro a las presas.²⁴⁴

Ce texte, le dernier qu'il publie avant sa mort en 1939, reste exceptionnel, exprimant son admiration pour quatre écrivains français, dont deux d'entre eux –Cocteau et Radiguet– sont difficilement imaginables dans le contexte d'un journal phalangiste. Certes, durant la guerre civile, la France « libérale » devient, en accord avec les codes fascistes, ennemie de l'Espagne, un nid de communistes et de francs-maçons qui menacent la patrie.²⁴⁵ La frivolité française est alors, de nouveau, le moyen pour Espinosa d'exalter l'Espagne dans l'article intitulé « Exégesis de la Muerte » :

Frente a la estrecha superficialidad francesa que levanta monumentos a la Vida y hace lema propio el frívolo joié de vivir, escribe España en la piel de su propia carne el españolísimo alegría de la muerte. Para el francés, la vida ha sido siempre –hasta la espiritual– un magno banquete. Para el español, austero, grave, un trozo de moreno pan de Dios. Frente al francés hartazgo de Gargantúa, ¡la sed española de Berceo, la española hambre de Lázaro, la elegante sobriedad española de Teresa de Ávila y de Juan de la Cruz!²⁴⁶

Espinosa étaye donc, dans le journal *¡Arriba España !*, le même discours inspiré du

²⁴¹ A. ESPINOSA, « Lope y Canarias : un cuarto a estilos con Andrés Lorenzo Cáceres », *La Tarde*, 4 novembre, 1935. *Textos*, pp. 279-282.

²⁴² A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, conférence, Las Palmas, 1933. Publiée vers juin ou juillet de la même année. Deuxième édition en 1974, à Madrid, avec *Lancelot et Crimen*.

²⁴³ A. ESPINOSA, « Madurez precoz : "Sebastián Manuel" y su "Centuria" », *Amanecer*, 5 juillet, 1938 et *Falange*, 1^{er} août, 1938.

²⁴⁴ *Idem*.

²⁴⁵ On verra dans le chapitre 4.2.2. « Les articles d'Espinosa après le décret d'Unification : récits de voyage, essais littéraires, une entrevue surréaliste et la religion », comment les articles phalangistes d'Espinosa traversent deux étapes, dont la seconde devient moins orthodoxe.

²⁴⁶ A. ESPINOSA, « Exégesis de la muerte », *¡Arriba España !*, 14 novembre, 1936. Espinosa cite à quatre reprises François Rabelais avant 1936, toujours avec admiration.

nationalisme culturel de Gecé²⁴⁷ qu'il avait tenu sous la Seconde République. À cette occasion, la grandeur de l'Espagne repose sur la noblesse de son austérité et son culte de la mort. D'ailleurs, José Millán-Astray, fondateur du « Tercio de extranjeros » avec Francisco Franco, avait fait du cri *¡Viva la muerte!* la devise du Front National durant la Guerre. Espinosa applique donc ses stratégies patriotiques habituelles –invocations littéraires, comparaisons avec la France– pour redonner ses titres de noblesse au culte espagnol de la mort. Le cliché de la frivolité et de la joie de vivre françaises ressort, confronté à la dévotion espagnole de la mort, qui est la véritable issue du bref passage par la vie. Ensuite, Espinosa a recours au format de l'anthologie poétique pour établir une tradition espagnole de vénération de la mort et du sacrifice : Berceo, Teresa de Ávila et San Juan de la Cruz sont les représentants de l'esprit ascétique espagnol.

Espinosa reprend cette technique deux ans plus tard dans une autre exégèse : il fait appel au leitmotiv chrétien par excellence, celui de la croix, pour fabriquer une nouvelle tradition culturelle nationaliste :

La cruz es apellido primo de algunos de nuestros mejores poetas. De San Juan de la Cruz, joyero de una poesía celeste. De Sor Juana Inés, humana hasta más allá de la divinidad y divina hasta más acá de lo humano. De don Ramón de la Cruz, español duro y nítido, genio de la raza dentro de un siglo afrancesado y mezquino.²⁴⁸

On voit donc comment il reprend les qualificatifs dont il s'était servi, depuis ses débuts en 1927, pour qualifier le XVIII^e siècle espagnol, et ce ne sera d'ailleurs pas la dernière fois qu'il aura recours à ces stratagèmes nationalistes.

En temps de guerre, Espinosa doit également développer un sujet d'exception de l'histoire de l'Espagne qu'il avait déjà abordé auparavant : la Guerre d'Indépendance²⁴⁹ où les thèmes de la haine contre la France et du courage des Espagnols se rejoignent. Il écrit alors, pour commémorer la fête du jour de la Croix, l'article « Patria, Fidelidad, Cruz (análisis cordial de tres días de Mayo españoles.) » :

PATRIA.

Año de Cristo de 1808.

Napoleón alongaba su lupa sobre el mapa de España. Acechaba Francia –como en estos días de

²⁴⁷ Abréviature d'Ernesto Giménez Caballero.

²⁴⁸ A. ESPINOSA, « Exégesis de la Cruz », *Falange*, 14 mai, 1938.

²⁴⁹ Voir *supra*, note 194

ahora- su presa.

¡Voluntad española de no querer ser potro de carro extraño ni de vecino látigo! ¡Voluntad de España de querer SER siempre! ¡Voluntad de morir antes de NO SER ella! ¡Voluntad de Patria!

Dos de mayo español –esbelto y trágico como el estandarte de un batallón después del combate.

Dos de Mayo hispano. Feria española de la Patria. Fiesta del claro español, que sabe y vive su destino.

Goya recorre, a pie de sus pinceles, la fe en la ubidad [sic] y eternidad de España. Escupe su saliva española –sus revueltos colores- sobre las casacas y los gorros de bacín con morriones de los soldados franceses: Aúllan los cañones de Velarde. Grita España su sangre en los versos de Gallego y de Quintana.²⁵⁰

La vision historique dépasse dans cet article le strict temps présent. Le péril français continue de menacer l'Espagne. Certes, la France a été repoussée par le courage des hommes espagnols dans le passé, mais ces derniers ne doivent jamais baisser la garde face à l'ennemi français.

Par ailleurs, Espinosa défie à nouveau la France dans un article inédit consacré à Eugenio Montes, où il rend hommage à ce dernier à travers une allégorie construite avec des pièces du jeu d'échecs :

Como una pieza de ajedrez –dura, sumida, erecta- llega hoy hasta la mesa del tablerista la flecha de un recuerdo : Eugenio Montes sonríe desde el fondo de una fotografía de un diario de la Falange. ¿No fue para él, a fin de cuentas, para quien compuso D'Ors su metáfora del caballero Don Alfil ? ¿No es, al fin y al cabo, su estilo –de claridad, de estrella en ruta- un rayo en flor de firmezas ?

De caballero español –más que de alfil galaico- era, sin embargo, su destino. De monje de El Escorial. O de Capitán de Tercio.²⁵¹

Espinosa met en œuvre d'abord tout le lexique phalangiste en rapport avec la virilité pour décrire la scène : *dura, erecta, rayo en flor de firmezas*, car le souvenir qu'Espinosa garde de Montes est en accord avec le destin de cet écrivain, destin que seul un homme peut tisser : moine de l'Escorial ou capitaine du « Tercio », appellatif des armées de mercenaires qui luttèrent en Flandre et, par la suite, de la Légion Étrangère de Millán-Astray. La supériorité du destin du chevalier espagnol sur celui d'un « fou Français » est une évidence, le

²⁵⁰ A. ESPINOSA, « Patria, Fidelidad, Cruz (análisis cordial de tres días de Mayo españoles.) », *Amanecer*, mai, 1938.

²⁵¹ A. ESPINOSA, « tablero de Ases de España : Eugenio de Galicia », inédit.

fou étant un bouffon de la cour, dont la tâche ne consiste qu'à amuser les spectateurs. Espinosa fait peut-être référence, à travers son jeu de mots, au risque que les collaborateurs de *La Gaceta Literaria* ont couru à une époque d'être assimilés aux mouvements français d'avant-garde. Eugenio Montes a donc résisté à cette influence grâce à son style vigoureux d'une clarté inconditionnelle.

Enfin, Espinosa réalise une exégèse majeure de son nationalisme culturel lors d'un texte inédit, assez surprenant, intitulé « Cuento de Navidad para después de las navidades ». Il y développe une théorie du complot fondée sur la popularisation des manifestations étrangères lors de la célébration des fêtes de Noël. À ce propos, il avance de nouveaux arguments, sur l'influence qu'ont exercée auparavant les puissances étrangères sur l'Espagne, et qui sont à l'origine de sa décadence passée :

El proceso de desnacionalización y extranjerizamiento de España no es río que tenga sus fuentes originales en nuestro siglo. Siempre han sido –extranjerizamiento y desnacionalización– nuestros enemigos peores. Nuestros comunes diablos. Intentaron, todavía en ruda Edad Media, entrometerse ya en nuestros destinos, cuando aún ganaba reales batallas el Cid por tierras de Aragón y Valencia. Pero su intromisión más profunda no se realizó hasta el Setecientos, caja de Pandora y cuerno de la abundancia de todas nuestras hondas lacras internacionales y de todos nuestros peores y extraños desmanes.

El siglo XVIII fué como un alud de tinieblas que se nos metió de improviso en nuestra vida nacional, enturbiándolo, nublándolo y entenebreciéndolo todo. Fue como un temblor de Apocalipsis, con febriles fantasmas a lo Feijóo o a lo Iriarte. Fue una atroz noche de Walpurgis, de la que nos hemos despertado una lustral mañana de julio, sobre los ardientes clarines de los Ángeles Guardianes de España.

Signos y muestras de nuestra desnacionalización es fácil descubrirlos abundantemente aquí y allá, en múltiples expresiones y gestos de la vida española de todo el siglo XIX. En nuestros días, el cine americano ha sido uno de los mecanismos de desintegración nacional y extranjerizamiento más poderosos. Parecerse espiritual y físicamente a las frívolas heroínas de las frívolas cintas norteamericanas llegó a ser ideal –¡qué ideal!– de una parte de nuestras mujeres, a las que se refería recientemente el camarada Juan del Río, en una bella arenga a las camaradas de la Falange Femenina. [...]

No sólo se iban olvidando cada día, y hasta cada hora, nuestras cosas más propias, para sustituirlas por otras extrañas; no sólo se iba congestionando, día tras día, nuestra lengua, con nuevos barbarismos, a los que ni siquiera se preocupaban, en general, nuestros escritores, de nacionalizar, de españolizar, de hacer españoles, ajustándolos a las leyes fundamentales de nuestro romance; sino aún más: se llegó hasta pensar en lengua extranjera: a sentir, por ejemplo, en francés, como ocurrió con aquel tristemente espantoso “amerrizar”, que olía tan extraordinariamente a la mer – a la mar- francesa, que tuvo agonía y muerte violentas –a espada cruda- de nuestro castellanísimo “amarar”.²⁵²

Espinosa expose en effet dans ce texte une perception apocalyptique du XVIII^e siècle

²⁵² A. ESPINOSA, « Cuento de Navidad para después de las Navidades », inédit.

qui va encore plus loin que les précédentes. Le XIX^e siècle n'est alors, de ce fait, que le résidu d'une époque dangereuse où l'Espagne a « subi » l'influence des Lumières. Mais la nouveauté résulte ici du fait que, outre la France, l'Amérique du Nord dont l'influence est maintenant perçue, elle aussi, comme négative pour l'Espagne. C'est le cinéma américain qui est à présent traité de « superficiel ». Mais Espinosa n'oublie jamais néanmoins de reprendre ses arguments contre la France. Il ajoute alors à la fin de l'introduction de sa conférence, un commentaire sur l'invasion de mots français dans la langue espagnole au XIX^e siècle, une véritable occupation, car il s'agissait, selon Espinosa, non pas des gallicismes, mais des barbarismes qui ont sérieusement menacé l'intégrité de la langue espagnole et, par conséquent, l'identité du pays.

Le dernier trait du nationalisme d'Espinosa est aussi en rapport avec une communauté, cette fois religieuse : les Juifs. Même si les allusions ne sont pas nombreuses, la vision du Juif oscille entre l'admiration intellectuelle et le stéréotype.

La Gaceta Literaria avait mené une intense campagne en faveur des sefardim, ces Juifs des pays méditerranéens que l'on croyait, à l'époque, issus presque exclusivement de l'Espagne et du Portugal. En 1980, Giménez Caballero explique cet intérêt pour le peuple sefardi comme une manière de faire renaître les liens culturels perdus :

Mi campaña por los sefardíes no tenía elucubración alguna. Yo sólo pensaba en España, que había abandonando en brazos de Francia y de Italia “toda una generación de lengua Española”; la sefardí, en Europa oriental, que canalizaba para esos países comercio e influencia.²⁵³

On voit chez Giménez Caballero une intention nationaliste dans cet élan apparemment fraternel. D'ailleurs, les spécialistes de l'œuvre de Giménez Caballero ont ainsi décrit son rapport aux communautés juives :

No fue hasta 1931 cuando *La Gaceta* admitió que había algo más en su interés por las comunidades sefardíes que una simple cuestión filológica. En julio de ese año apareció en una página de la revista un ensayo que trataba de un imaginario encuentro de Jiménez Caballero

²⁵³ E. GIMENEZ CABALLERO, dans le prologue à l'édition fac-similé de *La Gaceta Literaria*, éd. Topos Verlag AG (Vaduz, Liechtenstein) et éd. Turner (Madrid), 3 t., Madrid, 1980.

con el espíritu de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, monarcas del siglo XV que habían expulsado a los judíos de España. Sus sombras le acusaron de minimizar uno de sus triunfos. Acusación que Jiménez Caballero rechazó explicando que de hecho estaba continuando su obra. Él estaba, decía, completando la Reconquista, porque los sefardíes constituían la última provincia irredenta. El autor de ese ensayo era el conde de Foxá. (*La Gaceta Literaria*, 15 julio 1931.) Cualquiera que fuese el propósito de Jiménez Caballero por estos hispanohablantes sefardíes, su preocupación por ellos era lo bastante sincera para llevarle a rechazar el antisemitismo en general.²⁵⁴

L'article du Comte de Foxá, où un Giménez Caballero fictionnel rapporte aux Rois Catholiques son voyage aux Balkans et sa revendication des sefardim, fut en effet publié en 1931 dans *La Gaceta Literaria* :

Venimos, dice el rey, a protestar. Es usted el destructor de nuestra obra. De modo que echamos a los judíos para que ahora haga usted viajes a los Balcanes.

Ernesto responde –Señor, señora ; la política de 1492 está apolillada. No la reprocho ; al contrario ; gracias a ella es ahora España un maravilloso ventrílocuo que mueve los labios en las ruinas de Córdoba o Lucena, y resuena la voz en los Blacanes. Hay que cultivar esa voz, hacerla actual, que huele a gasolina, a boxeo, a diálogo de Arniches ; ésa es mi misión. Así tendremos una provincia más : la provincia Sefardí [...].²⁵⁵

Même si Giménez Caballero n'est pas antisémite, il demeure toutefois proche de l'intégrisme nationaliste, au point de vouloir récupérer, après quatre siècles de diaspora, l'influence que l'Espagne avait exercée jadis sur la communauté juive.

Toujours sous l'influence de Giménez Caballero, Espinosa avait donné voix en 1927, dans l'un de ses premiers articles, à un Juif sefardi. C'était « Vidas paralelas. Eses Españolas »²⁵⁶ :

[...] un sefardita de Salónica (amor al Romancero español; platonismo abrabanelesco).

El sefardita.- LA ROSA DE LOS VIENTOS nos ha enseñado ortolexia, desde Canarias. Nos ha abierto las puertas de un nuevo Romancero y la musa fuerte –desconocida- de un hijo de Asís : Fray Andrés de Abreu. Antes se creía que no había allí más que negros.²⁵⁷

Le Juif sefardi est surtout, pour Espinosa, à l'origine du *Romancero*. Le lien culturel est primordial, comme l'on a déjà analysé, dans les rapports qu'Espinosa établit avec les thèmes qu'il aborde. En ce sens, le « platonisme abrabanelesco » serait une sorte de

²⁵⁴ D. W. FOARD, *Ernesto Jiménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975, p. 115.

²⁵⁵ C. DE FOXÁ, « Los Reyes Católicos y Giménez Caballero », (rédigé à Sofia, le 14 juin 1931), *La Gaceta Literaria*, 15 juillet 1931.

²⁵⁶ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Eses Españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

²⁵⁷ *Idem.*, p. 24.

philosophie judaïque, par référence à Abraham, dont le nom a évolué en Hongrie, par exemple, sous la forme d' « Abraban ».

Enfin, le sefardi, qui représente le rôle de l'érudit, revendique une tradition littéraire propre aux Îles Canaries, pour la confronter au préjugé raciste —« *antes se creía que no había allí más que negros* »²⁵⁸ car, selon le Juif, la présence des noirs dans un territoire est associée à l'absence de civilisation et de culture. Il est très étonnant de voir comment le Juif, au lieu d'être la proie de propos racistes d'Espinosa est, au contraire, le véhicule de ces propos qui, en l'occurrence, ne concernent que les noirs. En tout cas, on a l'impression qu'Espinosa assimile davantage les Juifs à un imaginaire culturel qu'à une réalité. Cela est, d'ailleurs, l'un des signes de son rapport à la réalité, qui se tisse souvent à travers la littérature. Or, à l'époque telle est probablement la situation de tout intellectuel espagnol par rapport à l'univers juif, à l'exception de Giménez Caballero, qui s'est rendu aux Balkans.

Certes, expulsés d'Espagne en 1492, les juifs ne peuvent pas devenir, comme cela est arrivé en Europe et ailleurs, les boucs émissaires de la décadence du pays. En effet, comme on l'a démontré dans ce chapitre, les coupables de la décadence espagnole sont, chez Espinosa, l'Europe et, en particulier, la France. Par ailleurs, durant la Guerre civile, comme on le verra par la suite, les communistes deviennent aussi une cible de choix dans les blâmes nationalistes d'Espinosa.

Malgré sa méconnaissance réelle de cette communauté, Espinosa se sent néanmoins concerné par le judaïsme, notamment à l'époque où il collabore avec *La Gaceta Literaria*, au milieu de cet esprit de revendication d'un passé juif en Espagne. À cet effet, il critique dans cette revue un essai qu'il considère comme l'un des meilleurs de l'année dans son article, « Los doce mejores libros del año. Tiento y balance de Reyes literarios de 1930 ». L'auteur, Jacobo Wassermann, probablement d'origine juive, a vu dans l'énigmatique figure de Christophe Colomb, des indices de judaïté. En dépit de son admiration pour cet essai historique —car il le considère l'un des meilleurs de l'année- Espinosa tombe toutefois dans le préjugé antisémite : « *Don Jacobo —Herr Jacobo Wassermann (...) Traía consigo un Cristóbal Colón más judío que aventurero, ebrio de oro más que de mundos nuevos.* »²⁵⁹ Il y

²⁵⁸ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Eses Españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

²⁵⁹ A. ESPINOSA, « Los doce mejores libros del año. Tiento y balance de Reyes literarios de 1930 », *La Gaceta Literaria*, num. 97, 1^{er} janvier, 1931. *Textos*, pp. 77-81.

évoque alors le mythe raciste du Juif mercenaire, avide et cupide.

Par la suite, il va démontrer une connaissance extraordinaire de la littérature et de la philosophie juives. Effectivement, dans une critique à la traduction d'une œuvre de Maimonide, Espinosa s'avère un fin connaisseur de la pensée juive et de ses figures centrales :

Toda una reconquista intelectual se realiza en nuestra última España. Nuestra gran Edad Media empieza a justificarse por sí misma. La Europa medieval, a contar con la española. Juan Ribera resucita a Abencuzmán. Aljoxani, Abenalcutia, Asín, a Massarra y Abenarabi. [...] Francisco Cantera a Chebet Jehudá. [...]

Collares de perlas y varas de Judá. Psalterios y astrolabios. Zégeles marianos. Cristos albigarados. Lamotamid y García Lorca. Abenabdun y Góngora. Gracián y Aben Tofail. Abulbeca y Jorge Manrique. Lulio y Abenarabi. Mocadem y Juan Ruiz.²⁶⁰

L'on voit que dans cet article Espinosa expose davantage son patriotisme culturel que son intérêt pour la culture judaïque. De même que Giménez Caballero, Espinosa sent que la réappropriation de la culture juive est une espèce de reconquête spirituelle des sefardim, réalisée par les nouvelles jeunesses espagnoles.

Mais, une fois *La Gaceta Literaria*, disparue les allusions aux Juifs se font rares et l'on n'en retrouve presque aucune jusqu'en 1937, en pleine Guerre civile, dans un article intitulé « Heróica de Tendal » :

[...] « tendal » y puntal se dan la mano, por su semántica, como por su mística Juda Halevi y San Juan de la Cruz. [...]

Frente a este gran y altivo estilo nuestro, el pobre estilo exódico de la Antiespaña roja : su inconstancia, sus zigzagueos, sus vacilaciones, sus fugas en fofo y en masa. [...]

De nosotros, la guardia y sueño ardientes de los vencedores de Troya. De ellos, el vagabundage siniestro de Ahasver –el judío errante.

Nuestro libro : una esbelta Iliada, en pasta española, sobre una erecta torre de platino.

El de ellos: Un momio “Judío Errante”, en rústica, a la francesa, bajo el fango de un río en fofo mayor.²⁶¹

Cet extrait reflète bien le rapport paradoxal d'Espinosa aux juifs. D'un côté, il vénère

²⁶⁰ A. ESPINOSA, « La nueva España : denuncia del munkicida », *La Tarde*, 24 mars, 1931. *Textos* pp. 90-91.

²⁶¹ A. ESPINOSA, « Heróica de Tendal », Agustín Espinosa. *Falange*, 10 mai, 1937.

la pensée juive pour son apport intellectuel prééminent. De l'autre, il tombe mécaniquement dans les formulations de la Phalange, où les « rouges », comme les Juifs, sont une menace dont l'esprit intellectuel de contestation suscite la peur. Ils sont désignés, à la manière traditionnelle de l'antisémitisme, en ces termes : sinistres et malléables. Au passage, Espinosa en profite pour faire allusion aux Français, cette fois au sujet de leurs formats d'édition. Espinosa compare une édition espagnole de l'Illiade, dure et résistante, à l'édition molle française d'un livre sur le « Juif errant », sous la boue d'un fleuve « *en fofo mayor* ».

Espinosa est, sans aucun doute, un nationaliste convaincu. Les raisons de ce fanatisme sont obscures. Il existe peut-être un rapport avec un certain complexe d'infériorité dû à sa condition de Canarien, issu de la colonisation et ignoré par la métropole. Espinosa serait, de ce fait, en quête de reconnaissance intellectuelle de la part de ses collègues péninsulaires. Parmi eux, Giménez Caballero exerce, comme on l'a vu, une influence majeure. D'ailleurs, Espinosa lui doit, de toute évidence, la structuration de sa pensée nationaliste, dont l'ibérisme et l'intérêt pour les sefardim relèvent strictement de la période au sein de *La Gaceta Literaria*.

Enfin, Espinosa est aussi un fidèle représentant des inquiétudes intellectuelles de son époque, dont l'opposition à la génération de 98, qui véhicule le refus de l'influence européenne. Les écrivains des années trente cherchent une identité culturelle propre à travers la revendication d'un passé glorieux et d'un présent prometteur dans la littérature espagnole. Cette quête obstinée des valeurs s'est souvent traduite par des dérives politiques extrémistes et a conduit finalement à un affrontement fratricide. Les textes d'Espinosa témoignent ainsi de cette époque dramatique de guerre et d'extrémismes. Ses articles apparaissent également comme un témoignage des tentations totalitaristes que beaucoup, comme Espinosa, ressentirent à cette même époque.

3.5. Conclusion.

Quand il s'agit d'analyser l'idéologie d'un écrivain aussi éclectique qu'Agustín Espinosa, au lieu de faire l'inventaire de toutes les positions politiques qu'il a adoptées dans ses textes, il est nécessaire de trouver le fondement qui engendre des écrits apparemment discordants. Il ne suffit plus de se résigner à admettre qu'Espinosa était « apolitique », ou qu'il n'a jamais suivi aucune tendance, comme l'a fait auparavant la critique canarienne.

Après l'analyse des articles d'Espinosa, on peut affirmer qu'un mythe politique habite toutes ses prises de position, depuis ses premiers articles en 1927 jusqu'au dernier : le mythe de l'Espagne, qui a marqué l'esprit des intellectuels depuis la perte des colonies en 1898 jusqu'au déclenchement de la guerre civile en 1936. Chez Espinosa, ce sentiment patriotique atteint souvent une intensité démesurée : le nationalisme d'Espinosa se montre, en effet, outrageant, notamment lorsqu'il s'agit de dénigrer l'Europe, où les Français sont les plus attaqués, tout autant que les Sud-américains, à cause de leur fascination pour la France, et les Juifs, dont la critique relève davantage du mythe que de la réalité –après leur expulsion de l'Espagne depuis 1492-.

Cependant, le mythe de l'Espagne ou les complexes d'infériorité d'Espinosa par rapport à la métropole espagnole –qui considère encore les Canaries comme une colonie- ne peuvent expliquer à eux seuls la ténacité de son nationalisme. En effet, une personnalité charismatique est derrière cette idéologie patriotique : il s'agit d'Ernesto Giménez Caballero, ami d'Espinosa depuis ses premières années à Madrid. En ce sens, ce chapitre propose la première analyse détaillée de leur relation : les allusions écrites d'Espinosa à Giménez Caballero, mais aussi la confrontation des articles qu'ils écrivent, presque en même temps, sur les mêmes sujets politiques et dont les coïncidences sont parfois troublantes –lorsqu'ils critiquent, par exemple, l'engagement politique d'Ortega y Gasset envers la Seconde République-. Peut-être s'agit-il juste d'un hasard de circonstances, mais il fallait en tout cas analyser en parallèle les parcours d'Espinosa et de Giménez Caballero, qui convergent souvent au long de deux décennies particulièrement difficiles de l'Histoire d'Espagne.

La confrontation de l'idéologie d'Agustín Espinosa avec celle de Giménez Caballero permet d'analyser le nationalisme d'Espinosa de manière plus précise. Chez les deux écrivains, un même discours passionné, contradictoire et parfois virulent conduit vers une

pensée radicale. En fait, au-dessus du mythe de l'Espagne, il est un ressort encore plus fort : l'amour du mythe en soi. Giménez Caballero et Espinosa traversent la réalité avec des kaléidoscopes capables de métamorphoser l'Espagne à travers son Histoire culturelle. Leur idéologie devient ainsi un concentré de lectures qui ont fermenté dans des imaginations fertiles et des caractères ardents, et qui s'expriment dans un style ludique et sophistiqué.

L'idéologie d'Espinosa se nourrit donc de mythes, parmi lesquels, celui de l'Espagne, qui est sans doute le plus puissant. À cause de ses complexes d'Espagnol de l'ultra périphérie, de son racisme, de l'influence de Giménez Caballero, de la fierté que lui inspire la génération de 27, ou grâce à un véritable amour de l'Espagne à travers sa culture, son nationalisme demeure intact durant toute sa vie. Confondre cet amalgame d'influences avec une pensée contradictoire nuit à l'interprétation de l'œuvre d'Espinosa : il faut accepter que la quête de mythes qui l'anime émane d'un projet littéraire dont fait partie le patriotisme viscéral.

Chapitre 4

Genres de guerre.

Se trabaja con material doloroso, que aún hiere con esquilas
a no pocos supervivientes físicos o morales;
pero salta a la vista que el problema literario intrínseco
deberá tarde o temprano plantearse en serio. [...] la literatura [...] no puede prescindir de la verdad literaria.

Pere Gimferrer, « Qué fue la literatura de posguerra ? ». ¹

4.1. Introduction aux extrémismes politiques : le bellicisme, le communisme et le fascisme avant la guerre civile.

Cette deuxième partie de la Thèse se propose de dresser une évaluation des positionnements d'Agustín Espinosa par rapport à la société de son temps. Si dans le chapitre précédent nous avons essayé d'élucider minutieusement les tendances idéologiques de l'écrivain jusqu'en 1936, c'était dans le but de mieux aborder cette suite, car il s'agit maintenant d'interpréter les textes écrits par Espinosa à partir de l'été 1936 et jusqu'à sa mort, début 1939. Les spécialistes de son œuvre ont souvent évité la controverse liée à cette époque, en légitimant leur choix en fonction de deux arguments : l'absence de qualité de ces textes ou l'hypothèse selon laquelle ils ont été écrits sous la contrainte. Ces articles n'ont donc jamais été réédités ou analysés auparavant. Nous proposant de mener une analyse exhaustive de l'œuvre d'Espinosa nous avons donc décidé de consacrer un chapitre à l'étude de ces articles.

Afin de comprendre dans toute leur complexité les articles qu'Espinosa écrit durant la guerre il est encore nécessaire –pour compléter le chapitre précédent- d'analyser une dernière composante idéologique, essentielle dans la systématisation de sa pensée : la tendance extrémiste. Il ne faut pas en déduire que le racisme que l'on a expliqué dans la dernière partie du troisième chapitre –envers les Français, les Sud-américains ou les Juifs- fasse partie d'une idéologie modérée. Les extrémismes que l'on analyse dans ce chapitre sont strictement politiques : ils appartiennent à des positionnements idéologiques d'extrême gauche ou d'extrême droite.

¹ P. GIMFERRER, « Qué fue la literatura de posguerra ? », *El País*, 11 décembre 1983.

4.1.1. Les guerres d'Espinosa.

En guise d'introduction à ces idéologies, l'on abordera une composante qui est partagée par l'extrême-gauche et l'extrême-droite, et qu'Espinosa a soutenue activement, même avant-guerre, sous la Seconde République : le bellicisme, qu'il défend d'un point de vue non seulement esthétique mais, parfois aussi, éthique.

L'on a déjà expliqué dès le premier chapitre² comment Espinosa avait répondu en 1930 à la célèbre enquête de *La Gaceta Literaria* sur la perspective politique de l'avant-garde. Il avait pris à cette occasion le terme au premier degré, le militaire, sur un ton ludique :

Yo aguardo una subguardia a mi medida. Espero mi hora militante en la cruzada contra el ateísmo y liberalismo de la Europa senectuaría.

Quando después de esta próxima gran guerra, me ponga las piernas de goma que toda gran guerra inventa para sus mejores soldados, me preocupará, sobre todo, no saber con qué clase de calles me condecorarán los nuevos zapatos nuevos.³

L'on ne peut pas encore savoir s'il s'agit d'une boutade ou d'une tendance esthétiquement violente qui, d'ailleurs, est très en vogue à l'époque. En 1931, alors que l'Espagne vit une période charnière de son Histoire, entre la monarchie favorable à une dictature militaire et la Seconde République, Espinosa écrit un article, qui révèle à nouveau son attachement au bellicisme intitulé « Definición del pesimista »⁴ :

Brindo mi espada alerta de 1931.
Junto a la de mis actuales amigos galófobos españoles.
Hijos del abuelo, hijos del padre y hermanos del hermano.
Obreros, por tradición, de esta santa causa.
Soldados, por inteligencia, de tan urgente cruzada.⁵

Ceci est un exemple de l'expression de la colère⁶ chez Espinosa qui fait appel au langage guerrier. Dans ce cas précis, Espinosa essaie d'entamer une Guerre Sainte contre la France à cause de son colonialisme culturel en Amérique du Sud qui, d'après lui, éloigne cette dernière de sa mère patrie espagnole.

² Cfr. Chapitre 1.

³ « Encuesta sobre la vanguardia », *La Gaceta Literaria*, numéro 85, juillet, 1930. *Textos*, p. 57.

⁴ A. ESPINOSA, « Ensayadores de Indias : definición del pesimista », *Heraldo de Madrid*, 3 janvier, 1931. *Textos*, pp. 75-76.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir, à cet effet, la polémique autour des Sud-américains, considérés comme inférieurs par Espinosa dans le chapitre 3.4. « Autour du casticisme » d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif. »

Il s'agit dans cet article d'un style qui se veut viril, moderne et insolent. C'est également, et il ne faut pas l'oublier, le style qui s'adapte le mieux à sa personnalité belliqueuse. En effet, à travers tous les courants littéraires qu'Espinosa expérimente pour renouveler en permanence son écriture, ce trait stylistique demeure, en revanche, presque constant.

À dix jours de la proclamation de la Seconde République espagnole, Espinosa écrit un article, profondément contestataire, intitulé « Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al ballet » :

Así como me parecería prematura en España la formación de un partido hitleriano para impedir la proyección de películas antibélicas, creo bien llegado el momento de finar por la fuerza con los espectáculos del «Ballet». Hay una urgencia de quemar «poemas», de pisotear sonatas, de romper arabescos, de bombar cadencias, de rasgar clámides, inminente.⁷

Il est difficile d'imaginer l'effet que ces propos ont pu causer chez les lecteurs de l'article car, à l'insu d'Espinosa, ils ont été publiés dans le premier numéro d'un hebdomadaire, *Proa*, qui se proclame « *semanario político de izquierdas* ». ⁸ Les rédacteurs de la revue, eux, n'ont pas réagi immédiatement : la bombe à retardement éclatera cinq mois plus tard, lors d'une polémique très violente. Cette polémique, engendrée par l'article « “Delenda est rhetorica”. El gijonazgo ferial de Ortega », est néanmoins compréhensible dans son contexte : Espinosa attaque brutalement Ortega y Gasset, qui s'efforce de gagner les Espagnols à la cause républicaine en donnant des conférences à travers tout le territoire national. Tel est l'esprit provocateur et subversif d'Espinosa qui, même dans des circonstances historiques exceptionnelles, refuse de faire des concessions. Cet esprit toujours en dissidence est également, à travers ses constantes polémiques, de nature belliciste. En effet, Espinosa n'ignore pas la situation chaotique que vit l'Espagne : le roi s'est exilé sans avoir d'abord abdiqué, la gauche et la droite sont en confrontation et le pouvoir de l'Église, incontesté pendant des siècles, est en péril. Il n'hésite pas à écrire : « Delenda est monarchia

⁷ A. ESPINOSA, « Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685.

⁸ Voir note de M. P. CORRALES dans l'édition de ce texte : « *Proa*, núm. 1, Tenerife, 4 de abril de 1931. Al hacer este trabajo, desconocía que este texto se había publicado en *Proa* « semanario político de izquierdas » con el que Espinosa entraría cinco meses después en polémica. » CORRALES fait référence à la polémique que déclenche son article « “Delenda est rhetorica”. El gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p. 352. Espinosa répondra au journal avec deux articles : « “Les enfants terribles” : el proalismo proal de *Proa* ». *La Tarde*, 11 septembre, 1931. *Textos*, pp. 110-111, et : « Cultura epitalámica: nuevas apostillas a mi “Delenda” », *La Tarde*, 14 septembre, 1931. *Textos*, pp. 112-113.

[...] Delenda est senex Hispania, Delenda est Respublica vetus »⁹. Espinosa reste fidèle à ses convictions qui sont surtout celles d'un protestataire impénitent, même dans les contextes les plus chaotiques.

Toujours à travers Ortega y Gasset, Espinosa expose une théorie de la République espagnole, qu'il voit divisée en deux, dans un article intitulé : « Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano o la bien llamada fiesta nacional »¹⁰ :

La opinión española se agita de nuevo en avidez divisionista. Trema otra vez el partidismo. Amanece una apasionada guerra civil. Cada héroe tiembla, arorosamente, sus mesnadas. Hay –o rehay– en la lozana España de hoy dos nuevas musas dispares. Dos signos contrarios. Mito y contramito. Vosotros y nosotros. Estos y aquellos. La trágica España unamunista y la exquisita España Orteguit.

España ha gustado expresarse siempre en voluntades antitéticas. Cuando ha izado una nueva bandera ha sido para otear sobre todo el aire, en busca de una divisa contraria, debatiéndose en tanto en su esquivo vacío de lo impar.¹¹

Espinosa voit juste. Sa théorie bipolaire correspond, d'une part, à une structure qui lui est chère et elle obéit, d'autre part, à une tradition manichéenne des interprétations historiques à laquelle il ne manque pas d'adhérer non plus.

Visiblement rejeté par Espinosa pour des raisons politiques et non artistiques dès l'instauration de la Seconde République, Ortega y Gasset apparaissait, depuis la publication de *La deshumanización del arte*, comme un grand maître à penser. À la même date (1925), il avait aussi publié un article sur l'interprétation de l'Histoire à partir de l'étude de ses guerres, et non de ses données économiques.¹² Suivant la même structure qu'Espinosa, Ortega justifie –avec Scheler– que l'analyse marxiste de l'Histoire se révèle insuffisante lorsqu'il s'agit d'étudier des époques comme l'Empire Romain :

Recientemente ha hecho notar Scheler que en ciertas épocas parecen predominar las fuerzas biológicas –la sangre, la raza–, así en los pueblos muy jóvenes; en otras, tiranizan la vida colectiva los factores políticos –la razón de estado, los intereses dinásticos, etc.–, y sólo en edades tan maduras que tocan ya el principio de descomposición se alza el principio económico con el mando sobre la historia. [...]

Este pensamiento podría proporcionarnos una interpretación bélica de la historia, que formaría

⁹ A. ESPINOSA, « "Delenda est rhetorica". El gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p.352.

¹⁰ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano o la bien llamada fiesta nacional », *La Tarde*, 10 décembre, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 691-692.

¹¹ *Idem*.

¹² J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, tome II, *El Espectador-IV*, 1927, « La interpretación bélica de la Historia », Alianza éd., Madrid, 1993, pp. 525-536

el perfecto “contraposto” a la interpretación económica. Según ella, la vida en cada época sería, no lo que fuesen los instrumentos de producción, sino, al revés, los instrumentos de destrucción.¹³

D’après cette théorie, qui embrasse l’Histoire d’un regard aussi « déshumanisant » que celui qu’Ortega avait jeté deux ans plus tôt sur l’art, l’interprétation historique devrait considérer « l’âge » des pays qu’elle analyse avant de choisir la méthode à appliquer.¹⁴

Le regard d’Espinosa sur la réalité correspond, dans la majorité de ses articles d’opinion, à l’âge des jeunes peuples -évoqué par Scheler- où des forces biologiques, comme le sang et la race, prennent le dessus. Ce trait n’est d’ailleurs pas l’apanage exclusif d’Espinosa : il est partagé par tous les mouvements d’avant-garde, marqués par la quête d’un esprit ludique certes, mais aussi tyrannique. En effet, ces « artistes-enfants » d’avant-garde s’accordent souvent sur un point : il faut être capable du meilleur comme du pire, dans l’art comme dans la vie. Ainsi, les dérives idéologiques qui ont vu le jour à l’époque se sont tout naturellement inspirées des avant-gardes afin de pervertir les principes de la révolution sociale.

En 1932, alors qu’Espinosa amorce une série hebdomadaire de lettres adressées à la sœur cadette de sa fiancée, la polémique débute par un article fortement provocateur : « Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente*. »¹⁵ Dans ce texte, on trouve des traces de cet esprit avant-gardiste dont se réclame Espinosa :

Tu última tarde de domingo la has pasado –si eso es tal vez pasar- en el cine. Fuiste a ver –o a

¹³ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.*, p. 528.

¹⁴ À cet effet, une réflexion sur l’Espagne en tant qu’objet d’étude s’impose. L’Espagne est la première nationalité européenne à s’être constituée légitimement à l’époque des Rois Catholiques, alors qu’ailleurs la noblesse faisait encore obstacle à l’expansion du pouvoir des monarchies. Après cinq cents ans d’Histoire étatique donc, le pays se trouve dans l’aboutissement d’une crise qui dure depuis trois cents ans –plus de la moitié donc, de son Histoire-. En 1898, avec la perte des ses dernières colonies, l’Espagne est déjà loin « de l’âge mûr en début de décomposition » sur lequel M. F. SCHELER –dans *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg (Le génie de la guerre et la guerre allemande)*, verlag des Weissen Bücher, Leipzig, 1915- fait reposer l’interprétation économique et marxiste de l’Histoire. Cet âge révolu remonte, dans le cas espagnol, au XVII^e siècle. D’ailleurs, les interprétations économiques de la décadence de l’Empire espagnol ont été évoquées maintes fois par les historiens. Il faut alors se demander à quel âge correspondent les années vingt et trente en Espagne. N’ayant pas vécu la Première Guerre mondiale, l’Espagne est encore naïve en ce qui concerne les effets désastreux de la guerre. Par ailleurs, les campagnes militaires au Maroc, malgré la publication de livres comme *Imán* (1930), de R. J. SENDER, éd. Cenit, Madrid, 1930, ou *Notas marruecas de un soldado* (1923) d’E. GIMÉNEZ CABALLERO, autoédition, Madrid, 1923, n’ont pas eu le retentissement social qu’elles méritaient. Les Espagnols ont pu penser, une deuxième fois, que leurs problèmes se limitaient à la mauvaise gestion monarchique, alors que l’ennemi était ailleurs, en gestation ou à l’état latent. À travers cette époque de l’Histoire d’Espagne, où confluent toutes les forces d’un passé inexorable, Ortega y Gasset demeure sans doute un « spectateur » d’exception.

¹⁵ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente* », *La Provincia*, 13 mars, 1932. *Textos*, pp. 137-139.

malver- allí una fea película de guerra. A ti, que tienes aún demasiado fresca el alma y demasiado, también, dorado el destino, no te ha podido gustar Sin novedad en el frente. Lo cruel, lo viejo, lo triste, lo afrentante –lamentación decrepita o área de vencido- repugna, sobre todo, a los niños. Yo recuerdo aún mis rencorosas primeras angustias infantiles por los mascarones del miércoles de ceniza, los mismos mascarones joviales que me habían tanto el día anterior regocijado.

No otros que esos mascarones de miércoles de ceniza infantil son los héroes de Sin novedad en el frente. Y una manera de miércoles de ceniza bélico el escenario en que ellos se agitan.¹⁶

Espinosa se définit comme un ex-enfant angoissé et rancunier : il se sert des souvenirs d'enfance pour justifier sa colère contre un film. Cette attitude passionnée et viscérale ne convient pas à un critique mais s'adapte, en revanche, à un esprit enfantin d'avant-garde. Son avis sur la guerre s'apparente à la fascination qu'elle exerce chez un enfant de douze ans :

La guerra, créelo, es hermosa. La guerra es una gran aventura maravillosa. En ella, una lozana empresa alienta, que duelos justifica y hospitales y cementerios y hambres.

Pero ¿es siempre bella la guerra acaso ? Para el ganador es bella toda aventura. Para el que la pierde es siempre fea. Alemania –Remarque, Glaeser- ha tenido que darnos esta guerra espantosa, pobre oscura y tétrica, a su visión de vencida correspondiente. Francia en cambio nos ha traído una guerra ardorosa y alta, una generosa y lírica guerra.

Barbusse, dentro del realismo signal de su arte, ha simbolizado en un purificados nombre –El Fuego- toda la alta tragedia que la guerra alienta. Montherlant, [...] en *Le songe*, unge a la guerra categoría de mágico sueño, y se revuelve contra la dura realidad de la paz, contra la burguesa, plebeya y triste paz, contra una era destonada y lánguida.

¿Qué es al fin y al cabo, la guerra sino el gran consecuente de la vitalidad superior de un estado ? Obra de pueblos fuertes, de hombres cuya dinamicidad no cabe en las fronteras de una patria, en los límites de una geografía arbitraria, en el área de un breve cielo viejo, en un quieto horizonte, en un eternizado paisaje angustiante

No es fea la guerra, créelo.

No es fea la guerra en Napoleón. Habla Stendhal. No es fea la guerra en César. Habla Lucano. No es fea la guerra en Alejandro. Habla nuestro Juan Segura de Astorga. [...]

Regocijémonos hoy [...] con Amadís de sueños heroicos en áureas Bretañas. Que tiempo habrá mañana de llorar, con don Quijote, vigilias de fracaso, en La Mancha.¹⁷

Il y a là l'une des rares occasions où Agustín Espinosa célèbre la Nation française : victorieuse dans la Première Guerre mondiale, elle mérite tout le respect de l'auteur. Afin de justifier sa défense de la guerre, Espinosa n'hésite pas non plus à évoquer des personnalités françaises telles que Montherlant, Napoléon ou Stendhal pour faire ensuite l'apologie des mythes hispaniques d'Amadís de Gaule et de Don Quichotte qui sont des représentations

¹⁶ *Idem*, p. 138.

¹⁷ A. ESPINOSA, *opus cit*, pp. 138-139.

antithétiques : de la victoire et de la défaite. On voit à la fin de l'article comment, une fois de plus, Espinosa traduit un pressentiment inquiétant, car le texte a été écrit en 1933 : il pousse en effet la petite Lolina à rêver de guerres victorieuses avant que les larmes ne coulent après la chute. Certes, l'analyse de la guerre proposée par Espinosa ne manque pas de pragmatisme mais le traitement historique de ce genre d'événements est indéniablement influencé, entre autres facteurs, par l'issue finale.

Malgré cet esprit réaliste ou, peut-être à cause de lui, la vision d'Espinosa provoque une polémique immédiate. Trois jours plus tard, Adolfo Luján publie, à la première page du *Diario de Las Palmas*, un article intitulé « Antiestética de lo bélico ». ¹⁸ Voici le texte intégral de cet article, qui n'a jamais été réédité :

Causa estupor que haya quien –todavía– exalte la guerra. Y si quién le entona un himno de alabanzas es un hombre de la textura [sic] intelectual de Agustín Espinosa, el delicioso autor de “Lancelot”, entonces el estupor se hermana a la certidumbre de unos resultados más perniciosos que la proclama más exaltadamente patrioter.

La guerra tiene –indudablemente– un aspecto estético, entusiástico. Es lo que podría llamarse, lo espectacular, lo teatral, trucos emocionales. Es esa faceta vistosa de penachos, hierros fulgurantes, corceles briosos, banderas epilépticas a la caricia del aire, marcialidad arrogante, desfiles al compás de enardecedora música guerrera; es la que hace vibrar la pluma –virgen de la dolorosa experiencia bélica– de Rubén Darío y escribe su Marcha Triunfal. Es en fin toda esa dorada mentira que cubre las horrosas realidades del campo de batalla.

Puede también existir un móvil. Un alto ideal que –tal vez– pudiera justificarla. Que la impregne de poesía. Admitámoslo. Y sin embargo –será que el ideal desnudamente en abstracto hace mella en la voluntad con dificultad– para enardecer al hombre, para que vea la “poesía” de la guerra necesita del oropel del brillante desfile, de arenga de mentirosos tópicos que le habla de la patria, de honra nacional; necesita música guerrera que haga trepidar sus nervios en borrachera creadora de energías ficticias. Por eso dice Dwinger: “Si no hubiera música militar se reduciría a la mitad el número de guerras”.

Pero existe ese otro aspecto, realista, horrible, asqueante, inhumano, cruel, que nada tiene de poético ni estético y del cual nunca han hablado los poetas.

Nutre Espinosa su hiperestesiada sensibilidad de poeta con el caudal de bellas ilusiones que despierta en él la guerra evocada en su faceta ideal de gran aventura maravillosa, de lozana empresa. Eso es ver la guerra de una manera unilateral, estrecha y voluntaria: El mismo defecto de que acusa.

Los otros –los videntes de ese otro aspecto de muerte asquerosa, horripilante– bebieron sus amarguras en una cruel realidad de trincheras y alambradas. De campos de concentración. De cementerios y hospitales, de hambres y miserias. De fango, y putrefacción. De ratas y piojos. Vivieron su horrible experiencia entre las mortíferas carcajadas de las ametralladoras. Entre inhalaciones de gases envenenadores. Entre alucinantes escenas de destrucción. Ciertamente que han descrito la guerra de una manera unilateral, estrecha y voluntaria. Pero después de vivir aquella

¹⁸ A. LUJÁN, «Plumas ajenas [sic]. Antiestética de lo bélico», Adolfo Luján, première page du *Diario de Las Palmas*, 16 mars, 1933.

vida enloquecedora, lo estético, qué importancia puede tener, qué huella puede dejar en una sensibilidad transformada, atrofiada por el golpeteo de brutales sensaciones, que les rebaja a un sentir meramente animal?

No se nos diga que Alemania –Remarque, Glaeser, Dwinger- ha tenido que darnos esa guerra espantosa, pobre, obscura y tétrica, por el hecho de haber sido vencida. Tanta fealdad tiene esa horripilante cacería de ratas en las trincheras, que nos dice Remarque –Alemania- como el macabro abrazo al inflado cadáver de Eudoxia que nos describe Barbusse –Francia. Momentos de Guerra, que ni para vencedores ni vencidos tiene nada de estética, ni de belleza, ni de poesía.

Tal vez la distancia en el tiempo y en el espacio idealice, poetice, embellezca y hasta sublime la guerra ante los ojos de los vencedores. Y este es el peligro. Éste es el germen morboso del militarismo.

Los poetas –o historiadores- que enaltecieron la guerra, que nos hablaron de banderas y vistosos desfiles militares, y de gloria y de toda esa ripiosidad patrioter, han sido el vehículo transmisor de los bacilos bélicos.

Hasta hoy –postguerra [sic]- nadie habló de los horrores, nadie supo o nadie quiso inocular la horrible verdad inmunizadora de esas exaltaciones y entusiasmos morbosos, destructores. Estos que sufrieron, que vivieron días de ansiedad y locura, se sintieron humanos. Quisieron arrancar a la Humanidad la venda del engaño, y enseñaron, predicaron su experiencia, su realidad: en el fango no hay gloria. No hay poesía. La guerra es odiosa.

Naturalmente. “Sin novedad en el frente” no ha podido, no ha debido gustar a Lolina –la mujer. Ha tenido que resultarle repulsiva –lo cruel, lo viejo, lo triste, lo afrentante repugna... Esa es precisamente la misión de ese libro, de esa película –inferior al libro. Que se odie la guerra, que se haga repulsiva. A Lolina –la mujer- le sería igualmente horrible esa guerra de haberla vivido.

A Espinosa –poeta de sentir imperialista, iconoclasta de límites de geografía arbitraria- tampoco ha podido gustar. En las cuerdas de su sensibilidad idealista, chocó la rudeza de realidades crueles, prosaicas, quebrando sus armonías, emocionales.

Sin embargo, en el desarrollo brutal y realista de “Sin novedad en el frente” está su valoración. El romperá sus ilusiones y épicas estrofas que la guerra pudiera inspirar, pero –precisamente- en la crueldad con que pisotea, estruja, tritura la pernicioso mentira, está su humanismo.

Tal vez –desgraciadamente- esa carta de Agustín Espinosa será algún día su hoja de movilización, para que desde la trinchera nos hable de la estética de lo bélico.¹⁹

On doit souligner que, malgré l'indignation que lui inspire le texte d'Espinosa, Adolfo Luján demeure assez respectueux et développe l'argumentation de son article avec pondération et retenue. Il décrit tout de même Espinosa comme un poète « impérialiste et iconoclaste » et il hausse progressivement le ton dans la dernière phrase, lorsqu'il souhaite à Espinosa de ne jamais être appelé au front pour parler aux lecteurs de l'esthétique du bellicisme.

¹⁹ A. LUJÁN, «Plumas ajenas [sic]. Antiestética de lo bélico», Adolfo Luján, première page du *Diario de Las Palmas*, 16 mars, 1933.

En dépit de sa connaissance de la littérature de guerre –il cite Barbusse, Remarque, et d’autres écrivains qu’Espinosa ne mentionne pas, comme Glaeser et Dwinger-, Luján a cependant mal lu un point de l’article d’Espinosa : il fait allusion, à plusieurs reprises, à « Lolina la femme », alors que l’enjeu consiste précisément à entamer un dialogue imaginaire avec une enfant. Peut-être que le fait d’insister sur la condition de « femme » de Lolina révèle, au contraire, que Luján ne considère pas l’enfant capable d’avoir une opinion sur la guerre. Si cela était le cas, Espinosa se montre capable dans sa perception des enfants d’une plus grande tolérance que Luján. D’ailleurs, n’a-t-on pas surtout critiqué, lorsqu’il est devenu phalangiste, la lecture de *Crimen* à ses élèves comme un acte profondément immoral ?²⁰ En effet, l’époque n’est pas seulement sexiste et raciste, elle marginalise également l’enfant, considéré comme un être inférieur dans une société qui se veut rationnelle.²¹ La disparition de ces attitudes se produit, en partie, grâce à l’avènement des avant-gardes, qui revendiquent pour la première fois une perspective enfantine de l’existence, ainsi que les arts primitifs ou l’occultisme, sujets considérés auparavant indignes du savoir traditionnel, relégués aux femmes aux vieux et aux enfants.

Comme prévu, la réponse d’Espinosa apparaît, allégorique et pleine d’insolence. Écrite également comme une lettre à Lolina, l’article s’intitule « Vuelo revuelo y subvuelo: un mito y tú »²² :

[...] la ola del revuelo [...]. Sale al paso del vuelo –fiel, paladinamente- el revuelo. El revuelo es aleteo juicioso, inteligente revolar, pulcro remover y reagitar de alas. ¡Qué grato para mí encontrar entre el bajo periodismo que nuestros insularios destinos padecen, una pluma ejemplar por mesurada y hábil mano llevada, un ardido y generoso amateur !

Este escritor que en el Diario de Las Palmas a [sic] contrapuesto a mi bélica estética su Antiestética de lo bélico, es un periodista de esa heraclida clase. Un revolador. [...] Albo plumón de ángel y no oscuro rabo de diablo. [...]²³

Espinosa semble content que ses articles suscitent des critiques. Il précise qu’il a aimé

²⁰ Voir, dans la note 207 de ce chapitre, la citation d’un texte qui le confirme.

²¹ *Cfr. Los Olvidados*, L. BUÑUEL. Le film, encore en 1950, s’amorce avec une préface malheureusement visionnaire : « Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal. Por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista. Y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad. »

²² A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Vuelo revuelo y subvuelo: un mito y tú », *La Provincia*, 27 mars, 1932. *Textos*, pp. 143-145.

²³ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Vuelo revuelo y subvuelo: un mito y tú », *La Provincia*, 27 mars, 1932. *Textos*, p. 144.

l'article de Luján du fait que ce dernier appartient à la catégorie des journalistes du « revuelo » -trouble- et non à celle marquée par le « subvuelo » -que l'on pourrait traduire par « sous-vol »-. Dans cette structure antithétique qui lui est chère, Espinosa vante les capacités d'Adolfo Luján jusqu'à l'extrême.

Connaissant son goût pour l'ironie, on se demande légitimement ce qu'Espinosa prépare cette fois. En effet, après avoir décrit Luján comme un « blanc duvet d'ange » par opposition aux journalistes du trouble –tout ce « bas journalisme que les destins insulaires subissent »-, qu'il définit par une métaphore, « obscure queue de diable », le sarcasme affleure soudain : « *Pero cuando dije plumón, cuando menté blancos crines de ángel, pensaba ya en negros rabos de diablo. Pensaba en el subvuelo.* »²⁴

À ce stade, la deuxième partie de l'article, en accord avec le système binaire du texte, s'inspire d'un conte populaire qu'Espinosa ne raconte pas, mais qu'il utilise indirectement dans son argumentation :

Luis de Pinedo, en su Libro de Cuentos, ha relatado el del predicador y el yegüero. ¿Quién preguntó a Pero González su nombre? ¿Quién inquirió sus prados? Era tema sermonis y nadie podía hacérselo entender.

Volaba también Pero González. Volaba a flor de tierra. Subvolaba. Quería mezclar en lo divino sus fueros. Interpretaba a Job a través de sus hatos. Cazar desde su prado de estrellas distantes. Aguijoneaba Pegaso como a su yegua peor. Nadie había interrogado a él por sus recuas. Nadie había solicitado su oficio ni su subvolante opinión.

Era tema sermonis.

Pero ¿No era también tema sermonis el mío?

Ni hablaba yo para subvoladores entonces, ni he hablado nunca acaso. Ni hablo hoy para ellos. Ni hablaré mañana para los del buen devenir.²⁵

Le style érudit et élitiste d'Espinosa laisse supposer que les lecteurs connaissent les nouvelles de Luis de Pinedo (1527 ?-1580 ?),²⁶ populaires au XVI^e siècle ! :

Escritor español del s. XVI. Poquísimos se sabe [...] de Luis de Pinedo. Y usamos el superlativo para no declarar la ignorancia casi completa que se tiene del colector de la célebre colección de libros y cuentos –una de las más antiguas conocidas- [...]

²⁴ *Idem.*

²⁵ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Vuelo revuelo y subvuelo: un mito y tú », *La Provincia*, 27 mars, 1932. *Textos*, pp. 143-145.

²⁶ F. SÁINZ DE ROBLES, *Cuentos viejos de la vieja España (del siglo XIII al XVIII)*, éd. Aguilar, Madrid, 1949, pp. 291-312.

Con la pedagogía renacentista y sus ideales de recuperación vital de los clásicos, las colecciones de apotegmas, dichos y hechos agudos, habitualmente graves, grecolatinas, [...], se convirtieron en una mina inagotable para adquirir una moral, lucir una cultura y, sobre todo, para sazonar con una agudeza su discurso. [...]²⁷

Certes, Luis de Pinedo fait circuler en Espagne un recueil d'histoires sous le titre *Liber facetarium et similitudinum Ludovivi de Pinedo et amicorum*. Cette littérature, nommée littérature de « sales »,²⁸ représente un sous-genre de la littérature comique devenu très populaire au XVI^e siècle. Elle constitue une nouvelle forme d'apophtegme qui repose sur un effet comique :

Assaisonner les conversations de mots d'esprit, de pointes, de finesses était une nécessité sociale. [...] Face à l'apophtegme classique, de transition écrite, l'apophtegme nouveau, plus axé sur le bon mot que sur la morale, devient une sorte de bien bâtarde qui se trouve à la portée de tout Espagnol.²⁹

Espinosa semble penser que les Espagnols du XX^e siècle connaissent, eux aussi, les apophtegmes de la Renaissance espagnole. Comme cela n'est probablement pas le cas, la transcription de l'histoire qui inspire l'accusation d'Espinosa s'impose si l'on veut comprendre le cynisme de l'écrivain :

En un lugar de tierra de Campos, que dicen la Población, un echacuervo había mandado, so pena de excomuni6n, que todos viniesen al serm6n ; y estando predicando, había tomado por tema lo de Job : Quid est homo, etc., y estando proponiendo su tema y declarándole en romance, un vecino del pueblo había llevado a echar unas yeguas que tenía al prado, y en esto, en tiempo que el predicador, declarando el tema, decía :

-Hombre, ¿quién sois ? ¿De dónde venís ?-

Pensando el otro que se lo preguntaba a él porque venía tarde, dijo :

-Señor, Pero González soy, que vengo de echar las huellas al prado-

Dijéronle los que estaban al cabo de él :

-Calla, cuerpo de tal, que es la tema que ha tomado-

Respondió él :

²⁷ F. SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo de un diccionario de la literatura. Escritores españoles e hispanoamericanos*, tome II, éd. Aguilar, Madrid, 1973, entrée « Pinedo, Luis de », p. 957.

²⁸ *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana A-M*, dirigé par Ricardo Gullón, éd. Alianza diccionarios, Madrid, 1993, « literatura apotegmática, cuentos y chistes », pp. 853-854. Voir aussi *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de oro*, Maxime Chevalier, Gredos, Madrid, 1979.

²⁹ A. BLECUA, « La littérature apophtegmatique en Espagne », pp. 119-132. *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, XIX^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 5-17 Juillet 1976, études réunies et présentées par Agustín Redondo, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1979, p. 126. Voir également M. CHEVALIER, « Proverbes contes folkloriques, et historiettes traditionnelles dans les œuvres des humanistes espagnols parémiologues », pp. 105-119.

-Si es tema que ha tomado, tómela con él y con la puta que le parió, y no conmigo-.

Y no le podían hacer entender que era tema de sermón.³⁰

On peut en conclure qu'Espinosa voulait répondre à Luján, sur un ton en apparence aimable, mais en réalité cynique, et que son article, malgré sa bonne facture, n'avait strictement aucun rapport avec le sien. Nier ainsi une critique aussi élaborée que celle de Luján révèle le caractère hautain d'Espinosa qui, par ailleurs, non satisfait de cela, profite encore de son article pour injurier tous les journalistes canariens. Étant donné la manière dont il se conduit à plusieurs reprises lors de ses polémiques, on imagine sans peine qu'Espinosa devait avoir bien des ennemis parmi les écrivains et les journalistes, notamment aux Îles Canaries.

Cette théorie sur la guerre qui déclenche la polémique n'est toutefois pas la seule de ce genre. Un an plus tard, en 1933, Espinosa publie un article intitulé « Nuevo y viejo cien. Notas de un espectador enojado. »³¹ Le sujet reprend exactement le même argument qu'« Estética de lo bélico »,³² mais il s'agit cette fois du film *Remordimiento*,³³ adapté de l'œuvre de Maurice Rostand, *L'homme que j'ai tué* :

Es para mí desagradable en extremo que sea precisamente una película antibélica la que me haga, por segunda vez en Las Palmas, decir mis mejores palabras de fobia, mis superiores trenos periodísticos. [...]

[...] yo no tengo la culpa, repito, que lo mediocre, pobre y caduco mezcle, inconscientemente, su azar con la moraleja antibélica ; que la cojera artística más vieja e indecorosa se alíe, ignara, con el antibelicismo de nuestra europea posguerra. [...]

No tengo yo la culpa de que hombres de 1933 sigan expresándose en 1880. Yo no tengo la culpa de que una trama echegarana, florecida de triviales trucos sentimentales, de rebuscadas situaciones patéticas, divierta los ocios de unos miles de personas cuyos sentires estéticos laten a compás de momentos ya finidos de nuestra universal historia. [...]

Y es que acaso –contra lo que habíamos creído- seguimos vegetando en un área finisecular, justificadora de ciertas actitudes políticas frente al novecentista navegar de nuestra segunda república. [...]

³⁰ *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días (continuación)*, tomo CLXXVI, « Sales españolas o agudezas del ingenio nacional », recueillies par A. PAZ Y MELIA, 2^e éd. de R. PAZ, éd. atlas, Madrid, 1964, p. 107.

³¹ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, pp. 217-219.

³² A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente* », *La Provincia*, 13 mars, 1932. *Textos*, pp. 137-139.

³³ E. LUBITSCH, *Broken lullaby* ou *The man I killed*, 1932, adapté par R. BERKELEY de l'œuvre de M. ROSTAND *L'homme que j'ai tué*, Flammarion, Paris, 1925.

No es –ya lo he dicho- a la película Remordimiento la referencia de Ortega y Gasset en su lúcido ensayo. Sino a la música romántica. Pero es que, a última hora, música romántica y cine a lo Remordimiento vienen a ser casi una misma cosa. El grosero empujón. Lo mediocre en disfraz de arte. Si la música romántica no es aún el Remordimiento del siglo XIX, Remordimiento es ya la música postrromántica [sic] del cinema.³⁴

Espinosa estime que son article « Estética de lo bélico », ³⁵ avait déclenché une polémique stérile. Il essaie d'éviter cette fois le ton arrogant dans lequel il excelle pour qu'on prenne au sérieux cette critique cinématographique. Son discours est plus stratégique à cette occasion : au lieu d'exalter la guerre, il se contente de critiquer la qualité esthétique du film. Il sollicite cette fois l'autorité de celui qu'il a sans cesse critiqué depuis l'avènement de la Seconde République : l'Ortega y Gasset de 1925, à l'époque où Espinosa avait suivi ses théories de la déshumanisation littéraire, notamment celles qui figuraient dans certains passages de *La deshumanización del Arte* :

Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. [...] “En la música –decía aún Nietzsche-, las pasiones gozan de sí mismas.”

[...] la obra romántica provoca un placer que apenas mantiene conexión con su contenido. ¿Qué tiene que ver la belleza musical –que debe ser algo situado allá, fuera de mí, en el lugar donde el sonido brota-, con los sentimientos íntimos que en mí acaso produce, y en paladear los cuales el público romántico se complace? ¿No hay aquí un perfecto quid pro quo? En vez de gozar el objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo [...].³⁶

Ortega dénonce une musique qui se nourrirait du réel pour produire un effet automatique de *mimesis* chez l'auditeur. La musique romantique représente, de ce fait, une sphère indigne dans l'histoire de la musique car, « trop humaine », elle néglige le pouvoir musical, entièrement indépendant de la réalité. Par ailleurs, Espinosa retranscrit à son tour un extrait d'*El Espectador*,³⁷ où Ortega revient sur la question de la musique romantique :

El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación, esto es, que va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético. [...] El melodrama, el folletín y la pornografía son ejemplos extremos de una producción artística que vive de la repercusión mecánica causada en el lector. [...] Ello aclara el error de creer que el valor de una obra se mide por su capacidad de arrebatar, de penetrar violentamente en los sujetos. Si así fuera, los

³⁴ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, pp. 217-219, citation pp. 217-218.

³⁵ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente* », *La Provincia*, 13 mars, 1932. *Textos*, pp. 137-139.

³⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*, Colección Austral, Madrid, 2002, pp. 68-69. La solution au problème posé par le romantisme dans l'art : « Era forzoso extirpar de la música los sentimientos privados, purificarla con una ejemplar objetivación. Esa fue la hazaña de Debussy. Desde él es posible oír música serenamente, sin embriaguez ni llanto. », p. 71.

³⁷ J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, tome 2, *El Espectador-III, 1921*, « Musicalia », Alianza éd., Madrid, 1993, pp. 235-244.

géneros artísticos superiores serían las cosquillas y el alcohol. [...]»³⁸

Espinosa, comme Ortega, demeure un puriste et il défend le cinéma de toute diversification qui nuirait à son pouvoir esthétique. Le film d'Ernst Lubitsch *L'homme que j'ai tué*, demeure curieusement le seul mélodrame sonore réalisé par ce virtuose des comédies. L'acteur Phillips Holmes joue dans ce film le rôle d'un soldat français qui, rongé par les remords après avoir tué un soldat allemand, se rend en Allemagne pour rencontrer la famille de ce dernier –se faisant passer pour un de ses amis-. Même si son interprétation est remarquable, on a parfois l'impression quand on regarde le film, qu'il joue encore sur les codes du cinéma muet. Cela rend parfois son jeu excessif –cause probable de l'énervement d'Espinosa- à côté de celui des autres acteurs, surtout Lionel Barrymore, qui sont un exemple de retenue et qui réussissent à rendre l'histoire plus émouvante.

Espinosa utilise à propos de ce film le néologisme « echegarayano », évoquant ainsi directement José Echegaray y Eizaguirre,³⁹ écrivain devenu, en raison de son excessive sentimentalité l'une des cibles préférées des avant-gardistes espagnols.⁴⁰ Espinosa estime « dérisoirement absurde »⁴¹ le fait que des jeunes gens de vingt ans puissent se comporter en 1933 comme des personnages de deux œuvres d'Echegaray : *O locura o santidad*, roman de 1901, et *Mancha que limpia*, qui est non seulement adapté au cinéma en 1924 par José Buchs,⁴² mais qui inspire aussi une parodie dès 1895, date de parution de la pièce originale.⁴³

Par ailleurs, même si Espinosa s'efforce ici de justifier son refus des films pacifiques par des arguments esthétiques, d'autres articles démontrent que sa défense de la guerre est au-delà d'un jugement hasardeux. L'article qu'il écrit entre « Estética de lo bélico » et la réponse

³⁸ Citation faite par A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933, p. 219. J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, tome 2, *El Espectador-III*, 1921, « Musicalia », p. 242 et 244.

³⁹ J. EGUEGARAY y EIZAGUIRRE, 1832-1916.

⁴⁰ Voir à cet effet, le « 10.º manifiesto de gaceta de arte : contra el actual teatro español », *Gaceta de arte*, n° 21, novembre 1933.

⁴¹ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933 : « No de otro modo que *derrisoriamente absurdo* puede calificarse el hecho de que *Remordimiento* guste a muchachos de veinte años, a jóvenes que aman y sienten de una manera nueva y diversa a la que amaron y sintieron los protagonistas de *O locura o santidad* o de *Mancha que limpia*. » p. 217, en italique dans le texte original.

⁴² *Mancha que limpia*, 1924, film adapté de la pièce d'ECHEGARAY, avec A. REDONDE et J. CRESPO dans les rôles principaux.

⁴³ *Mancha que... Mancha. Parodia de « Mancha que limpia » en un acto y en verso*, parodie d'A. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ ET P. GÓMEZ CANDELA représentée le 14 mars 1895 au Théâtre de L'Alhambra, publiée en même temps par E. MAROTO, Madrid, 1895. Même à son époque, Echegaray n'a donc pas joui d'une autorité incontestée.

à Luján –« Vuelo, revuelo y subvuelo »- reprend le sujet de la guerre sous le titre « Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa ». ⁴⁴ Cette fois, la défense de la guerre est orientée par la poésie, à travers la critique de deux livres de Paul Claudel dont l'un s'intitule *Corona begnitatis anni dei* ⁴⁵ et, l'autre, *Poèmes de guerre*. ⁴⁶

En ce qui concerne l'éloge de Claudel, l'interprétation paraît évidente : Paul Claudel est à l'époque un poète fortement contesté par les mouvements d'avant-garde français. En effet, son profil d'écrivain catholique est très critiqué, notamment par André Breton, dont le *Manifeste* de 1935 se répand en invectives contre le poète. ⁴⁷ Pourtant, Espinosa commence sa lettre à Lolina sans esprit apparent de provocation. Il s'agit simplement de recommander à l'enfant une lecture pour les vacances de Printemps, qui se substituent, dans la nouvelle République, à la semaine Sainte qui rappelle, tous les ans, la passion du Christ :

Toda pasión –sábelo- es una lucha. Una Gran Guerra del alma contra el cuerpo. En nuestra Edad Media, tan religiosa, tan intensa y tan superheroica, abundan esa clase de disputas. La pasión cristiana fue eso también. Una lucha del alma de Cristo contra su humano cuerpo. [...] Por rescatar más tarde ese cuerpo que se había hecho alma al devenir arquetipo del cuerpo, se verificó una de las más bellas guerras del mundo : las Cruzadas (CRUZ-ada), donde enseña, espíritu y causa se confundieron en un solo ideal, en que Cruz, Hombre y Dios significaron una misma cosa. [...] ⁴⁸

L'auteur semble nostalgique, mais c'est juste à cause du changement de nom, car les célébrations catholiques, elles, ne sont pas abandonnées sous la République. Or, Espinosa utilise ce maigre détail pour amorcer une évocation de la passion christique à travers sa ressemblance avec la guerre :

Parece que de aquí en adelante este claro nombre pagano –Prima vera- sustituirá en España al católico y romano vocablo. [...]

Pero ¿qué ha sido siempre sino una primavera del alma esta semana santa de pasión cristiana, esta hora de Cristo frutal, de púrpura y oro, de corazón en flor, de aleteo de ángeles, de aromoso incienso, de música órfica y pastoral danza de pasos, de palios y de campanas ? [...]

Es la hora de Cristo-Sol la que inaugura nuestra republicana España. La hora de Dios-Pan. [...] Con ella una primavera regocijante entra en las iglesias españolas. Con ella, la pasión se reviste

⁴⁴ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142, citation pp. 140-141.

⁴⁵ P. CLAUDEL, *Corona begnitatis anni dei*, éd. de la *Nouvelle revue Française*, Paris, 1915.

⁴⁶ P. CLAUDEL, *Poèmes de guerre 1914-1916*, éd. de la *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1922.

⁴⁷ A. BRETON, *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, conférence prononcée le 1^{er} avril 1935 à Prague : [...] M. Paul Claudel, apôtre par ailleurs du « jusqu'au-boutisme » en temps de guerre –ce mot ignoble exprime malheureusement trop bien ce qu'il veut dire – [...], dans *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, Pauvert, Paris, 1979, p. 217.

⁴⁸ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142, citation pp. 140-141.

de una claridad más riante. Se ve la lucha con joviales ojos. Es la vida un gozo que sobregozos futuros anuncia, que nos vestigia la victoria final. [...]

Así es como puede ser toda batalla hermosa. Bella toda guerra. Toda contienda feliz. [...]⁴⁹

On peut penser jusqu'à ce paragraphe qu'Espinosa célèbre la fusion du sacré et du païen dans la joie. Certes, les adjectifs –« regocijante, joviales, hermosa ou bella »- semblent refléter que cet esprit de jeunesse qu'Espinosa aime tant, envahissent la nouvelle Espagne républicaine. Pourtant, cette « victoire finale » à laquelle il fait référence est inquiétante : quelle est la fin qui s'annonce ? Si la république ne compte qu'un an d'existence, quelle est cette victoire finale qu'Espinosa revendique ici ? Il avance ensuite certaines considérations – toujours « épineuses »- sur la question belliciste :

Ahora vamos al fin a saber -¿tú ya lo sabes?- por qué es bella una guerra siempre. Siempre que la primavera esté en ella. Siempre que una ola de vida intensa rompa cobardes placideces burguesas. Siempre que haya sol en el corazón. Lozanía en el espíritu. Juventud heroica. Voluntad de poderío. [...]⁵⁰

Espinosa pose à Lolina la question de la victoire finale car il a effectivement hâte de connaître l'issue. Il commence alors à décrire les conditions de cette victoire mystérieuse : le printemps, une vague de vie intense, la destruction de la lâcheté bourgeoise, un cœur plein de soleil et un esprit de jeunesse. Il faut observer comment Espinosa articule, déjà avant la guerre, des termes incontournables du mouvement phalangiste,⁵¹ qui était né un an plus tôt. Parmi elles, la dernière des conditions –« *voluntad de poderío* »-, sommaire et implacable, rappelle une des plus célèbres devises de Nietzsche.

Il faudrait simplement se demander comment, dans une période de paix civile –même relative- comme celle de la Seconde République, Espinosa peut être à ce point subjugué par la guerre et, de plus, attendre impatiemment une énigmatique « victoire finale ». On pourrait comparer Espinosa à Nietzsche –philologue et spécialiste des lettres classiques, comme lui- qui se sert du *casus belli* comme métaphore : la guerre met en abîme la confrontation des forces, jugée par Nietzsche nécessaire à l'entretien de la santé étatique des peuples.⁵² Mais, étant donné le goût d'Espinosa pour l'article journalistique d'actualité, toujours ondoyant, le rapport à la réalité politique reste « moderne » chez l'écrivain, tandis que l'œuvre de

⁴⁹ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, p. 142. L'italique est de mon fait.

⁵⁰ *Idem*, p. 142.

⁵¹ On verra par la suite cet aspect en détail dans 4.1.4. « Un phalangisme unique : élitiste, cultivé et de droite. »

⁵² Voir, à cet effet, *La généalogie de la morale*, 1887.

Nietzsche se veut, elle, strictement « inactuelle ». ⁵³ D'ailleurs, dès qu'il entame la rédaction de ses articles de poète en voyage de noces, il justifie d'abord sa collaboration avec le journal *Hoy*. Il y précise que, même s'il publie désormais ses articles dans un journal républicain, il reste toujours anti-républicain, alors qu'il avait déclaré auparavant qu'il l'était ⁵⁴ :

Escribir para un diario republicano, cuando no se es republicano, ni se simpatiza siquiera con la clásica etimología de la palabra « república », parece que es cosa que concierta siempre miradas de rencor, lanzas de ardor reverso. [...]

Y voy a escribir sobre la República precisamente. Sobre su literatura. Sobre su semántica. Sobre su iconografía y geografía acaso. En áreas de mi oficio y en alas de mi artesanía más pura y limpia. Libre de toda llama local, de todo iluminismo, de todo orgullo campesino. ⁵⁵

On peut en déduire que, même s'il n'est pas républicain et, d'ailleurs, il est loin de le cacher, Espinosa doit avoir des raisons de vouloir s'éviter des inimitiés : celles du camp anarchiste, qui n'est pas très répandu aux Canaries, ou des camps fascistes ou monarchiques, hypothèse plus probable étant données les tendances fortement nationalistes de l'auteur. En tout cas, cet article est un indice à suivre dans la quête des positionnements idéologiques d'Espinosa.

En ce qui concerne la conception de la guerre chez Espinosa, on peut affirmer que la conviction belliciste est indissociable, suivant Ortega y Gasset, des circonstances vitales. En effet, la majeure partie des arguments en faveur de la guerre apparaissent pendant la durée des fiançailles d'Espinosa avec « Joséphine-Josefa ». Cette période a sans doute été vécue intensément par Espinosa puisqu'il consacre un article hebdomadaire à sa future belle-sœur – Lolina-, un très jeune chaperon qui devait probablement accompagner le couple au cinéma afin de faire respecter les convenances.

Cependant, lors de son voyage de noces à Ténériffe, Espinosa abandonne le style de

⁵³ Cfr. F. NIETZSCHE, « Préface », *Considérations inactuelles* I et II, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », préface, 1874, dans *Œuvres philosophiques Complètes*, tome II, Gallimard, Paris, pp. 93-94 : « Il est également vrai que je suis le disciple d'époques plus anciennes, notamment de l'Antiquité grecque, et que c'est seulement dans cette mesure que j'ai pu faire sur moi-même, comme fils du temps présent, des découvertes aussi inactuelles. Cela, ma profession de philologue classique me donne le droit de le dire : car je ne sais quel sens la philologie classique pourrait avoir aujourd'hui, sinon celui d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir », p. 94. Cfr. également avec Thomas MANN, *considérations d'un apolitique*, 1918.

⁵⁴ Voir à cet effet, A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931, *Textos*, pp. 119-120 ; « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932, *Textos*, pp. 140-142 ; « Pigmalión bajo la República », vers le mois de novembre, 1932, *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp.702-703.

⁵⁵ A. ESPINOSA, « Aires de República. Sin jaleo, si causa, y sin iluminismo », *Hoy*, Tenerife, 3 août, 1932, *Textos*, pp. 174-175.

ses « lettres à Lolina ». Ainsi, la série d'articles qui est publiée sous le titre « Diario de un poeta recién casado »⁵⁶, puis « Diario espectral de un poeta recién casado », montre une écriture certainement moins musclée que la précédente. Le ton est désormais contemplatif et paisible en général, amusé parfois,⁵⁷ mélancolique⁵⁸ et pieux,⁵⁹ en d'autres occasions.

Parmi les articles de cette série, celui consacré à l'ancien roi Guanche Rumén est un panégyrique qui évoque un paysage d'épique, aussi paisible, à la hauteur de gestes épiques qu'Espinosa exalte souvent :

[...] bello y ágil para la paz, aureolado siempre de una suave luz eglógica, más rey de pastoral que de gesta, más personaje del Virgilio de las Geórgicas que del Virgilio de la Eneida. [...]

Fuerte y hábil. Campeón de lucha canaria y de tiro de piedra y de salto con pértiga. Apto para los juegos de paz ; héroe del alegre vivir, del honesto comer y de la siesta entre palmeras. Rey sin bélicos himnos, sin paradas homéricas. Dulce rey sin duelos. [...]

Porque, en era de Acaymo, fue estado reverso. Reino militar. De epopeya dura y de heroicidades diestras. La tierra se hizo entonces áspera y dura, como su cotidiano vivir y su oficial arte. No en vano fue el reino de Acaymo proscenial teatro de la española cruzada. No en vano, cuando capituló ante triunfal enseña su ejército, fue un triunfo de carnes heridas y de armas húmedas aún de sangre extranjera. [...]

Cuando olvide Tacoronte favores de su Santa Catalina y milagrerías de su Santo Cristo, [...] tendrá Rumén su estatua, su plaza y su culto. [...]

Un juglar cualquiera hará, para entonces, su mejor poema. En él irá Rumén como manos de mujer sobre unas tibias sienas.⁶⁰

Ce beau texte est, en effet, très différent de ceux qui ont précédé le voyage de nocces. Le retour aux sources aborigènes d'avant la conquête s'accompagne chez Espinosa d'un ton paisible et à la limite du romantisme. Tacoronte est le paradis et le roi Rumén a le rôle d'Adam. Espinosa hisse l'ère de Rumén au mythe sacré et il propose que le culte de ce roi remplace celui de Sainte Catherine et des miracles du Christ. Enfin, l'hypothèse de la dimension biographique de l'article se confirme : l'évocation des mains d'une femme sur des tempes tièdes n'est pas sans rappeler le leitmotiv des mains si cher à Espinosa. Ces mains

⁵⁶ Inspiré du titre d'un recueil de J. RAMÓN JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, éd. Calleja, Madrid, 1917.

⁵⁷ Voir A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Laguna-Tacoronte, 40 minutos », *Hoy*, 1^{er} septembre, 1932, *Textos*, pp. 182-183.

⁵⁸ A. ESPINOSA, « Diario espectral de un poeta recién casado. Se acaba el diario », septembre, 1932. *Textos*, pp. 193-194.

⁵⁹ Voir A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Elegía a Costa », *Hoy*, 11 septembre, 1932, *Textos*, pp. 188-189.

⁶⁰ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Evocación de Rumén y sus felices estados », *Hoy*, 31 août, 1932, *Textos*, pp. 180-181.

mythiques sont celles de *Mme Joséphine* qui font leur apparition en 1934 dans *Crimen*,⁶¹ mais elles avaient été conçues en septembre 1932, pendant la lune de miel.

À la fin de 1932, si riche en événements pour Espinosa et pour l'Espagne, l'article « Navidades »⁶² garde encore l'esprit idyllique des textes estivaux. En effet, Espinosa chante à nouveau la paix républicaine de ces fêtes qu'il appelle toujours par leur dénomination catholique, comme c'était le cas avec la Semaine Sainte :

Evoquemos las pascuas de navidad, estas primeras pascuas sin sangre, estas pascuas de tierno portal, de divina niñez y de florida alba

Dulces Navidades de los ocho años, perdidas hoy en una madura niebla, en que todo sucedía al compás de unas bujías azules, unos ahorcados muñecos⁶³ y unos pasteles mágicos.

Navidades de estudiante de aprendiz de Corte, entre sollozadores violines de dancing y muchachitas sentimentales y nieves álgidas y bohemia escogida según el último modelo del último film bohemio del mundo.

Navidades del más allá de la vida, con ángeles y orquesta de laúdes y sueños de Dios y estrellitas de oro.

Y estas navidades de hoy, en una isla sin rumbo, brujulados ya mi alma y mi sino, donde un chocolate a las 12 puede hacerlo todo, porque unas manos luminosas lo sirven [...].

De esta fiesta de diciembre cristiano, nació, en el medievo de Europa [...].⁶⁴

Une fois marié, Espinosa fait un bilan de sa vie à travers les fêtes de Noël qu'il a vécues successivement depuis son enfance.⁶⁵ Il évoque également ses fêtes bohêmes de Noël quand il était étudiant loin des Canaries, et qui sont désormais derrière lui. À présent, ce Noël d'homme marié, traditionnel et catholique, baignant dans le bonheur conjugal, est décrit

⁶¹ Cfr. avec *Crimen*, « Primavera. Luna de miel » : « Unas finas manos de mujer florecían sobre mis pies como dos clavos blancos, y, probablemente, eran ellas las que me sujetaban a la madera de la cama, aunque yo me consolara creyendo que intentaban desclavarme únicamente. [...] No tocarás ya jamás mis senos, acariciados hoy por manos de ángeles », pp. 59-60, troisième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985 ; « La mano muerta » : « Yo busco otra mano. Ala de mis pies. Apaciguadora de mis ansias. La que se apoye sobre mi hombro sólo y deshaga mis postreros quebrantos », p. 77 et *Gaceta de arte*, num. 8, septembre, 1932 ; et « Diario espectral de un recién casado. El puerto », septembre, 1932, *Textos*, p. 193 : « Era una noche para andar al azar, de mano de una mujer a lo largo de una desierta playa. » ; « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid », *La Tarde*, 31 décembre, 1932, *Textos*, p. 207-209 : « Una segunda aventura que correr con otros pies más breves, otras manos más finas y otros ojos más oscuros. », p. 208.

⁶² A. ESPINOSA, « Navidades », *La Tarde*, 27 décembre, 1932, *Textos*, pp. 203-204.

⁶³ Cfr. A. ESPINOSA, « Cuento de Navidad para después de las Navidades », sans date, inédit : « Esos muñecos que cuelgan de las ramas del Noel son los pastores y los Reyes Magos del Portal, a los que ha disfrazado y ahorcado el Noel sin decirlo. »

⁶⁴ A. ESPINOSA, « Navidades », *La Tarde*, 27 décembre, 1932, *Textos*, p. 203.

⁶⁵ Espinosa développera durant la guerre sa théorie du complot luthérien contre les catholiques à travers le rituel anglo-saxon du sapin de Noël. Il avance ici l'une des images qu'il amplifia par la suite : « unos ahorcados muñecos ».

comme « les premières Pâques dépourvues de sang ».

Cette description des fêtes est assez mystérieuse, car Espinosa n'est jamais allé à la guerre et, depuis sa naissance, il n'y a eu que les guerres coloniales, dont celle du Maroc est la plus proche. Il a donc vécu effectivement, loin de ce sang qui, néanmoins, l'obsède. Dès lors, le sang étant particulièrement présent dans l'œuvre d'Espinosa, notamment à cette époque de *Crimen*, dont la symbolique érotique du sang est évidente,⁶⁶ ne s'agit-il pas des premières fêtes de Noël loin de la quête solitaire du sang érotique ? En tout cas, ce sont les premières fêtes de Noël dont Espinosa profite en tant qu'homme marié et l'hypothèse d'un article enfin pacifiste inspiré par le contexte bourgeois qui l'entoure, est assez plausible.

La guerre civile se déclenche en juillet 1936. Deux mois plus tard, le 10 octobre 1936, Espinosa commence à publier ses articles dans le journal phalangiste *¡Arriba España!*.⁶⁷ La semaine suivante paraît un article intitulé « Alegría imperial ».⁶⁸ Malgré son anonymat on peut le supposer issu de sa plume⁶⁹ au style incontestable, qui se réfère, encore une fois ponctuellement à la poésie de Claudel :

Hay un corro en la proa que profetiza entre las sombras: un poeta preside su aliento, que también, como en la cruzada de Lepanto, hay, en esta nueva gesta canaria, un poeta. Tiene los ojos claros, la cabeza altiva, dura y fresca la boca. Aprieta entre las manos su gorro como un pájaro negro que acabara de cazar en la noche, y, glosando a Claudel, echa a volar, al mudo aire en éxtasis, las campanas de una fresca oración de guerra.⁷⁰

On voit comment, durant la guerre civile, le style d'Espinosa demeure inchangé, de même que ses influences littéraires. Il s'inspire d'ailleurs d'articles précédents pour élaborer les articles « de guerre », si l'on peut appeler ainsi sa production de 1936 à 1939. En ce sens, cet article livre une réinterprétation du poème de Claudel « Tant que vous voudrez, mon général ! »,⁷¹ qu'il avait déjà retranscrit partiellement en 1932 dans « Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa ».⁷² Voici le poème qu'Espinosa consacre à la guerre en 1936, inspiré de celui écrit en 1915 par Paul Claudel :

⁶⁶ Voir M. P. CORRALES, *Agustín Espinosa, entre la vanguardia y el surrealismo*, thèse d'Etat, ed. Universitat de Barcelone, 1983, tome II, p. 605, note 55, où CORRALES réfère le motif du sang chez NOVALIS, POE, SAWA, LEIRIS, SOUPAULT, BRETON, DALÍ et HINOJOSA.

⁶⁷ A. ESPINOSA, « La hermana Portugal », *¡Arriba España!*, Tenerife, 10 octobre 1936, non signé.

⁶⁸ A. ESPINOSA, « Alegría Imperial », *¡Arriba España !*, Tenerife, 17 octobre, 1936, non signé.

⁶⁹ Les textes non signés ont été néanmoins trouvés parmi les documents cédés par sa veuve.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ P. CLAUDEL « Tant que vous voudrez, mon général ! », juin 1915, paru dans *Trois Poèmes de guerre*, N.R.F. numéro 47, 1915.

⁷² A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142.

¿Hay que atacar de nuevo? Mientras usted quiera, mi General.
Primero, un cigarrillo. Un trago de vino, que está bueno.
¡A tu salud, muchacho! Hay todavía demasiados en pie en el 157.
¿Qué eres tú en la paz? ¿Carpintero? Mi padre es banquero y hasta creo que se llamaba Julián.
Carpinteros, abogados, vendedores ambulantes, sacerdotes, agricultores, camareros, médicos.
Hay de todo en el frente.
En la paz ¡sí que éramos diferentes! Pero en la guerra todos somos iguales.
Todos iguales como niños desnudos, todos iguales como manzanas.
Ni padre, ni madre, ni edad. Sino el grado y el número.
Detrás de mí la segunda fila conmigo mi deber, delante de mí, mi próxima ofrenda.
¡Ofrenda de mi cuerpo y de mi alma a Dios!
¡Ofrenda a los que están en frente de esto que tengo entre mis manos y que es para ellos!
Mientras haya alguien bajo mi piel a quien sujetar el cinto.
Mientras para detenernos el paso haya el fuego y el hierro.
Mientras haya un español regocijado que crea en las cosas eternas.
Mientras haya a nuestras espadas un pueblo que calla, que reza y que espera.
Mientras nuestra vocación eterna sea caminar sobre vuestras barrigas.
Mientras exista uno solo de ustedes vivo, ¡vivos o muertos, es lo mismo!
¡Mientras usted quiera, mi General! ¡Oh España, mientras tu quieras!
¡Alegría imperial!
¡Alegría de la nueva vida, que va a salvar con su jubiloso sacrificio a España! Alegría cristiana,
única. ¡Imperial alegría hispánica!⁷³

Après la version d'Espinosa, il convient de revenir au texte d'origine pour apprécier les changements que l'écrivain a choisi d'apporter au poème de Claudel :

Dix fois qu'on attaque là-dedans, « avec résultat purement local ».
Il faut y aller une fois de plus ? Tant que vous voudrez, mon général !
Une cigarette d'abord. Un coup de vin, qu'il est bon ! Allons, mon vieux, à la tienne!
Y en a trop sur leurs jambes encore dans le trois cent soixante-dix-septième.
À la tienne, vieux frère! Qu'est-ce que tu étais dans le civil, en ce temps drôle où c'qu'on était
vivants ?
Coiffeur ? Moi, mon père est banquier et je crois bien qu'il s'appelait Legrand.
Boucher, marchand de fromages, curé, cultivateur, avocat, coporteur [*sic*], coupeur de cuir,
Y a de tout dans la tranchée et ceux d'en face, ils vont voir ce qu'il en va sortir.
Tous frères comme des enfants tous nus, tous pareils comme des pommes.
C'est dans le civil que on étais différents, dans le rang il n'y a plus que *des hommes* !
[Plus de père ni de mère, plus d'âge, plus que le grade et que le numéro,
Plus rien que le camarade qui sait ce qu'il a à faire avec moi, pas trop tard et pas trop tôt.]
Plus rien derrière moi que le deuxième échelon, avec moi que le travail à faire.
Plus rien devant moi que ma livraison à opérer dans l'assourdissement et le tonnerre !
[Livraison de mon corps et de mon sang, livraison de mon âme à Dieu,
Livraison aux messieurs d'en face de cette chose dans ma main qui est pour eux !
Tant qu'il y aura quelqu'un dans ma peau , tant qu'il y aura un cran à faire sa ceinture,
Tant qu'il y aura un type en face qui me regarde dans la figure !]
Si la bombe fait de l'ouvrage, qu'est-ce que c'est qu'une âme humaine qui va sauter ?
La baïonnette ? Cette espèce de langue de fer qui me tire est plus droite et plus altérée.
[Y a de tout dans la tranchée, attention au chef quand il va lever son fusil !
Et ce qui va sortir, c'est la France, terrible comme le Saint-Esprit !
Tant qu'il y aura quelqu'un qui n'accepte pas, tant qu'il y aura cette face vers la justice qui

⁷³ A. ESPINOSA, « Alegría Imperial », *¡Arriba España !*, Tenerife, 17 octobre, 1936, non signé. *Cfr.* Avec « Aux martyrs espagnols », dans *Poèmes et paroles durant la guerre des trente ans*, Brangues, 10 mai, 1937. Pour la position de Claudel à propos de la Révolution espagnole, voir, « l'Anarchie dirigée », août 1937 et « La solidarité d'Occident », 29 juillet 1938, articles parus tous deux dans le *Figaro* ; le premier repris dans *Contacts et Circonstances, Œuvres Complètes*, t. XVI (signalé par J. PETIT dans *Œuvre poétique*, Note p. 567, Paris, Gallimard, 1985, p. 1124.)

appelle,
 Tant qu'il y aura un Français avec un éclat de rire pour croire dans les choses éternelles,
 Tant qu'il y aura son avenir à plaquer sur la table, tant qu'il y aura sa vie à donner,
 Sa vie et celle de tous les siens à donner, ma femme et mes petits enfants avec moi pour les
 donner,
 Tant que pour arrêter un homme vivant il n'y aura que le feu et le fer,
 Tant qu'il y aura de la viande vivante de Français pour marcher à travers vos sacrés fils de fer,
 Tant qu'il y aura un enfant de femme pour marcher à travers votre science et votre chimie,
 Tant que l'honneur de la France avec nous luit plus claire que le soleil de plein midi,
 Tant qu'il y aura ce grand pays derrière nous qui écoute et qui prie et qui fait silence, que calla,
 que reza y que espera.
 Tant que notre vocation éternelle sera de vous marcher sur la panse,
 Tant que vous voudrez, jusqu'à la gauche ! tant qu'il y en aura un seul ! Tant qu'il y en aura un
 de vivant, les vivants et les morts tous à la fois !
 Tant que vous voudrez, mon général ! O France, tant que tu voudras !]⁷⁴

L'analyse de cette traduction libre d'Espinosa, à travers ce qu'il ajoute et ce qu'il évite, nous renseigne sur le rapport de l'écrivain à la guerre et, plus généralement, à son époque. Quand Claudel écrit « *À la tienne, vieux frère! Qu'est ce que tu étais dans le civil / en ce temps drôle où c'qu'on était vivants ?* » (v. 5), Espinosa traduit par : « *¡A tu salud, muchacho! / [...] ¿Qué eres tú en la paz?* ». On voit comment, là où Claudel écrit « *vieux frère* », Espinosa traduit par « *muchacho* ». Ce renouveau artistique, qui sera par la suite manipulé par les fascismes historiques, revendique l'existence d'un homme « nouveau » comme argument suprême de leur réappropriation de la tradition. Aux Canaries, Eugenio Padorno a analysé l'introduction de ce concept depuis ses débuts à travers la revue *Gente nueva*, publiée de 1899 à 1910 :

[...] el adjetivo (nueva) ha de relacionarse con el espíritu juvenil de la época, y no deja de recordar la existencia, por oposición, de otra gente vieja. Sin embargo, me parece que no estaría de más considerar la posible influencia que sobre aquel sintagma ejerce el objeto, entonces en boga, de hombre nuevo que en el ámbito del pensamiento y la creación, y ante el cambio de siglo, recorre Europa, y del que se hacen eco espíritus tan distintos como los de Friedrich Nietzsche y Paul Claudel, que anuncian el prototipo de un hombre moderno y de cuya memoria, paradójicamente, no se excluye la preservación de lo antiguo. Y no debe olvidarse que lo moderno significó para Baudelaire –de quien hemos heredado este término– la mezcla de lo permanente y lo temporal.⁷⁵

Par la suite, les métiers des soldats qui partagent le front de guerre [v. 6-7 (du poème original de Claudel)] sont également modifiés. Espinosa remplace, à cet effet, le coiffeur et le boucher par un charpentier, élimine le marchand de fromages et le coupeur de cuir et à leur place, ajoute un médecin et un serveur. On en déduit qu'il se limite peut-être à adapter le

⁷⁴ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, p. 141. Les strophes entre agrafages n'ont pas été retranscrites par Espinosa dans son article. Citation partielle du poème de P. CLAUDEL « Tant que vous voudrez, mon général ! », juin 1915, paru dans *Trois Poèmes de guerre*, N.R.F. numéro 47, 1915.

⁷⁵ E. PADORNO, *Lo desiscado. Minutaurio de 2005*, éd. Anroart, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, pp. 74-77.

poème à la réalité espagnole, où les coupeurs de cuir et les marchands de fromages ne constituent pas un métier à part entière. Par ailleurs, il faut également remarquer qu'en choisissant de traduire le mot « *curé* » par « *sacerdote* » (v. 7), au lieu de choisir la littéralité – en traduisant donc par « *cura* »-, Espinosa manifeste son respect du clergé. Évidemment, il ne pourrait pas en être autrement, étant donné le caractère ultra catholique du phalangisme que reflète ce journal.

Ensuite, alors que Claudel se livre entièrement -« *Livraison de mon corps et de mon sang, livraison de mon âme à Dieu* » (v. 15)- Espinosa ne livre que son corps et son âme à Dieu : « *¡Ofrenda de mi cuerpo y de mi alma a Dios!* Le fait qu'Espinosa n'ait pas décidé de livrer son sang dans son poème est d'autant plus inattendu qu'on a déjà remarqué que celui-ci constitue un leitmotiv de son œuvre. On peut expliquer ce manque de deux manières : ou comme un choix stylistique ou, plus probablement, comme la quête d'une traduction moins crue que le vers original, étant donné le caractère mobilisateur que son article doit exercer sur les jeunes qui doivent se rendre au front. En ce sens, Espinosa ne traduit pas non plus le vers de Claudel « *Tant qu'il y aura de la viande vivante de Français pour marcher à travers vos sacrés fils de fer* » (v. 30) qui demeure encore, un siècle plus tard, assez scabreux.

Il faut également souligner le fait qu'Espinosa choisit de ne pas traduire certains vers. Par exemple les suivants : « *Tant qu'il y aura cette injustice, tant qu'il y aura cette force contre la justice qui est la plus forte / Tant qu'il y aura quelqu'un qui n'accepte pas, tant qu'il y aura cette face vers la justice qui appelle* » (v. 24-25) qui convient, certes, aux soldats Français, qui se battent pour l'alliance des pays démocratiques contre l'Empire Austro-hongrois. En revanche, le vers ne semble pas très adapté pour encourager des troupes phalangistes qui se sont révoltées contre le pouvoir légitime en place.

Il faut également analyser la traduction effectuée par Espinosa du vers de Claudel : « *Tant qu'il y aura ce grand pays derrière nous qui écoute et qui prie et qui fait silence* » (v. 33) ; cette fois Espinosa change sensiblement les syntagmes et cela donne la traduction suivante : « *Mientras haya a nuestras espadas un pueblo que calla, que reza y que espera.* » En effet, ce qui manque dans la traduction c'est le verbe « *écouter* », qui est traduit par « *attendre* ». Du fait que l'insurrection des rebelles espagnols n'est pas légitime, il vaut mieux qu'ils n'« *écoutent* » pas les communiqués officiels de la République. Dans le camp phalangiste, comme dans toute organisation fasciste, la manipulation de l'information est primordiale.

Enfin, en 1936, la traduction d'Espinosa se termine par une devise contraire, dix-sept ans plus tard, aux intentions qui guidaient les Français durant la Première Guerre mondiale : la lutte contre l'impérialisme austro-hongrois devient chez Espinosa la lutte contre la République, qui se solde par le cri de guerre « ¡Alegría imperial! ». Un ton martial se dégage de cette phrase que l'on pourrait identifier au refrain d'une marche militaire, abrupt et impétueux. L'offrande mystique d'Espinosa -« ¡Ofrenda de mi cuerpo y de mi alma a Dios! »- s'accomplit à travers une louange transcendante de l'Espagne en tant que patrie catholique, impériale et éternelle, qu'il ajoute au poème de Claudel : « ¡Alegría de la nueva vida, que va a salvar con su jubiloso sacrificio a España! Alegría cristiana, única. ¡Imperial alegría hispánica! »

Afin de conclure cette première section consacrée à l'esprit belliciste chez Espinosa, l'on analysera l'essai intitulé « La fiesta del libro », ⁷⁶ où l'écrivain étudie la figure de Don Quichotte. Même si l'on peut difficilement imaginer comment ce personnage vaincu pourrait représenter convenablement un symbole guerrier espagnol, Espinosa trouve le moyen de transformer Don Quichotte en modèle phalangiste :

¿Qué han sido todas nuestras mejores epopeyas, nuestras glorias más anchas, sino aventuras – geniales aventuras- de Alonso Quijano el Bueno? ¿Y esta caballerosidad española por la que se nos admira en el mundo, no fue aquella de Don Quijote, Caballero de Caballeros, generoso siempre y a toda hora valeroso, como un capitán de leyenda medieval? ¿Y aquel su afán de amor, de pan y de justicia, por los [sic] sufrió y luchó, no es también este fuerte afán nuestro, este gran afán de España bajo el signo del Nacional-Sindicalismo? [...]

Labor de nuestros eruditos actuales es la de fijar que virtudes de Don Quijote convienen a la España que Franco y la Falange están haciendo a trino de corazón y a brazo de acierto; labor de ellos la de crear, la de revelar el Don Quijote de la Falange, el Alonso Quijano nacional sindicalista. [...]

En don Quijote –lo he dicho ya en otra ocasión- hay que ver, sobre todo, este destino imperial, quebrado en el siglo 17, esa voluntad de Imperio de España que nos reveló el Ausente. Nace y vive y empieza a batallar Don Quijote en Castilla, donde nació e inició su batalla la Falange. Lucha Don Quijote contra la mezquindad, contra la ruindad y contra la falta de fe de aquellos españoles del seiscientos que precipitaron nuestra desvertebración, como luchó y sigue luchando la Falange. ⁷⁷

Espinosa développe la formule à laquelle répondent quelques auteurs espagnols, notamment durant la renaissance, comme Garcilaso de la Vega ou Jorge Manrique : armes +

⁷⁶ A. ESPINOSA, « La fiesta del libro » non signé, *Falange*, 23 avril, 1938.

⁷⁷ A. ESPINOSA, « La fiesta del libro » non signé, *Falange*, 23 avril, 1938.

lettres = chevalier espagnol. La guerre devient, de ce fait, un moyen d'obtenir la gloire et les honneurs, de trouver la légitimation définitive en tant qu'espagnol .

La Phalange constitue une organisation politique dont les principes correspondent à cette équation. Inspirée de la phalange spartiate, la version espagnole inclut une composante religieuse. Dans son « Interpretación bélica de la Historia », ⁷⁸ Ortega signale les conditions sociales qui permettent l'invention de cette figure de guerre :

Sorprende que no se haya aprovechado más una insinuación que, al desgaire, hace ya Aristóteles en su Política cuando dice que “en cada Estado el Soberano es el combatiente y participan del poder los que tienen las armas”. [...]

Los griegos [combatían] en falange. La invención parece que fue dórica y, como tantas otras cosas importada de Esparta a Atenas. [...]

La cohesión produce, pues, por sí misma, una fuerza guerrera junto, aparte y sobre la prestancia bélica del individuo. A tal cohesión y conjunto llamamos “cuerpo táctico”. Un cuerpo táctico es una pluralidad de guerreros con una voluntad única. [...] Toda la potencialidad guerrera se mueve entre los dos polos de la bravura y adiestramiento individuales por un lado y la solidez del cuerpo táctico del otro o, dicho de otra manera, entre chevalerie y disciplina. Lo sumo es unir ambas cosas, como lo hizo la falange espartana –orden lineal con unos ocho hombres de fondo-, donde cada individuo había sido educado desde la infancia para el heroísmo y vivía exclusivamente inspirado por el concepto del honor guerrero.

Lo mismo que la democracia supone el servicio militar generalizado, la aristocracia tiene que hacer del guerrear un privilegio. [...] La edad Media ⁷⁹ fue de constitución aristocrática mientras supo guardar celosamente para unos pocos este privilegio del peligro y de la ofensa. De aquí el culto a la guerra, a la postura bélica, del señor medieval. ⁸⁰

Cette description de la phalange grecque fournit enfin des renseignements sur certains facteurs qui expliquent l'attitude belliciste d'Espinosa –parfaitement cohérente, par ailleurs, avec sa manière de concevoir la littérature et la société.

Depuis ses débuts Espinosa est fasciné par le concept d'élite culturelle et il accepte qu'un fossé se creuse de manière progressive entre celle-ci et la masse inculte. Il considère la littérature et l'intelligence comme des armes qui servent à se distinguer et à se défendre des autres, lesquels ne sont pas nécessairement ignares, mais juste en désaccord avec lui. ⁸¹ Le

⁷⁸ J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, tome II, *El Espectador-IV*, 1927, « La interpretación bélica de la Historia », Alianza éd., Madrid, 1993, pp. 525-536.

⁷⁹ « [...] la épica de la guerra civil [...] recurre menos al paradigma medieval que al neoclasicista, que es el que caracteriza el estilo de la época fascista a nivel internacional. » M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003, p. 430.

⁸⁰ *Idem*, pp. 528, 530 et 532. Citation de l'œuvre de H. DELBRÜCK, historien de l'art belliciste.

⁸¹ Voir les polémiques d'Espinosa avec la revue *Proa* (note 7 de ce chapitre) avec J. ROGRÍGUEZ CERNA à propos des Sud-américains, considérés comme inférieurs par Espinosa dans le chapitre 3.4. (voir note 5 de ce chapitre), et avec A. LUJÁN.

caractère hautain, incisif et sarcastique d'Espinosa convient sans doute à une vision aristocratique de la société, où les « meilleurs », dignes du pouvoir, seraient des chevaliers espagnols : consacrés strictement à des activités honorables, c'est à dire, les lettres ou les armes ou les deux à la fois.

Au-delà des raisons personnelles qui amènent Espinosa à devenir un défenseur de la guerre, il faut évidemment tenir compte du contexte politique de son époque, chaotique et incrédule, qui pousse les intellectuels à des choix radicaux. Le culte de la guerre représente sans doute la peur du chaos et la recherche de l'ordre dans un univers en décadence, comme celui de la République espagnole.⁸²

En outre, le fait qu'Espinosa ait souvent revendiqué la beauté de la guerre lors de ces articles consacrés au cinéma est le signe d'une coïncidence avec le développement des esthétiques radicales, communistes comme fascistes. Spécialiste du phalangisme, Mechthild Albert signale les convergences entre le cinéma et les esthétiques politiques fascistes :

Sin el rico lenguaje visual del cine apenas es concebible la estetización de la política por parte del fascismo, que encuentra su argumento privilegiado en la guerra: « 'Fiat ars – pereat mundus', dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. »⁸³

Depuis Marinetti et son manifeste sur la guerre coloniale en Éthiopie,⁸⁴ la guerre peut être considérée comme belle. On a donc atteint le paroxysme de l'esthétisation politique que Walter Benjamin avait pronostiqué, avant sa mort, en 1936. La guerre pour la guerre comme « l'art pour l'art ».

⁸² En septembre 1933, J. A. PRIMO DE RIVERA décide enfin de participer publiquement à l'opposition dans le but de défendre les personnages de la Dictature de son père que les *Cortes constituyentes* attaquent en justice. Il annonce alors sa candidature à des élections partielles pour occuper un poste à pourvoir au Parlement. Voir S. G. PAYNE, *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español : historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*, éd. Planeta, Barcelona, 1998, p. 157. Par ailleurs, il faut signaler que la fondation de la Phalange Espagnole par José Antonio Primo de Rivera remonte à 1933, date à laquelle Espinosa arrive au point culminant de ses articles bellicistes. À partir de cette date, il s'engage dans une seule polémique, encore en rapport avec le cinéma, celle qui concerne la projection de *l'Âge d'or*. Lors de cette dernière, il invoquera tous les représentants espagnols des avant-gardes qui s'étaient rapprochés des idéologies radicales de droite, dont Giménez Caballero, Michelena, Sánchez Mazas, González-Ruano y Eugenio Montes.

⁸³ M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003, pp. 437-438. Citation: W. BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) », dans *Écrits français*, Folio « Essais », Paris, 2003, pp. 149-250.

⁸⁴ F. T. MARINETTI, *Il poema africano della Divisione « 28 ottobre »*, 1937.

4.1.2. Espinosa communiste ?

Comme les fascismes, le mouvement communiste articule une grande partie de la propagande idéologique sur des éléments esthétiques. Il n'est donc pas étonnant de découvrir comment, à quelques reprises –peu nombreuses-, Espinosa a manifesté son intérêt pour cette idéologie, malgré le manque d'arguments dont il fait preuve chaque fois.

En spectateur visionnaire, Ortega y Gasset avait très vite remarqué la dimension religieuse du communisme, dont il compare le *Manifiesto*⁸⁵ aux *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola :

Cuando un español genial (San Ignacio de Loyola?) intenta detener la desbandada mística que significó el Protestantismo, encuentra en sus hábitos de guerrero el remedio y funda una “compañía”, cuya educación y régimen provienen de unas “ordenanzas” morales, que llamó, con vocabulario de capitán, “Ejercicios espirituales”. Allí está la famosa meditación de “Las dos banderas”, que parece pensada junto a la tienda de campaña en un alborar rojizo de cruenta jornada. (A los “Ejercicios espirituales” ha sucedido otro tremendo librito de “ordenanzas”, donde se organizan nuevas fuerzas históricas en escuadrones formidables: el Manifiesto comunista. No se pueden leer sus páginas sin escuchar alucinatoriamente la marcha rítmica de una multitud interminable que avanza.)⁸⁶

Il s'agit en effet de l'expression du catholicisme contre réformiste des jésuites, dont la mission prioritaire devient la défense de la foi romaine. Le manifeste communiste est donc comparé non pas à une litanie ensommeillée, mais à une marche militaire au rythme d'ordres à suivre sans contestation. Évidemment, dans les années vingt le communisme reste profondément lié, comme toutes les idéologies radicales, à l'esprit révolutionnaire et à l'esthétique guerrière.

La première allusion d'Espinosa à la couleur rouge, bien que l'on ne sache pas exactement s'il fait référence au drapeau de la Phalange espagnole –qui s'inspire de celui du syndicat anarchiste C.N.T.- ou au drapeau communiste russe apparaît dans « Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al ballet ». Indépendamment de l'idéologie dont il est nourri, cet article de 1931 marque le début du ton enragé qu'emploie désormais Espinosa dans ses articles journalistiques :

Toda la nueva hombría de Europa aspiraba a levantar los brazos para saludar la desaparición de ese ágil simio bailante: Ana Pavlova. En ella y en sus danzas se entredormía lo más obsceno y

⁸⁵ K. MARX et F. ENGELS, *Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848.

⁸⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, tome II, *El Espectador-IV*, 1927, « La interpretación bélica de la Historia », Alianza éd., Madrid, 1993, p. 533.

fino del siglo XIX. El ballet era como un extracto de “Romanticismo para personas de buen gusto.” Tenía aire de ensueño vago. Y todo lo alado y cefirico de la peor literatura y de la peor pintura sin reposo. [...]

“Ballet” han sido los diálogos de nuestros críticos. “Ballet” ha sido nuestra poesía. ¿Qué han sido si no –además de Juan Ramón- Jorge Guillén y Pedro Salinas y Federico García Lorca y todos los ulteriores bailareros andaluces, nietos del gran balletiano de Moguer? “Ballet” ha sido nuestra cultura. [...]

Era la última sonrisa del Zar moribundo, vestido de oro y martas bajo los cuchillos del proletariado. [...]

Celebremos este final con instrumentos antiballetianos. Levantemos un monumento al escupitajo, asesino del “ballet”. Y otro al envés de los obreros de las seis de la tarde. Elogiemos el sudor mal oliente y el pelo encrespado y las axilas con centelleo. Ayudemos a bienenterrar pieles y gasas, romanzas sin peso y zapatos de charol.

Se ha acabado el reino del “ballet”.

Así como me parecería prematura en España la formación de un partido hitleriano para impedir la proyección de películas antibélicas, creo bien llegado el momento de finar por la fuerza con los espectáculos del “Ballet”.

Comienza el imperio de la antirrosa.⁸⁷

Tout l'article est imprégné d'esprit viril –« *nueva hombría* »-, un leitmotiv essentiel des esthétiques radicales. Espinosa voit dans le ballet une expression artistique, dont l'obscénité dépend précisément de tout ce qui est traditionnellement considéré comme féminin⁸⁸ : la délicatesse, le bon goût et la finesse. C'est l'empire de anti-rose car la rose représente tout cela à la fois.⁸⁹

Dans cet article figurent deux allusions à la Russie, dont Ana Pavlova et le Tzar, symboles par excellence d'un Empire inégalitaire et décadent. Malgré cela, aucun événement important n'a lieu en U.R.S.S en avril 1931, sauf le « procès des mencheviks »⁹⁰ –en russe « minorités »-, membres à l'origine du P.O.S.D.R. –Parti ouvrier social-démocrate de Russie dont Lénine faisait partie au début- qui s'étaient ralliés au régime des bolcheviks –en russe « majorité »- à la suite de la scission de 1903. Or, ce procès est la première action directe de

⁸⁷ A. ESPINOSA, « Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685.

⁸⁸ À propos des mythes des femmes, se reporter au chapitre 6.

⁸⁹ À noter qu'il faudrait peut-être voir aussi dans « l'antirrosa » un symbole de la fin du socialisme, dont Espinosa souhaite la disparition au profit d'idéologies plus radicales.

⁹⁰ Les quatorze mencheviks accusés en avril 1931 d'avoir condamné le rythme trop élevé de l'industrialisation avouèrent, sous la contrainte, avoir organisé une action antisoviétique. Or, leurs aveux furent contradictoires : le tribunal prétendit établir qu'Abramovitch, socialiste russe en exil était venu clandestinement en URSS pour organiser le soulèvement, alors qu'à la date indiquée il présidait une réunion de l'Internationale socialiste à Bruxelles.

Staline contre les socialistes et, à cet effet, la dernière devise du manifeste d'Espinosa, qui célèbre précisément l'Empire de l'anti-rose, semble une coïncidence non négligeable. En tout cas, la convergence avec les événements qui ont lieu durant ces semaines en Espagne semble plus logique. Le roi Alphonse XIII part en exil dix jours plus tard et, le 14 avril la Seconde République est officiellement proclamée. Avant les élections du 12 avril, manœuvre politique qui cherche à légitimer la monarchie, tout semble possible. Espinosa écrit un manifeste afin d'exhorter les électeurs au changement radical. On voit encore une fois dans ce texte l'association de l'idéologie belliciste et du cinéma qui inspire les esthétiques fascistes. Ne sachant pas que son article serait publié dans un hebdomadaire politique de gauche –*Proa*–, on peut en déduire que le fait qu'Espinosa propose la création d'un parti hitlérien ne relève pas seulement de la provocation. Cet article marque tout de même le début de ses polémiques à propos de la guerre et d'Ortega y Gasset.

Alors que la République est instaurée depuis presque six mois, Espinosa reprend la revendication communiste dans un article qui critique les manières désuètes du républicain Ortega y Gasset :

Para los que aún tiemblan ante la urgente realidad comunista, el amor libre y la propaganda rusa a favor del aborto; para los que todavía sueñan con su república de salón, de gorro frigio y de himno de Riego, nada.⁹¹

Afin de critiquer la République « de salon », qui adopte le chapeau phrygien et l'hymne de Riego, Espinosa se sert du communisme russe. Apparemment, être « moderne », donc radical, signifie ne pas avoir peur de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques, c'est à dire des républiques modernes, qu'Espinosa définit essentiellement par leur droit à l'amour libre et à l'avortement. Cette vision du communisme, ciblée sur les mœurs sexuelles, révèle sans doute la déception d'un homme célibataire qui pensait probablement que la République se traduirait par une libéralisation sexuelle des femmes espagnoles. En ce sens, l'éloge le plus passionné qu'Espinosa ait consacré à une certaine idée du communisme est justement véhiculé par une femme, Luisa Santana, qui incarne le peuple des prolétaires et leur récente libération des chaînes aristocratiques du passé :

En esta época de república y democracia, de auge proletario, de periclitaje de lo aristocrático, cantemos a una mujer sin hogar, a la templadora de Eros. Cantemos a una obrera de la noche, a

⁹¹ A. ESPINOSA, «Delenda est Rethorica. El Gijonazgo ferial de Ortega », *La Tarde*, 3 septembre, 1931. *Textos*, p. 352.

una biznieta de Mariana Pineda, a una tornera monja del Medievo [sic].⁹²

Une semaine après l'attaque contre Ortega y Gasset, Espinosa réagit aux accusations de la revue *Proa*. L'argument qu'il brandit est politique, puisqu'il accuse ses détracteurs d'être des lerrouxistes :

Y dejaros [sic] ya de hacer pinitos pasquinaros que encajan mejor -¡ y tan mejor !- en Rafael Alberti, que es un magnífico poeta, que en los autores de un provincial periódico lerrouxista. [...]

Ya está bien, muchachos de Proa, ya está bien. Podéis ir preparando el primer premio de lerrouxistas sin domesticar para 1931. El año se está inclinando hacia el fin. Y vosotros seguís tan inocentes como siempre. ¡ qué muchachos más terribles !⁹³

Avec l'arrogance qu'on lui connaît, Espinosa s'adresse aux journalistes de *Proa* –aux tendances de gauche- en les accusant d'être des adeptes de Lerroux.⁹⁴ Au-delà de cette animosité, la référence d'Espinosa aux communistes se trouve dans l'éloge qu'il consacre à l'écriture engagée de Rafael Alberti qui, à cette époque, s'était rapproché des positions du marxisme révolutionnaire.

Exactement un an après l'instauration de la Seconde République, Espinosa publie un article dont le but est de ridiculiser le nouveau régime politique, accusé notamment d'être ringard :

Para quienes viven a compás con su época, fieles a su siglo y en concierto únicamente con él. Para quienes piensan que cada hombre se debe a su momento y que es la gran Rusia heroica un alba y la burguesa Europa un oscurecer. Saludar la infancia transida de un dios centenario, de un sueño sobremaduro, no puede ser sino de una manera arqueológica.⁹⁵

L'argument désormais invoqué concernant la grande Russie n'est plus la vie sexuelle des bolcheviks. Étant déjà fiancé, Espinosa exalte l'esthétique nouvelle de la Russie, comparée à une aurore, alors que l'Europe demeure, en 1932, dans les ténèbres.

Un an plus tard, Espinosa s'insurge contre un événement qui fait apparaître les

⁹² A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : Elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120.

⁹³ A. ESPINOSA, « “Les enfants terribles” : El proalismo Proal de *Proa* », *La Tarde*, 11 septembre, 1931. *Textos*, pp. 110-111

⁹⁴ Lerroux, qui appuya les réformes de Manuel Azaña durant son premier gouvernement bisannuel, se caractérise notamment par son anticléricalisme, malgré son alignement à droite à partir de 1933. Cet anticléricalisme a pu jouer un rôle décisif dans l'animosité d'Espinosa, qui ne manifesta jamais, malgré tous les excès de son écriture, aucun argument contre l'Église catholique.

⁹⁵ A. ESPINOSA, « Una hora arqueológica de España: trajes de época, danza vetusta y ecoica canción », *Crónica*, Las Palmas, 14 avril, 1932. *Textos*, pp. 164-165.

inégalités de la Seconde République ; en effet, un bourgeois de l’Orotave –Ténériffe- fait construire chez lui une frise en or :

Porque llegará –va a llegar- la hora de las hordas comunistas, de la revancha proletaria, de los incendios jubilosos, de los justos asesinatos, de los festines de hambrientos, de la huida cobarde y de la lamentación inútil y deshonestas.

Porque llegará esa hora y les va a ser más fácil a los futuros dictadores del mundo cobrar directamente “en frisos” su cuenta inextinta, que rebuscar en sótanos y cajas de hierro los caducos billetes inservibles ante los nuevos billetes de una fresca emisión comunista que hoy aún entrevemos fantasía irrealizable de película.⁹⁶

On voit à nouveau comment l’équation entre radicalismes politiques et cinéma continue de fonctionner. On ne peut pas conclure qu’Espinosa se réjouisse de l’avènement d’une dictature communiste en Espagne, mais plutôt que son article fait office d’avertissement à ceux de sa classe d’origine, les bourgeois, afin qu’ils évitent d’exhiber leurs richesses. On a la sensation qu’Espinosa a peur des hordes communistes et qu’il croit que la discrétion des riches peut éviter la catastrophe.

Par la suite, lors de la conférence qu’il consacre à l’œuvre du peintre Jorge Oramas, Espinosa s’adresse à ses auditeurs en ces termes : « *Pero hay algo más intenso y dramático para nosotros, hombres del Novecientos, futuros proletarios del mundo, escritores, artistas, burgueses, políticos, deportistas, propietarios, bohemios de 1933.* »⁹⁷ Au milieu de cet amalgame, la formule « futurs prolétaires du monde » semble être un clin d’œil amusé à l’Internationale socialiste, sans revendications d’ordre idéologique. Espinosa semble une nouvelle fois attiré par la dimension de nouveauté, indispensable aux hommes du XX^e siècle.⁹⁸

Le dernier article d’Espinosa qui critique la République, avant l’avènement de la guerre civile, s’intitule « *Ars Republicae. Iconos del ochocientos y músicas de Taran-Tan-Tan* » et est publié en 1933 dans *Gaceta de arte*.⁹⁹ Le titre avance déjà une idée des revendications esthétiques qui, malgré leur frivolité, représentent un argument définitif pour le jugement d’un gouvernement politique :

⁹⁶ A. ESPINOSA, « Valses de oro: érase una vez un friso... », *La Tarde* 7 janvier, 1933. *Textos*, p. 210.

⁹⁷ A. ESPINOSA, « Mártires del insularismo : la trágica orfandad del pintor Jorge Oramas », *Diario de Las Palmas*, 13 avril, 1933. *Textos*, pp. 224-226.

⁹⁸ Quand Espinosa cesse de vanter les atouts des gouvernements communistes en rapport avec la liberté sexuelle de ses individus, c’est à dire, à partir de ses fiançailles, il faut noter que la femme disparaît de son discours idéologique. Voir *infra*, chapitre 6.

⁹⁹ A. ESPINOSA, « *Ars Republicae. Iconos del ochocientos y músicas de Taran-Tan-Tan* », *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933. *Textos*, pp. 234-236.

Ante la gruesa madona y su senil fiera, el presente niño español –el futuro republicano de España- ¿ podrá sentir otra cosa que una repugnancia sensorial, que un hondo desencanto, que un apetito de emblemas comunistas y hasta de iconos del viejo culto cristiano ? [...]

Muchas veces da más aliento a una causa la altura de sus signos plásticos, el juego de arte en que ella se vuelca, que la ética de su doctrina o el primor de sus paladines o el candor mismo de sus mejores gestos. [...]

Sí. Ya sabemos de esa repugnante señora que desde la pista de una plaza de toros española ha dirigido la pastosa retórica de una marcha de Cádiz sin Cádiz, de un pasodoble torero sin toros, sin toreros y si afición [...].¹⁰⁰

On voit comment Espinosa est capable de revendiquer des emblèmes communistes à condition de ne pas supporter les icônes de la Seconde République. Celle-ci n'a pas été, en effet, très inventive dans son expression esthétique. On peut affirmer que c'est – malheureusement- grâce à la guerre civile que la propagande républicaine s'est stylisée formellement à travers ses affiches, abandonnant les vieux symboles du XIX^e siècle qui n'auraient jamais pu mobiliser les sensibilités des jeunes des années trente. À la fin du texte, Espinosa fait d'ailleurs référence à un autre de ses symboles que la République avait réutilisés : « La marcha de Cádiz », zarzuela devenue populaire pendant la guerre de Cuba en 1898. Or, la manière dont il rapporte l'événement est singulière, bien que compréhensible : le fait qu'il signale qu'une « femme répugnante » dirigeait l'orchestre n'est pas forcément un trait du machisme des années trente, car Espinosa est souvent insultant dans ses textes vis à vis des hommes, plus fréquemment concernés. En outre, étant donné le fait qu'encore aujourd'hui les femmes ne soient guère nombreuses dans cette fonction, il est logique qu'Espinosa remarque davantage cette personne.

Sur le plan politique, on pourrait penser, d'après les textes cités, qu'Espinosa s'est véritablement rapproché des consignes communistes de 1931 à 1933, surtout quand, à la fin de l'article, il exalte la gloire de l'Internationale Socialiste, qu'il qualifie de solennelle :

Al grito de esta flébil música ¿qué ejército puede vencer?, ¿qué proezas pueden realizarse a su mezquina sombra? Y a su lado –en tanto- ¡ qué solemnes y tónicas las trompas de la Internacional !

Con mis amigos comunistas de Las Palmas he cantado yo, en una taberna de puerto, himnos proletariales y cantos de una nueva era, y me he soñado más ciudadano del universo que de España, más hombre de un recién nacido mundo, en cuya alba se enredan venturosas hazañas, recuerdos de lectura palpitantes y patéticas horas de amor. [...]¹⁰¹

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 236.

Cet enthousiasme, Espinosa le manifeste également envers l'hymne allemand et indistinctement pour la Marseillaise. Or, il ne s'agit sans doute pas ici d'un manque de discernement chez Espinosa, comme a voulu le voir Pérez Corrales :

Es interesante tener en cuenta, asimismo, que en ningún momento Espinosa –que era socialmente considerado como un liberal y un demócrata, incluso como un espíritu « progresista » (y hasta subversivo, peligroso, tras la edición de *Crimen*)- tuvo participación práctica alguna en la política ; y que toda su posición al respecto está plagada de contradicciones y muestra una evidente debilidad ideológica : Espinosa lo reduce todo a la estética y al juego, con lo cual cualquier planteamiento ideológico serio o consistente se hace imposible.¹⁰²

Des adjectifs comme « progressiste », « subversif », « dangereux », « idéologiquement faible », « esthète » ou « ludique » ne sont pas du tout incompatibles avec les idéologies radicales des années trente dont le phalangisme d'avant 1937¹⁰³ fait partie intégrante. Corrales affirme donc, hâtivement, que toute réflexion idéologique sur l'œuvre d'Espinosa devient « impossible » et que, si jamais elle était entamée, le résultat manquerait de « sérieux » et de « consistance ». Ceci constitue une assertion catégorique qui nuit à l'esprit d'ouverture de sa thèse de doctorat et aux approches qu'elle inspire par la suite.

Par rapport à cette faiblesse idéologique que l'on attribue à Espinosa, il suffit de lire un texte appartenant au livre de formation politique de la Section Féminine, pour se rendre compte de l'extraordinaire ressemblance qui existe entre les opinions esthétiques d'Espinosa et les doctrines phalangistes :

Explíquese a las niñas cómo los himnos, por su capacidad de arrastrar a los grupos humanos que cantan juntos, y al cantar, se sienten fuertes y unidos en una misma fe y un mismo entusiasmo, son muy importantes en las ocasiones revolucionarias, es decir, cuando los hombres han de luchar por cambiar el sistema de su Patria. A los acordes de la Marsellesa se hizo la Revolución francesa, que hizo cambiar tan profundamente el sistema del mundo. Y aún se sigue cantando ese himno. La Internacional, con su música magnífica y la fuerza de su letra, se ha cantado y se canta en todo el mundo por los que creen en el comunismo como una salvación. Y ya veis la fuerza actual del comunismo, que ha hecho de Rusia una potencia como nunca lo fue dentro y fuera de sus propios territorios. Y el Giovonezza, que surgió para la creación del Estado fascista.¹⁰⁴

¹⁰² M. PÉREZ CORRALES, *opus cit.*, « La tentación política », p. 273.

¹⁰³ À partir du décret d'unification, 19 mai 1937, Franco prend le pouvoir sur la Phalange, les carlistes, les monarchistes catholiques d'*Acción Española* et l'Église. C'est à dire, la droite espagnole la plus traditionnelle et conservatrice est désormais sous la direction suprême du commandement militaire. Le national-sindicalisme devient alors le national-catholicisme. Voir J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española I. Historia*, éd. Akal, Madrid, 1986, 1^{er} tome, pp. 58-59.

¹⁰⁴ *Formación Política : lecciones para las Flechas*, Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional-Sindicalistas, Sección femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., Madrid, sans date, cité par S. FOLCH, *Mujer en la educación franquista. Objeto y sujeto de adoctrinamiento*, Thèse de doctorat de l'Universitat Autònoma de Barcelona, Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica.

Tout comme Espinosa, les phalangistes d'après-guerre ont affiché par la suite la même émotion envers l'Internationale Socialiste, la Marseillaise et le Giovonezza fasciste pour expliquer l'importance des symboles nationaux. Ce texte pédagogique, destiné à la Section Féminine de la Phalange espagnole, fait écho à la même idéologie qui, chez Espinosa, semblait aussi extravagante. On est loin de l'apparent apolitisme que ses critiques ont voulu voir dans l'œuvre journalistique d'Espinosa car, comme la fin de l'article le montre clairement, la motivation suprême d'Espinosa demeure toujours l'exaltation de l'Espagne :

Clamo por un himno con quien cantar a mi gran España de siempre [...]. Por un canto a compás con el galopar de mi sangre y de la de todos los españoles [...]¹⁰⁵

Il est donc évident que, même si l'Internationale émeut Espinosa, un esprit aussi espagnol que le sien est sans doute loin d'être engagé dans un chant pour l'internationalisme des travailleurs. Le nationalisme radical de Espinosa est, par définition, contraire au communisme, au moins à celui des années trente.

Dès que la guerre éclate, l'indifférence d'Espinosa envers le communisme se transforme immédiatement en aversion. Désormais, ses collaborations aux journaux de la Phalange sont des leitmotifs sur le communisme qui abondent dans le camp nationaliste :

Acaso desde no sabemos qué rincón de escombros donde el nuevo satanismo oriental vertió hambre y sedes de odio, el Cristo, eternamente agonizante, de Mena levanta sus dulces ojos hace a Dios y llena sus oídos con la música azul de los pasos, por calles y plazas malagueñas, de las gloriosas tropas de España. [...]

El Mare Nostrum arrulla otra vez hoy con su agua de cultura e imperio la cuna imperial de España. El mar de la cultura, el mar Latino, el mar del Gran Capitán, el mar de Javier y de Lepanto; empieza a cantar de nuevo en español, empieza a ser libertado de la piratería oriental, a ser occidentalizado de nuevo.¹⁰⁶

D'après cet article, le communisme est avant tout désigné comme l'opposition à l'Occident d'où la référence à l'invasion de l'Empire romain catholique par les hordes barbares du Nord. Le « satanisme oriental », désigne probablement l'athéisme de l'état communiste qui menace le catholicisme d'occident. De la même manière, comme la majeure partie du littoral espagnol de la Méditerranée fait encore partie de la République, Espinosa affirme que la mer Latine commence à être libérée de la piraterie orientale.

Un mois plus tard paraît sous le pseudonyme Kim, un article intitulé « El carnaval

¹⁰⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 236.

¹⁰⁶ A. ESPINOSA, « Málaga la nuestra », signé Justo Erenas. *Falange*, 8 février, 1937.

marxista “leones rojos en el frente” ». ¹⁰⁷ Voici un exemple parfait de la réutilisation par Espinosa des méthodes de l’avant-garde déshumanisée destinées à soutenir la cause phalangiste :

Por los últimos telegramas del frente de batalla anda el simbolismo danzando. Anda –burdo fantasma inventado por el Desgobierno de Valencia- en ese batallón de “Los leones rojos”, destrozado y diezmado por nuestros soldados en el frente de Guadalajara, en su dinámico avance de ayer.

Anda por allí el simbolismo. Entre esos “leones rojos” precisamente. Anda un simbolismo un si es -¡y tanto que lo es!- humorístico y un si es -y lo es extremadamente- festivo. Porque sólo a cabezas que andan a ras de tierra –que es como cabecear torpemente- se le puede ocurrir querer ganar batallas disfrazando leones. Pretender, vistiendo de arlequín el noble cuerpo de un león español, conquistar o alcanzar nada.

Los leones de España han ganado siempre sus empresas desnudos. Con su estilo y piel propios. Sin disfraces de alquiler ni tintes exóticos. La locura y el desbarajuste moscovitaleantino se han expresado claramente en este carnavalesco regimiento de “leones rojos” de Valencia. Pretender ganar una batalla con leones pasados antes por la tintorería es idea que sólo en el cerebro de un marxista puede formarse.

El carnaval moscovita de España ha tenido esta vez su edificante miércoles de ceniza. Celebremos, una vez más, el triunfante progreso del descaretamiento y desdificación en España. ¹⁰⁸

Le style ponctué de formules telles que « *un si es [...] y un si es* », l’emploi de néologismes –« *Desgobierno* », « *descaretamiento* », « *desdificación* »- et le cynisme sans complaisance, montrent que cet article a certainement été écrit par Espinosa, d’autant que l’on ne compte guère de grands écrivains dans le camp phalangiste canarien.

L’article exalte la bataille que les troupes nationalistes ont gagnée à Guadalajara contre le bataillon des « lions rouges » républicains. L’appellation de cette troupe suffit pour qu’Espinosa raille le « Desgobierno de Valencia », qu’il qualifie de « moscovitaleantino ». Au-delà de la symbolique du lion dans l’Histoire culturelle espagnole, ¹⁰⁹ Espinosa fait preuve d’un humour sarcastique pour exploiter l’image comique d’un lion déguisé et, même, teint en rouge. À la fin de l’article, à travers l’allégorie religieuse, Espinosa termine, comme dans les épigrammes, sur une pointe inattendue : du fait que le camp républicain semble vivre le carnaval au lieu de la guerre, il faudra célébrer le « mercredi des Cendres » des phalangistes, qui mettra fin à la mascarade de ces communistes déguisés en républicains.

¹⁰⁷ A. ESPINOSA, « El carnaval marxista “leones rojos en el frente” » Kim. *Falange*, 11 mars, 1937.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ On étudie cet aspect dans le chapitre 5.2.6. L’âne littéraire –« *dolicocéfalo y trotasedentario* »- et le lion marxiste.

La couleur rouge¹¹⁰, qu'Espinosa avait invoquée auparavant pour symboliser la révolution contre la Seconde République,¹¹¹ devient maintenant un argument de base pour décrire durement le camp ennemi :

Porque la España roja ha intentado en vano inventarse un Cervantes a su gusto y medida, y el año pasado ha puesto en escena con gran pompa la tragedia Numancia, como para hacer creer al mundo que Cervantes estaba con ellos. Que Cervantes era un rojo, un heterodoxo, porque así lo querían, y veremos luego qué violentamente, ellos y el cervantista rojo don Américo Castro.¹¹²

Rouge, synonyme d'hétérodoxie, de communisme, de piraterie et de satanisme, telle est la couleur qui rassemble toutes les peurs du camp national phalangiste. La rhétorique est sans doute bien rodée –elle inclut par ailleurs la franc-maçonnerie, le judaïsme, le libéralisme et toutes les variantes de la théorie du complot-, comme l'exige tout appareil de propagande fasciste.

Enfin, d'autres articles phalangistes d'Espinosa exaltent les victoires du camp nationaliste et bien entendu, l'essence éternelle de l'Espagne, enfin restaurée grâce au Mouvement National. C'est le cas de « Nuestros escritores y la nueva España. La lección de Illescas »,¹¹³ qui prône la récupération d'un passé glorieux :

Lo de siempre, lo de todas las horas, lo eterno, lo inmutable, lo que no se escapa sino que se alcanza, lo que no se pierde sino que se gana siempre, la música divina, el metal vibrante sobre campos, casas y hombres, la armonía interior hecha metálicos sonos que oyeran los viejos castellanos contemporáneos de Jorge Manrique, de Teresa de Jesús, de Calderón y de Lope, los claros guerreros immortalizados en la piedra viva de los capiteles de nuestras viejas catedrales, los monjes pintados por Zurbarán, los caballeros retratados por el Greco, toda la eterna y grave España, y que hoy escuchan, entre las manos un fusil, el corazón de Dios y una oración entre los labios, estos bravos soldaditos nuestros, estos valientes requetés, estos heroicos "camisas azules" españoles, que están haciendo, metro a metro, lugar a lugar, pueblo a pueblo, una nueva España, una España fresca, limpia y joven, mientras huyen ante sus pasos, hacia el infierno de su delirio satánico, la revuelta turba del confucionismo oriental, del materialismo marxista: el humano extravío en su último e implacable éxodo, el ejército de los equivocados, de los que no quisieron oír la música de estas illescanas campanas del señor a la vez que la de los martillos y yunques, la deshecha caravana de los que habían borrado a la vez de su corazón los nombres de Dios y de España. [...]

Sobre Illescas, la vieja ciudad castellana que han ganado, para el nuevo Imperio Español, nuestras tropas nacionales, flota, por contraste, un plástico ejemplo de la unilateralidad por donde conducía sus destinos la roja España comunista, toda rapaces, ojos tras vanos humos del mundo, mientras cerraba, con taponés de odio sus oídos a la música divina, a la que Dios toca

¹¹⁰ Voir chapitre 6.

¹¹¹ Voir « Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685

¹¹² A. ESPINOSA, « La fiesta del libro », inédit et sans date.

¹¹³ A. ESPINOSA, « Nuestros escritores y la nueva España. La lección de Illescas », *Falange*, sans date.

[...].¹¹⁴

L'Espagne est la nation éternelle, celle de Jorge Manrique, de Teresa de Jesús, de Calderón, de Lope, de Zurbarán et du Greco, car un intellectuel imbibé de culture comme l'est Espinosa doit trouver des bonnes raisons pour légitimer un mouvement illégitime. Il décrit une partie des soldats nationaux, les « requetés », dont les effectifs appartiennent aux organisations paramilitaires carlistes, créées en 1913 à l'image de l'Action Française, dont les uniformes comportaient un béret paradoxalement rouge.

Après l'exhibition des gloires de la culture espagnole, Espinosa s'engage dans la description des ennemis, c'est à dire les troupes républicaines métaphoriquement liées au « délire satanique », à la « confusion orientale » qui sont le propre du matérialisme marxiste. D'après Espinosa, elles ont perdu parce qu'elles n'ont pas su écouter les cloches de l'église d'Illescas, qui représentent Dieu et la patrie, en même temps que le marteau et l'enclume. On voit comment, cette fois, Espinosa, malgré la diabolisation, considère au moins le symbole communiste du marteau comme représentatif de l'activité prolétaire des usines d'Illescas ! Il conclut son article sans ménager ses invectives contre les républicains, les traitant de rapaces qui empêchent la parole divine d'atteindre les cœurs.

Toutes les données de l'idéologie d'Espinosa, notamment son nationalisme, sont donc incompatibles avec une approche du communisme. Son intérêt pour le communisme se situe d'abord dans une quête de la liberté des mœurs, plus concrètement dans le domaine sexuel.

Après ses fiançailles, Espinosa évoque le communisme dans le but de mettre en garde les bourgeois contre les catastrophes que leurs excès pourraient déclencher dans un contexte comme celui de la Seconde République. En ce sens, son article « Valses de oro : érase una vez un friso... », ¹¹⁵ qui critique l'exhibitionnisme que font les bourgeois de leurs richesses, a été au contraire considéré par certains critiques comme un éloge du communisme. Le professeur Corrales par exemple, a voulu voir dans ce texte l'une des rares critiques sociales qui figurent dans l'œuvre d'Espinosa :

Se trata de uno de los pocos momentos en que Espinosa realiza una crítica social [...] directa y, además, nada tibia ; espinosa llama al potentado orotavense “orondo burgués” y declara que “estéticas de millonario han repugnado siempre a mi alma ; los dos últimos párrafos del breve texto son ejemplares acerca de la idealización a que somete Espinosa el futuro comunista,

¹¹⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.*

¹¹⁵ A. ESPINOSA, « Valses de oro : érase una vez un friso... », *La Tarde*, 7 janvier, 1933. *Textos*, p. 210.

incluso con su toque de humor :

Porque llegará –va a llegar- la hora de las hordas comunistas, de la revancha proletaria, de los incendios jubilosos, de los justos asesinatos, de los festines de hambrientos, de la huída cobarde y de la lamentación inútil y deshonesta.¹¹⁶

Or, là où Corrales voit une « idéalisation » du « futur communiste » avec « sa touche d’humour », Espinosa continue son article sur un ton que l’on peut juger alarmiste et où l’humour n’est plus de mise :

Porque llegará esa hora y les va a ser más fácil a los futuros dictadores del mundo cobrar directamente “en frisos” su cuenta inextinta, que rebuscar en sótanos y cajas de hierro los caducos billetes inservibles ante los nuevos billetes de una fresca emisión comunista que hoy aún entrevemos fantasía irrealizable de película.¹¹⁷

Espinosa semble en effet redouter les futures dictatures communistes qui chercheront à nationaliser par tous les moyens les biens de la bourgeoisie. En outre, sa haine du bourgeois, on l’a déjà remarqué, est loin d’être incompatible avec une idéologie d’extrême-droite.

Enfin, Espinosa se réclame également d’un hymne comme l’Internationale dans son article « Ars reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas de taran-tan-tan », ¹¹⁸ depuis une perspective strictement esthétique et nationaliste, afin de réclamer une symbolique à la hauteur de l’Espagne. Par conséquent, Espinosa ne peut en aucun cas, à cause de son nationalisme, être considéré comme un partisan de l’esprit internationaliste qui caractérise le communisme de son époque.¹¹⁹

¹¹⁶ M. P. CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d’Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1^{er} tome, 1986, p. 276. En italique dans le texte original.

¹¹⁷ A. ESPINOSA, « Valses de oro : érase una vez un friso... », *La Tarde*, 7 janvier, 1933. *Textos*, p. 210.

¹¹⁸ A. ESPINOSA, *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933. *Textos*, pp. 234-236.

¹¹⁹ Les mouvements communistes de tendance nationaliste –régimes chinois, cubain, coréen, etc.- n’ont surgi que par la suite, après la Seconde Guerre mondiale.

4.1.3. Les fascismes pluriels d'Espinosa.

Parmi les idéologies radicales nées dans les années trente il en est une, à la différence du communisme –répandu ailleurs par la suite-, qui demeure étroitement associée à l'Europe et à ses créations culturelles. Il s'agit du fascisme, dans ses versions respectives : allemande, italienne et espagnole.

Ortega y Gasset avait défini le phénomène depuis 1925 dans un essai intitulé « Sobre el fascismo », ¹²⁰ qui propose une analyse approfondie de cette nouvelle idéologie. Son essai avait été suscité par l'article écrit par Corpus Barga dans le journal *El Sol*, intitulé « La rebelión de las camisas ». Après un voyage en Italie, Barga se demande quelle est la vraie nature du fascisme qui y voit le jour. Ortega y Gasset profite de cette analyse du mouvement mussolinien pour essayer d'interpréter les fondements de cette idéologie nouvelle. Les fascismes apparaissent comme un phénomène énigmatique du fait de l'apparente contradiction entre l'autoritarisme et la révolte dont ils se réclament. Ortega résume la problématique en quelques lignes essentielles : c'est un phénomène historique qui surgit en réaction contre les forces libérales et démocratiques accusées de passivité et même de lâcheté. Par conséquent, après avoir discrédité ces dernières, le fascisme cherche à s'imposer par la violence dans l'illégitimité. Or, cela semble correspondre également à la prise du pouvoir prônée par les communistes, mais, sur ce point-là, ce qui différencie le fascisme des autres idéologies radicales c'est le fait que, dès que ces dernières s'approprient le pouvoir, la violence est légitimée ¹²¹. Par contre, une fois arrivés au pouvoir, les fascistes continuent de l'exercer dans l'illégitimité.

El gobierno soviético usa de la violencia para asegurar su derecho, pero no hace de aquélla su derecho. Por el contrario, el fascismo no pretende instaurar un nuevo derecho, no se preocupa de dar fundamento jurídico a su poder, no consagra su actuación con título alguno ni teoría política alguna. [...]

En el fascismo la violencia no se usa para afirmar e imponer un derecho, sino que llena el hueco, sustituye la ausencia de toda legitimidad. ¹²²

¹²⁰ J. ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*, tome VI, 1925, « Sobre el fascismo », éd. Austral, Madrid, 1966, pp. 128-140.

¹²¹ Cela n'exclut en aucun cas la violence des régimes communistes. Par exemple, le stalinisme a su dissimuler durant des décennies ses crimes contre l'humanité. Par ailleurs, même si l'anarchisme du XIX^e siècle nie les principes de la loi, il légitime néanmoins l'utilisation de la violence par des arguments moraux et politiques.

¹²² J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit.*, p. 135.

Or, il faut au fascisme une légitimation du pouvoir à l'égard de l'opinion publique, différente de celle qui suppose que la violence est, en soi, un droit. Les sentiments nationalistes font aussitôt leur apparition afin de consacrer la violence et de la légitimer : il faut dès lors sauver l'Italie, l'Allemagne ou l'Espagne. Cela constitue une autre distinction fondamentale par rapport aux mouvements communistes qui se prétendent, en théorie, internationaux.

Le fascisme devient ainsi un symptôme de la décrépitude des institutions politiques en place, qui pousse le peuple à vouloir les délégitimer à travers des formes idéologiques d'opposition. Ces structures tant décriées servent, par conséquent le fascisme dont le développement exige un contexte de crise car, au lieu de justifier sa propre légitimité, le fascisme parasite la faiblesse de l'État de droit. Du fait de cette opposition inhérente à la nature des fascismes, Ortega y Gasset les définit par leur essence « négative ».¹²³

Espinosa utilise ce même ton « négatif » dont Ortega y Gasset appuyait son analyse des fascismes même avant l'avènement de la République en Espagne. En effet, déjà en 1930, il répondait à l'enquête de *La Gaceta Literaria* sur les avant-gardes en se servant de formules négatives : « *Soy católico, apostólico y romano. Monárquico anticonstitucional.* »¹²⁴ Certes, même si la nature des avant-gardes repose sur le refus constant, Espinosa précise son positionnement en ajoutant que, du fait de ses idées politiques, il ne peut pas être d'accord avec les avant-gardes, qui sont selon lui réactionnaires par leur athéisme et leur libéralisme : « *Con esta bandera religiosa y política es fatal que toda la vanguardia me vaya demasiado*

¹²³ S. G. PAYNE, dans une analyse idéologique d'ordre historique, définit les trois traits principaux du fascisme : l'autoritarisme, le coopérativisme et le nationalisme dans *Falange. Historia del Fascismo español*, éd. Ruedo ibérico, Paris, 1965, note 1, p. 6. On doit sans doute préciser que ce dernier est souvent impérialiste et se sert des mythologies de l'ancien Empire pour rendre au peuple sa fierté et le convaincre ainsi de la nécessité de son sacrifice à la patrie. Enfin, malgré la schématisation d'un phénomène aussi pluriel que celui des fascismes et faute d'une idéologie assez rigoureuse chez Espinosa, on peut s'en tenir pour l'instant à ces caractéristiques prédominantes. Le cas espagnol n'est pas étrange, malgré ses attributs particuliers, aux conjonctures qui provoquent la poussée des fascismes. La situation de décadence générale du pays suscite de fortes contestations contre la Seconde République –celles d'Espinosa en sont l'exemple : voir le chapitre 3.3. « “Una hora arqueológica de España” : la Seconde République. »-, qui s'élèvent sur tous les fronts durant ses cinq ans d'existence.

¹²⁴ *La Gaceta Literaria*, « Encuesta sobre la vanguardia », num. 85, 1^{er} juillet, 1930. *Textos*, p. 57. L'italique est de mon fait.

estrecha. Yo aguardo una subguardia a mi medida. Espero mi hora militante en la cruzada contra el ateísmo y liberalismo de la Europa senectuaría. »¹²⁵ Ces attitudes négationnistes, selon la définition d'Ortega y Gasset en 1925, sont déjà dépassées, à l'inverse d'une pensée d'avant-garde –ou de *subguardia*- : Mussolini est installé au pouvoir depuis huit ans à l'époque de l'enquête.

Les particularités espagnoles,¹²⁶ fortement inspirées du fascisme italien, coïncident également avec les textes idéologiques d'Espinosa. Ceci n'est pas étonnant, car au lieu de suivre le national-socialisme, qui gagne l'Allemagne en 1933, les intellectuels espagnols se sentent davantage attirés par le régime de Mussolini, et cela dès ses débuts. Les deux pays latins se rejoignent sur une religion, une histoire, une latitude et un caractère communs.

Espinosa fait l'éloge de Mussolini pour la première fois en 1932. Il met en parallèle la politique de Mussolini avec le surréalisme et celui-ci avec trois personnalités difficilement comparables sous cet angle : Cocteau, Marinetti et Klabund.¹²⁷ Cette première approche de Mussolini se caractérise donc davantage par une attirance d'ordre esthétique que par une coïncidence idéologique : « *Cuando el autor de este diario explique los temas de Estética, de su curso de Teoría de la Literatura del Instituto de Las Palmas, citará [...] los bellos discursos de Mussolini [...].* »¹²⁸ Cette réception de l'idéologie du premier *fascio* italien n'est pas exclusive d'Espinosa. De même, en 1933, récemment nommé à la tête de l'Académie Espagnole des Beaux Arts à Rome par la Seconde République,¹²⁹ Valle-Inclán s'exprimait

¹²⁵ *La Gaceta Literaria*, « Encuesta sobre la vanguardia », num. 85, 1^{er} juillet, 1930. *Textos*, p. 57

¹²⁶ Notamment, celles du phalangisme.

¹²⁷ A. H. KLABUND est un philosophe prussien qu'Espinosa citera également après 1936 -voir « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre 1936, Las Palmas, *Falange*. KLABUND, qui s'engage dans la propagande nationaliste durant la Première Guerre Mondiale, recueille des chants de soldats de toutes les époques, les traduit et les interprète lui-même. Les chansons, imprimées sur des cartes postales et envoyées au front, servent à encourager le peuple dans les hôpitaux, les casernes et les tranchées. Or, un an après le début de la guerre, l'euphorie générale disparaît et les vers de Klabund deviennent antimilitaristes et antinationalistes. Pourtant, Espinosa ne tient pas compte de cette dernière tendance. Voir également l'article d'Espinosa « Patria. Conferencia del camarada Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar », non signée, 18 février 1937, *Falange*-, où il cite à nouveau KLABUND : « Enfermo y fuera de su patria, durante la Gran Guerra, gritaba, angustiosamente, Klabund, en el prefacio de uno de sus libros: "Alemania, ¡cómo te queremos, nosotros, los lejanos, nosotros, alemanes en el extranjero! ¡Cómo sentimos duplicados y triplicados tus dolores! Un látigo de cien garfios de acero nos azota las espaldas, porque te vemos sin libertad y desmadeñada, de tu eterna grandeza no seguros todavía." » (Conferencia del camarada Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar), *Falange*, 18 février 1937.

¹²⁸ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Automóviles: 10 Kms. Avisando », *Hoy*, 6 septembre, 1932. *Textos*, pp. 185-186.

¹²⁹ Choisi le 27 janvier 1933, VALLE-INCLÁN prend possession de son poste le 8 mars de la même année. Voir à ce propos l'article de J. DE LA PUENTE, « Valle-Inclán, director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma », *Insula*, juillet-août, 1966.

ainsi dans une entrevue¹³⁰ :

[...] No hay nada tan anacrónico, tan falso, tan sin sentido estético como las procesiones del Vaticano. [...]

En cambio, los desfiles de Mussolini, los gritos del pueblo entusiasmado, las bélicas banderas, los cañones, eso sí que tiene una belleza impresionante.

[...] las dictaduras en Italia han sido siempre personales, de un hombre solo, no de una colectividad, y estas dictaduras pueden ser beneficiosas. Ya no son las dictaduras de una clase sobre las demás, porque nada consiguen los egoísmos de la clase dictatorial, que es el caso de España [...].

Pero aún prefiero la dictadura de una clase a una cosa tan fuera y ramplona como el régimen parlamentario.¹³¹

En ce qui concerne la perception esthétique de l'idéologie, les propos d'Espinosa et de Valle-Inclán sont assez voisins. En revanche, dans ses articles, Espinosa n'a jamais critiqué l'Église ou les ecclésiastiques.¹³² C'est là, probablement, le seul sacrilège qu'il n'ait jamais commis en tant que journaliste, malgré le caractère outrancier de ses tribunes.

L'influence du mouvement hitlérien en Espagne reste, par contre, beaucoup plus tardive et mitigée. Or, depuis 1931, en avance par rapport au contexte espagnol et dépassant les frontières culturelles, Espinosa montrait déjà son « avant-gardisme » politique en citant le parti de Hitler avant sa montée au pouvoir en Allemagne :

Así como me parecería prematura en España la formación de un partido hitleriano para impedir la proyección de películas antibélicas, creo bien llegado el momento de finar por la fuerza con los espectáculos del "Ballet".¹³³

Au-delà de cette déclaration prématurée à propos d'Hitler, Espinosa gardera par la

¹³⁰ Déclarations de VALLE-INCLÁN au journal *Luz*, au cours d'une courte visite en Espagne, publiées le 9 août 1933.

¹³¹ A. RAMONEDA SALAS, «Valle Inclán: una entrevista olvidada», *Insula*, n° 426, mai 1982.

¹³² On trouve évidemment des images christiques qui pourraient être considérées comme blasphématoires dans *Crímen*, mais l'on fait ici allusion à ses tribunes dans les journaux.

¹³³ A. ESPINOSA, « Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685. À propos de cette allusion d'Espinosa à un parti hitlérien en Espagne, S. G. PAYNE, dans *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español : historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*, éd. Planeta, Barcelona, 1998, p. 113, rappelle comment, en 1929, E. GIMÉNEZ CABALLERO reconnaît que l'Espagne n'est pas encore prête à assimiler la composante raciste qu'implique le fascisme allemand. Au-delà du projet de conquête des « sefardim » par CABALLERO, il faut remarquer le fait que les Rois Catholiques expulsent les Juifs du pays en 1492. L'antisémitisme ne peut donc pas être une priorité du fascisme espagnol. Par ailleurs, l'attrance pour l'anthropologie nazie est constatée aux Canaries plus tôt qu'en métropole –la communauté allemande aux îles est influente-, depuis 1932, lors de la visite de D. J. WOLFÉL à Tenérite : voir le chapitre 5.3.2. Une mythologie de « conduction classique » : de la réhabilitation avant-gardiste du mythe traditionnel au mythe phalangiste de la réaction ». Voir également J. ANTÓN « Himmler buscó la raza aria en España –nazis y arqueólogos franquistas colaboraron para justificar sus abominables teorías- », *El País*, 6 avril 2008, à propos de l'œuvre –à paraître fin 2008- de F. GRACIA.

suite la même admiration pour le fascisme italien et pour Mussolini. Il affiche d'ailleurs ses tendances philo-italiennes presque dès le début de ses collaborations au journal *Falange*. Ayant consacré le premier article au Portugal,¹³⁴ intitulé « La hermana Portugal », il écrit deux mois plus tard « La hermana Italia », dont le sous-titre se veut l'introduction à cette fratrie : « Razón caudal del hispano-italismo en la historia ».¹³⁵ L'article débute par une « invocation à Gecé », c'est à dire, à Giménez Caballero, prosélyte du régime italien depuis 1929.¹³⁶

Con Giménez Caballero, los jóvenes escritores españoles empezamos a aprender –a sentir– una fresca y limpia joven Italia, ejemplo de voluntades recias, sueño de cristal, elucidario de descarriados. Sean para él las primeras palabras de este ensayo sobre la amistad de Italia y España.¹³⁷

En 1929, à l'époque même où la fascination de Caballero pour le *fascio* italien s'impose définitivement,¹³⁸ *La Gaceta Literaria* publie d'abord une note de lecture sur *Lancelot* 28^o-7^o.¹³⁹ Un mois plus tard, Espinosa écrit dans la revue de Gecé son premier article qui s'intitule : « La hora hostil de España : Ernesto Jiménez Caballero ». Cet article explique les coïncidences sur le plan littéraire avec Giménez Caballero mais d'abord, Espinosa évoque en ces termes l'amitié qui les unit : « *Mi coincidencia personal con Giménez Caballero sólo ha tenido esos dos claros momentos. (Ideológicamente, hemos coincidido –entonces, antes y después- muchas veces.)* »¹⁴⁰ Sept ans plus tard, on lit dans l'introduction à l'essai philo-italien publié dans le journal *Falange* :

Con Giménez Caballero –con su “Carta a un compañero de la joven España”, con su traducción de Curzio Malaparte, con su “Circuito imperial” con su “Julepe de menta”- se renovó jovialmente en España la interrumpida línea espiritual que unió, durante cuatro siglos,

¹³⁴ A. ESPINOSA, « La hermana Portugal », non signé, 10 octobre 1936, Tenerife, *¡Arriba España!*

¹³⁵ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre 1936, Las Palmas, *Falange*.

¹³⁶ Voir son premier texte d'endoctrinement philo fasciste : R. IGLESIA PARGA, E. GIMÉNEZ CABALLERO, « *En torno al casticismo de Italia : Carta a un compañero de la Joven España* », *La Gaceta Literaria*, numéro 52, 15 février 1929. Il ne faut pas oublier que l'idéologie de *Gecé* se forge depuis quatre ans : son fascisme est marqué d'une manière décisive par son mariage, en 1925, avec la sœur du consul d'Italie à Strasbourg, Edith SIRONI NEGRI –les frères ont été, durant leur enfance, voisins de Curzio SUCKERT, devenu a posteriori le célèbre Curzio MALAPARTE-. Voir E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 53-57.

¹³⁷ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre 1936, Las Palmas, *Falange*.

¹³⁸ *Cfr.* Avec l'article d'E. GIMÉNEZ CABALLERO « Desde Estrasburgo. Conversación con un fascista » publié dans *La Libertad* le 14 mai 1924, où *Gecé* entrevoit son futur beau-frère, Fausto SIRONI NEGRI. Il s'agit du premier texte où CABALLERO réfléchit à la nature du fascisme

¹³⁹ A. ESPINOSA, « Óptica del otoño » (sans signature). *La Gaceta literaria*, num. 54, Madrid, 15 mars, 1929. *Textos inéditos y no recogidos en volumen* inédits, pp. 670-671.

¹⁴⁰ A. ESPINOSA, « La hora hostil de España : Ernesto Jiménez Caballero », *La Tarde*, 24 avril, 1929. *Textos*, pp. 37-38.

la penisola –con terminología de Mario Praz- pentagonale a Italia.¹⁴¹

Certes, les arguments de Giménez Caballero, qui étaient devenus explicites à partir de la célèbre « Lettre à un compagnon de la jeune Espagne », ont subi des modifications dans l'œuvre, inédite et disparue lors du saccage de son domicile durant la Guerre Civile, *El fermento*. Ce livre demeure le témoin d'une évolution conflictuelle, depuis une perspective morale et culturelle, vers l'idéologie fasciste. E. Selva explique –à travers ces conversations avec l'auteur et après la récupération de sa correspondance¹⁴² avec M. de Unamuno- le contenu de *El fermento* :

Su libro inédito sería la expresión de la rebelión de la periferia contra el espíritu de la Europa moderna; una expresión análoga a la que coetáneamente tendría lugar en Italia y en Rusia. Estos dos países, frente a la obsesión cifrada en la palabra Europa (entendiendo por ella "reformismo, criticismo, democracia, liberalismo, burguesía, laissez faire del individuo"), « cortaron por lo sano: el mejor modo de ser europeos es ponerse frente a esa tradicional Europa y dar una nota original. Comunismo, Fascismo. En el fondo, dos fórmulas fascinadoras de una nueva Europa, de otra Europa. Quizá: de otra cosa que Europa. »¹⁴³

On reconnaît aussitôt, non seulement l'idéologie répandue à l'époque parmi tous les jeunes avant-gardistes de la post-déshumanisation, en quête d'un engagement idéologique, mais surtout le discours d'Espinosa, imprégné en même temps d'une envie d'universalisme et d'un nationalisme virulent. En effet, le titre *Le ferment* reflète justement cet antagonisme, qui est aussi celui de Giménez Caballero –pensionnaire espagnol à l'étranger comme lui- que Selva explique ainsi :

Por una parte, el fermento sería el elemento catalizador "liberal, criticista, científico" que nuestro autor había ido a buscar a Europa, imbuído por la tradición europeísta transmitida directamente por sus maestros, [...]. Pero, por otra parte, el fermento sería también el proceso de descomposición del ideal europeísta en el propio pensamiento español, al confrontar su aspiración a la conquista de la cultura y la ciencia europeas con el nacionalismo político [...].¹⁴⁴

Écrit autour de 1923, *El fermento* contient la gestation d'une pensée qui ne s'accomplit qu'en 1929, après un parcours chargé de contradictions, semblable par beaucoup d'aspects à celui d'Espinosa, lequel avait écrit en 1929 à propos de *Gecé* : «(Ideológicamente,

¹⁴¹ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre 1936, Las Palmas, *Falange*. C'est d'ailleurs à partir de cette lettre au compagnon de la jeune Espagne qu'E. GIMÉNEZ CABALLERO s'engage définitivement et jusqu'à la fin de sa vie. Voir, à ce propos, les hésitations progressives qui l'emmènent à ce point sans retour dans E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 56-60.

¹⁴² Lettre à M. DE UNAMUNO depuis Madrid, le 27 juin 1923, depuis Strasbourg, le 26 novembre 1923, récupérées dans l'Archive de la Maison-Musée « Unamuno », à Salamanca.

¹⁴³ E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 58. Entre guillemets, l'extrait d'une entrevue de l'auteur avec E. GIMÉNEZ CABALLERO, réalisée par la suite.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 59.

hemos coincidido –entonces, antes y después- muchas veces.»¹⁴⁵

Après un éloge –sans doute mérité- de Giménez Caballero, en tant que vecteur essentiel de la réception de la pensée fasciste italienne en Espagne, Espinosa introduit les arguments de sa théorie sur l'amitié entre l'Espagne et l'Italie. Les premiers axes de cette analyse de la relation italo-espagnole sont d'ordre géographique et s'articulent sur une perspective Nord-Sud :

Para el prusiano Klabund (Ich bin ein Preuße [sic], und meine Farben [sic], die ihr kennt, sind schwarz [sic] und weiß), Italia es un gran kalidoscopio [sic], una caja de colores: la Vida, en fin, en toda la extensión [sic] e intención espiritual y física de la palabra, que lo salva, año tras año, del imperioso apremio de la Muerte. Para Goethe, Italia es el dulce país donde florece el limonero.

Para España, Italia no ha sido nunca ni kalidoscopio [sic] ni limonar. Porque España, latina como Italia, y como ella mediterránea y súdica, es, también, caja de colores y jardín de limoneros.¹⁴⁶

Si l'on fait abstraction des nombreuses fautes d'orthographe, très présentes dans les journaux phalangistes, on voit comment Espinosa revient sur le personnage de Klabund afin d'opposer la sensibilité nordique qu'il représente, à celle de pays comme l'Espagne et l'Italie, unis par une même mer, partagée, tout comme la couleur de leurs natures respectives.

Espinosa continue son essai dans une partie intitulée « la transfusion », où il se livre à une analyse érudite des relations culturelles entre l'Espagne et l'Italie, au XVI^e et XVII^e siècles. Cette section, qui regorge d'enthousiasme, cite des dizaines d'écrivains italiens et espagnols pour célébrer la gloire d'un empire humaniste qui, dans le cas espagnol, coïncide justement avec le zénith politique de la nation.

Or, quand on arrive au XIX^e siècle, la décadence s'abat sur les littératures espagnole et italienne en même temps que sur les pays d'origine eux-mêmes. Et la raison principale, selon Espinosa, en est, précisément, l'évolution politique qui entraîne la perte des empires :

¿Qué paso en el siglo decimonónico en Italia? ¿Qué ocurrió en España? El siglo XIX fue, para España e Italia, el divorcio. Perdieron sus manos el centenario contacto, a compás con el fofu liberalismo y con los triviales bizcos sueños demócratas de Europa.¹⁴⁷

¹⁴⁵ A. ESPINOSA, « La hora hostil de España : Ernesto Jiménez Caballero », *La Tarde*, 24 avril, 1929. *Textos*, p. 37.

¹⁴⁶ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre 1936, Las Palmas, *Falange*.

¹⁴⁷ *Idem.* A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre

Après cela, le XX^e garde encore une faible lueur de la grandeur ancienne grâce à Giménez Caballero, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ortega y Gasset et Ramón Gómez de la Serna :

¿Después?... Ya lo hemos dicho antes. Aparte el fervor florentino y romano de Giménez Caballero (nombremos también, de paso, a Unamuno, que se ha hecho guiños más de una vez con su rival y doble Pirandello), poca, muy poca cosa que represente una renovación auténtica de la vieja amistad de las penínsulas hermanas El “César o Nada”, de Baroja; “De Nuremberg a Florencia”, de Ortega y Gasset; “La mujer de ámbar”, de Gómez de la Serna; “Aventuras de una Peseta”, de Camba...¹⁴⁸

Enfin, la théorie d’Espinosa se clôt, tel un cercle parfait à travers une épigraphe véhémement qui ferme l’essai et s’intitule « ¡Hermana Italia ! » Selon ce dernier fragment, Espinosa explique comment la Guerre Civile permettra enfin à l’Espagne de se mettre au niveau de l’Italie fasciste de Mussolini :

España vuelve a ser, para Italia, lo que fue, hace siete siglos, para el autor del “Tesoretto”: “Aquel bello país donde se alza la ciudad de Toledo y son bonitas las mujeres y los hombres ásperos -¡ásperos, sí!- y caballeros”.

Italia vuelve a ser para España el magno país donde los hombres son generosos, las mujeres santas y donde se alza –eterna, áurea, fuerte- la ciudad de Roma.

Por ese ¡HERMANA ESPAÑA! que Italia ha prendido sobre las cornisas iluminadas de sus palacios, iglesias y rascacielos, un español que navega en una isla de fuego y nieve camino de la grande y libre España, grita:

¡HERMANA ITALIA!¹⁴⁹

Cet enthousiasme contraste profondément avec la première approche de Giménez Caballero –qui devient par la suite le propagateur de la réception idéologique fasciste italienne en Espagne- du rapport entre les deux pays.¹⁵⁰ En effet, dans sa conversation avec son futur beau-frère, Fausto Sironi, qu’il décrit comme « un fasciste », Caballero oppose son nationalisme blessé par des siècles de décadence à la ferveur que connaît l’Italie à l’époque sous le gouvernement de Mussolini. De même qu’Ortega y Gasset a exprimé en 1921 son pessimisme quant aux possibilités d’évolution dans *La España invertebrada*, Caballero se résigne à l’époque à constater la situation insoluble de l’Espagne. Selon lui, par exemple, du fait de l’expulsion des Juifs en 1492 ou de leur situation périphérique en Europe, les

1936, Las Palmas, *Falange*.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », 10 décembre 1936, Las Palmas, *Falange*.

¹⁵⁰ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « Desde Estrasburgo. Conversación con un fascista », *La Libertad*, 14 mai, 1924.

Espagnols ne pourront jamais atteindre la suprématie du *fascio*.¹⁵¹ Il finit par signaler la divergence essentielle entre les littératures italienne et espagnole : tandis que Dante crée un idéal, une *Divine comédie*, pour son peuple, Cervantes prépare son pays à l'échec à travers l'ironie et l'amertume du *Quichotte*.

Cette première approche de l'Italie par *Gecé* est à l'opposé de celle qu'il transmettra par la suite, avec le ton enthousiaste des phalangistes pendant la guerre, qui est celui de l'essai d'Espinosa « La hermana Italia ». Par ailleurs, le fait que cet article soit précédé de celui sur le Portugal, dont *Gecé* voulait reconquérir le territoire pour l'agencer à un projet de patrie ibérique, montre à quel point Espinosa suit une ligne parallèle à celle de son mentor. D'ailleurs, même quand Espinosa vit une exceptionnelle fusion avec le surréalisme durant l'exposition surréaliste de Tenerife en 1935, alors que les autorités interdisent la projection de *L'Âge d'or*, il reprend aussitôt les arguments de *Gecé* pour défendre le film dans son article « *Gaceta de Tenerife falsea la verdad* ». ¹⁵² Espinosa se sert de l'influence religieuse et idéologique de *Gecé* pour reprocher aux gens de l'extrême-droite canarienne dont il semble connaître les membres intelligents –ceux qui, d'après lui, lisent Michelena, Sánchez Mazas, Eugenio Montes et, évidemment, Giménez Caballero-¹⁵³ de ne pas avoir perçu la grandeur du film de Buñuel :

Y ha sido precisamente vuestro Ernesto Giménez Caballero, vuestro paladín más preclaro, ese Giménez Caballero de la “Oda a los patronos españoles”, de “Genio de España, de “la Nueva catolicidad”, ese Giménez Caballero exaltador de la Inquisición y el Nacismo, [sic] quien ha dicho a propósito de La Edad de Oro (Robinson Literario de España, pág. 9, número 4º), contraponiendo su vasta y honda cultura, su fina agudeza crítica a las groseras estridencias de Gaceta de Tenerife, las siguientes y consoladoras palabras : “La Edad de Oro es un film EMOCIONANTE, SINCERO, POÉTICO Y GRANDE. Lo afirmo con todas mis fuerzas. Y ME PARECE POÉTICO PORQUE ES MORAL. Es el film más RELIGIOSO que se ha hecho hasta ahora en el cine. Hay en él tal gracia de liberación y de pureza que sus influjos de Sade y de Freud de otras cosas no cobran importancia.” [...] Bien está velar por la conservación de la moralidad en las puras almas de los febles católicos de las Islas; pero no engañándoles con ruedas de molino, con juegos de fe y con falsos soles de talco. [...] Tenga para otra vez Gaceta de Tenerife más seguridad en sus afirmaciones y más sensibilidad y talento enjuiciador en sus

¹⁵¹ E. GIMÉNEZ CABALLERO, « Desde Estrasburgo. Conversación con un fascista », *La Libertad*, 14 mai, 1924. « Ustedes no tienen ese fardo triste y terrible del semitismo tan encima de nosotros. Además, su posición geográfica les ha favorecido siempre en la vida europea. »

¹⁵² A. ESPINOSA, sans signature « *Gaceta de Tenerife falsea la verdad* », *La Tarde*, 16 juin, 1935. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp 726-728. L'édition des *Textos* d'A. ESPINOSA argumente l'appartenance probable à ce dernier en ces termes : « Es atribuible a Espinosa por ciertos rasgos estilísticos, las simpatías reaccionarias de que da muestras y diversos datos que aporta. », *Idem*, p. 728.

¹⁵³ *Idem*, p. 728 : « Lo que no sabemos es lo que van a pensar de *Gaceta de Tenerife* las personas verdaderamente inteligentes de la extrema derecha en Canarias. Las personas que leen a Murlane, a Michelena, a Sánchez Mazas, a González Ruano, a Giménez Caballero, a Eugenio Montes, otro gran exaltador del arte surrealista, el que ha escrito desde las páginas de una revista madrileña el mayor y merecido elogio que a los cineastas surrealistas Dalí y Buñuel se ha hecho en España. »

críticas. Porque entre la apreciación de un escritor de nombre internacional y católico, y la de un periódico católico y regional, los espíritus sensatos suelen ponerse del lado del primero. Nosotros nos hemos puesto hoy de ese lado.¹⁵⁴

Espinosa défend ici une pensée raisonnable : catholique, laïque et irréprochable du point de vue moral. Il défend Giménez Caballero, non seulement dans son rôle d’endoctrineur du fascisme, mais aussi dans celui d’instigateur de l’Inquisition. Ce mot, qui semble déplacé dans ce contexte républicain, n’est pas étranger à l’écriture d’Espinosa, dont la théorie idéologique consiste à placer tout ce qui est mesuré, démocratique et libéral du côté du « vieillot » qui, dans sa pensée politique est indésirable et devrait, de ce fait, disparaître. L’Inquisition, donc, en tant qu’institution religieuse, espagnole et dictatoriale a sans doute été perçue comme étant « moderne », sans que cela implique néanmoins une analyse politique approfondie mais simplement un positionnement d’avant-garde. Ainsi, pour critiquer la Seconde République dans son article « *Ars Republicæ* », ¹⁵⁵ Espinosa affirme qu’avec une entité aussi conséquente que celle de la République espagnole, toute rigueur « inquisitoriale » serait inconcevable. Espinosa explique ensuite qu’il est de son devoir d’avertir les Espagnols de ces dérives esthétiques en politique : « *Pensar sobre esto –y hacer pensar de paso a quienes en ello nunca han pensado- es, más que derecho ciudadano, obligación civil y conciencia de pulsadores alerta de los futuros destinos hispánicos* ». ¹⁵⁶ Au sommet des préoccupations politiques d’Espinosa s’impose une tendance qui ne s’est jamais épuisée dans son œuvre : le nationalisme. Celui-ci, tout comme l’esthétique religieuse qui baigne ses écrits, ne font pas néanmoins obstacle à sa haine de la classe bourgeoise à laquelle il se livre sans retenue durant toute sa vie, d’une manière plus ou moins explicite. Il suit sans doute, non seulement les premiers fascismes, italien et allemand, qui se veulent au service du peuple – dans le besoin de changements sociaux- et sont opposés à la bourgeoisie immobiliste qui nuit à leurs projets –parce qu’elle est avant tout préoccupée par la conservation de son patrimoine. L’hostilité d’Espinosa contre la bourgeoisie apparaît, dans toute sa splendeur, dans la conférence qu’il prononce lors de l’exposition de l’œuvre de Jorge Oramas, ¹⁵⁷ fils et martyr du peuple :

¿Habéis tenido alguna vez sueños de grandeza, de amor, de viajes, de fiestas, de hogar, de

¹⁵⁴ A. ESPINOSA, sans signature « *Gaceta de Tenerife falsea la verdad* », *La Tarde*, 16 juin, 1935. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp 726-728.

¹⁵⁵ A. ESPINOSA, « *Ars Reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas del Taran-tan-tan* »: “Porque, frente a la oronda señora, todo rigor inquisitorial es escaso”, *Gaceta de arte*, num. 19 septembre, 1933. *Textos*, p. 234

¹⁵⁶ *Idem*. p. 235.

¹⁵⁷ A. ESPINOSA, « *Mártires del insularismo : la trágica orfandad de Jorge Oramas* » *Diario de Las Palmas*, 13 avril, 1933. *Textos*, pp. 224-226.

triumfos, de riqueza, de libertad? ¿Sabéis la diferencia que hay entre una barca de pesca y un gran trasatlántico de turismo, entre un apetito cualquiera y una ideal hambre? ¿ Sabéis lo que significa un Niágara junto a la breve vomitadora de cualquier fuente provinciana? ¿Os imagináis claramente el discurrir de un coche de posta frente al de un moderno 40 H. P., una cena de lliputiense junto a la de un Gargantúa , una mariposa ante un avión?

Suponed, entonces, que su sueño de viajes, de amor, de hogar, de triunfo, de riqueza son esa barca, esa mariposa, esa fuente, esa breve cena. Y que avión, auto, Niágara, mujer y trasatlántico son sueños de arte, pesadillas de belleza, locura de cielos altos, fiebre no de aventuras de la tierra sino de empresas del más allá?¹⁵⁸

Espinosa demande à son auditoire de choisir la démesure, la folie, la beauté de l'extrême et de l'au-delà. Malgré les risques, Espinosa les incite à surmonter cette vie bourgeoise qu'ils mènent, son terrible quotidien et la résignation qui l'accompagne. Cet encouragement qu'Espinosa prodigue aux bourgeois qui l'écoutent est théoriquement compatible avec la quête des premiers fascismes qui exhortent continuellement les citoyens à s'éloigner de tout les comforts de la bourgeoisie pour sacrifier leur vie à un idéal spirituel supérieur. Évidemment, la haine du bourgeois est partagée par tous les extrémismes politiques de l'époque, à gauche et à droite. Ce trait idéologique ne peut donc pas permettre de préciser où se place idéologiquement l'œuvre d'Espinosa. L'une des caractéristiques de son idéologie qui conduit à situer de manière incontestable l'œuvre d'Espinosa à droite, même s'il s'agit à l'époque d'une droite progressiste et anti-bourgeoise est, définitivement, sa passion nationaliste. La lecture de ses articles d'après 1936, incite même à penser que celle-ci s'est violemment exprimée « grâce » à la Guerre civile. Deux textes aident à étayer cette hypothèse : « Sangre de España »¹⁵⁹ et « Patria »,¹⁶⁰ deux conférences radiophoniques d'Espinosa qui datent, la première de 1935, et la seconde de 1937 : à deux ans d'écart seulement, la situation de l'Espagne allait connaître un tournant décisif.

La première conférence est en réalité un essai littéraire, comme Espinosa les aime, autour d'un motif précis : le sang.

He elegido como título –no como tema- de mi conferencia el de Sangre de España. Para cazar así mejores orejas españolas. Porque quien no quiera escuchar el ruido de su sangre, de su propia sangre, de su sangre de España, ¿qué querrá entonces escuchar? Porque quien no quiera atender a la música de su sangre, a ninguna otra música atenderá, ni siquiera a la divina, a la

¹⁵⁸ A. ESPINOSA, «Martires del insularismo : la trágica orfandad de Jorge Oramas » *Diario de Las Palmas*, 13 avril, 1933. *Textos*, pp. 224-226.p. 224.

¹⁵⁹ A. ESPINOSA, « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 290-295.

¹⁶⁰ A. ESPINOSA, non signé, « Patria. Conferencia del camarada Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar », *Falange*, 18 février 1937.

que Dios compone, entre nubes de incienso, todas las mañanas.¹⁶¹

Il y a là l'un des leitmotifs de l'œuvre d'Espinosa : un nationalisme outrancier qui s'articule sur l'idée du sang qui est, selon lui, aussi essentielle pour la nature humaine que l'idée de Dieu.

Deux ans plus tard, Espinosa reprend ce concept dans une conférence intitulée « Patria », où il s'inspire de l'idéologie de José Antonio Primo de Rivera pour construire une théorie nationaliste qui n'est plus désormais innéiste. Car dans le contexte phalangiste, on ne naît pas espagnol, on le devient.¹⁶² Voici des extraits de cette conférence où Espinosa cite, entre guillemets, José Antonio, en qui il voit l'ange gardien des phalangistes après sa mort :

Sobre todo, eso de que la Patria sea el lugar o país donde se ha nacido, es un estreñido –además de falso- y raquíptico concepto. “No sólo se tiene patria, ha dicho, adelantándose a mi pensar, un guardapatria de la Joven España, por el hecho de nacer sobre una tierra determinada; sino por lo que esa tierra determinada hace nacer; posteriormente, en su alma.” [...]

“ [...] Nosotros amamos a España, porque no nos gusta. Los que aman a su patria porque les gusta, la aman física, sensualmente. Nosotros la amamos a esta ruina, a esta decadencia de nuestra España física de ahora. Nosotros amamos a la eterna, inmovible y metafísica España”.

Frente al concepto tradicional de la “Patria madre”, de la Patria como una buena viejecita cariñosa y dulce, pero incapaz de ninguna heroica y militante aventura; frente al concepto amadisiaco de la “Patria novia”, en que todo se resuelve en combatividad y ardor y sólo sirve para aquel o este momento, la voz de José Antonio levanta el edificio de su concepción intelectual, metafísica, de la Patria: “Miles y miles de primaveras se han marchitado y 2 y 2 siguen sumando 4”; La Patria como un “destino”, como una “empresa”, como una maravillosa y noble aventura. La Patria como una honda voz íntima que se nos yergue, invisible y muda, dentro del pecho, y que nos dice, no con aullidos de loco, sino con palabras de callada poesía ese drástico grito azul –“¡Arriba España!”- que a todos pone en pie, que a todos enardece, que a todos anima y exalta, que a todos ilumina. Ese buen Ángel épico, que protege a los soldados de Falange contra las emboscadas del ocio, que tiene espada alerta contra la blandura y la pereza. Que duerme en pie y vestido para atender a tiempo –vertical Paraíso- a las imprevistas asechanzas.¹⁶³

Le nationalisme d'Espinosa a, en effet, évolué, entre une théorie génétique de l'appartenance à la patrie et une espèce d'existentialisme patriotique ou l'existence précède l'essence, comme Sartre aurait pu le formuler.¹⁶⁴ Pour élaborer son nouveau sentiment nationaliste, Espinosa s'inspire de José Antonio, qui a trouvé la clef de l'amour de la patrie dans l'aphorisme d'Unamuno : « me duele España ».

¹⁶¹ A. ESPINOSA, « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, p. 290.

¹⁶² Adaptation de la formule de S. de BEAUVOIR.

¹⁶³ A. ESPINOSA, « Patria. Conferencia del camarada Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar », *Falange*, 18 février 1937.

¹⁶⁴ Voir *Lettre sur l'humanisme et L'être et le Néant*.

Tout compte fait, deux caractéristiques de la pensée d'Espinosa sont, de manière incontestable, compatibles avec les idéologies de l'extrême droite des années vingt et trente, dont notamment les premiers fascismes : le nationalisme et le rejet du bourgeois. Ces deux composantes, ajoutées à l'influence décisive de Giménez Caballero dans son œuvre, du début à la fin, consolident l'impossibilité d'accepter une attitude de gauche basée seulement sur quelques commentaires sur le communisme qui semblent, au contraire, aider Espinosa à mettre en garde le peuple contre ces risques. Le gouvernement républicain manque, selon lui, de l'autorité que seul un imaginaire propre peut procurer à un peuple : un hymne et un drapeau à la hauteur.

4.1.4. Un phalangisme unique : élitiste, cultivé et de droite.

Certaines options idéologiques d'Espinosa auraient pu faire de lui une proie idéale pour le mouvement phalangiste. Ce dernier, dont le leader –José Antonio Primo de Rivera– écrit des articles dans le journal *La Nación* depuis 1931,¹⁶⁵ commence officiellement en Espagne deux ans plus tard, en 1933.¹⁶⁶ L'essence de la pensée phalangiste se distingue par plusieurs aspects des autres fascismes européens.

Les caractéristiques qui distinguent le phalangisme des autres fascismes sont dues en partie au contexte économique. Alors que le krach de 1929 a provoqué l'effondrement des bourses européennes en faisant gagner des adeptes aux mouvements nationalistes et autoritaires, le phalangisme surgit en Espagne à contre-courant, au sommet du triomphe de la démocratie parlementaire.¹⁶⁷ Cette situation contrastée se traduit par un manque de représentation notable du phalangisme durant toute la Seconde République espagnole.

¹⁶⁵ S. G. PAYNE, *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español : historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*, éd. Planeta, Barcelona, 1998, p. 160: « José Antonio publicó sus primeros artículos políticos durante los años 1931-1932 en el diario *La Nación*. » Le premier meeting politique a lieu au Théâtre de la Comédie le 29 octobre 1933 à Madrid. Dans un style rhétorique, idéaliste et romantique, ce discours, émis par la radio à l'échelle nationale, inaugure le ton phalangiste des premiers temps. Voir S. G. PAYNE, p. 174.

¹⁶⁶ Il faut remarquer –coïncidence consciente ou pas– que les articles subversifs d'Espinosa apparaissent à partir de 1931.

¹⁶⁷ S. G. PAYNE, *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español : historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*, éd. Planeta, Barcelona, 1998, p. 113, Payne précise que la récession européenne atteint son climax en 1931.

L'un des protagonistes du mouvement phalangiste, Dionisio Ridruejo, signale dans ses mémoires¹⁶⁸ les coïncidences qu'il perçoit entre cette idéologie et les fascismes européens sur trois points principaux :

1. Le « nationalisme d'expansion ».
2. Le Parti unique, substitut du peuple-nation.
3. Le système de providence sociale assuré par des syndicats verticaux.

Cette analyse¹⁶⁹ de Ridruejo, qui vise à rapprocher le phalangisme des autres fascismes, devrait être complétée au moins par quatre particularités qui distinguent le mouvement espagnol du national-socialisme allemand et du *fascio* italien :

- Son caractère aristocratique et élitiste.
- Le rapport entre ses idéologues et l'université.
- Le droitisme conservateur de ses idées.
- Son catholicisme, vecteur idéologique essentiel.

Parmi ces sept tendances, que l'on pourrait encore restructurer du fait que certaines d'entre elles sont parfois les conséquences des autres, Espinosa s'aligne notamment sur celles que l'on a détectées au fur et à mesure que l'on avançait dans ce chapitre : le nationalisme exacerbé, dont la conséquence est le racisme qu'il entraîne, la haine de la bourgeoisie, qui se traduit souvent par un rapprochement avec le peuple, son refus de la démocratie inspirée en grande partie par l'élitisme que prône Ortega y Gasset et, enfin, le « casticisme » revendicatif, étroitement lié à la fascination d'Espinosa pour un catholicisme fondamentaliste purement espagnol mais en accord avec sa démesure habituelle.

¹⁶⁸ D. RIDRUEJO, *Casi unas memorias*, Barcelona 1976, pp. 112-113.

¹⁶⁹ Il faut préciser qu'elle date de 1976, après la mort de Franco, qui aurait peut-être interdit cette définition.

Le nationalisme espagnol constitue sans doute le fondement prééminent de l'idéologie d'Espinosa. Quelques remarques s'imposent. D'une part, dans le contexte espagnol, ce nationalisme est d'habitude lié à des idéologies réactionnaires. Si l'on ne peut pas situer tout intellectuel espagnol nationaliste à l'extrême droite, l'on peut dire, cependant, que ce nationalisme exalté se manifeste rarement parmi les intellectuels de gauche et que, si cela est, il s'agit le plus souvent d'une symbolique abstraite qui évoque un sentiment nostalgique. D'autre part, le contexte des Canaries, en tant que territoire espagnol ultrapériphérique, fait de ce nationalisme espagnol un phénomène encore plus conservateur qu'ailleurs car, les distances physiques et mentales qui séparent à l'époque les Îles de la métropole étant énormes, il faut vraiment avoir une foi nationaliste aveugle pour se passionner pour une patrie aussi éloignée. En effet, un nationalisme exacerbé comme celui d'Espinosa demeure assez inhabituel parmi les intellectuels canariens. Pour identifier ce sentiment aux Canaries il faudrait remonter jusqu'à Clavijo y Fajardo, personnage dont Espinosa s'est épris dès sa jeunesse,¹⁷⁰ et qui a d'ailleurs vécu toute sa vie à Madrid. Analysant les articles d'Espinosa, on a déjà vu auparavant¹⁷¹ que son nationalisme naît de l'influence qu'ont exercée sur lui Ernesto Giménez Caballero et d'autres intellectuels qui collaborent à *La Gaceta Literaria*, dont Samuel Ros,¹⁷² Eugenio Montes¹⁷³ et, peut-être –même si l'on n'a aucune preuve écrite– Ramiro Ledesma Ramos. En dehors de cette revue, Espinosa est évidemment très influencé dans sa conception de l'Espagne par Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno et Pío Baroja.

Mais revenons maintenant au phalangisme. Le nationalisme que José Antonio prône dès ses premiers articles est central dans la construction de son système idéologique. José Antonio ne pense pas du tout comme ceux qui, à l'époque, croient que l'aboutissement de la civilisation occidentale est la modernité. Fidèle à la pensée traditionaliste espagnole qui a cours depuis le XVIII^e siècle, José Antonio situe la plénitude de la civilisation occidentale durant l'essor de l'Espagne impériale.¹⁷⁴ Il s'inspire de l'œuvre d'Ortega y Gasset, même si ce dernier refuse ouvertement le nationalisme du fait qu'il sous-entend la supériorité d'une

¹⁷⁰ A. ESPINOSA, *Don José Clavijo y Fajardo*, Thèse soutenue en 1924.

¹⁷¹ Voir chapitre 3.4. « Autour du "casticisme" d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif. »

¹⁷² Voir, A. ESPINOSA, « Balanza de idóneos », *La Gaceta Literaria*, num. 103, 1er avril, 1931, *Textos*, pp. 85-89. Ensuite, il explique dans une fiche intitulée « Góngora y otros ensayos », vers octobre 1931 –*Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 689-690-, qu'il aimerait consacrer un essai à l'humour de Samuel ROS.

¹⁷³ Voir l'article d'A. ESPINOSA, « Literaturas jóvenes de España: Cádiz: *Renovación* », publié dans "La Nueva Literatura", *La Tarde*, 23 août, 1929. *Textos*, pp. 49-50. Reproduit ultérieurement le 15 avril 1930 dans un compte rendu de *Disco de señales* dans *La Gaceta Literaria*. Dans ce texte, Espinosa encense l'écriture de José M^a PEMÁN à côté de celle d'Eugenio Montes.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 245.

nation sur les autres. Tout comme José Antonio, Espinosa trouve un maître en Ortega y Gasset.¹⁷⁵ D'ailleurs, malgré les attaques qu'il lui adresse durant la Seconde République, le philosophe demeure l'une des clefs indispensables à l'analyse de la pensée espinosienne.

Afin d'accomplir son projet politique, José Antonio utilise un néologisme pour définir son nationalisme, parce que le terme « *españolismo* » restait associé aux courants les plus réactionnaires de la droite :

José Antonio prefería el neologismo “españolidad” al viejo “españolismo” con sus asociaciones profundamente derechistas, porque una verdadera españolidad tenía que estar basada en principios más amplios y más universales y eternos.¹⁷⁶

Or, il est curieux de constater la présence du néologisme « *españolidad* »¹⁷⁷ à partir de 1929 chez Espinosa. En effet, dans l'article « *Literatura y semáforo. Junio de 1929 : Valbuena Prat* »,¹⁷⁸ une critique littéraire de l'ouvrage publié par son professeur sur les « autos sacramentales », Espinosa emploie ce terme pour décrire l'œuvre de Calderón de la Barca :

Ante todo, Valbuena Prat es el aportador a nuestra crítica del verdadero punto de vista sobre Calderón.

Antes de él. O se le miraba desde Lope [...] o desde Europa [...].

Dos siglos de europeización de España, habían de traer –forzosamente– al auge de *La vida es sueño*: Segismundo –melena cartesiana– [...].

Cuando el retorno a lo castizo trajo la supervaloración de Lope, Calderón revivió [...] en sus obras inesenciales. [...]

Todavía el Calderón esencial estaba por encontrar.

¿No es encontrar *al Calderón español* ? ¿no es encontrar la *españolidad* de Calderón ?

Auto sacramental : Catolicismo y Contrarreforma (España : Patria de San Ignacio y Santa Teresa.)

Auto Sacramental : Mitología y Biblia. [...]

¹⁷⁵ Voir A. ESPINOSA, 1. « Los doce mejores libros del año. Tiento y balance de Reyes literarios de 1930 », *La Gaceta Literaria*, num. 97, 1er janvier, 1931: « mister Septiembre 1930: Don José Ortega y Gasset. El Maestro », *Textos*, p. 80

¹⁷⁶ S. G. PAYNE, *opus cit.*, p. 246.

¹⁷⁷ Ajouté depuis au Dictionnaire de la « Real Academia Española ».

¹⁷⁸ A. ESPINOSA, « *Literatura y semáforo. Junio de 1929 : Valbuena Prat* », *El País*, 20 juin, 1929 et *La Gaceta Literaria* num. 65, 1^{er} septembre, 1929. *Textos*, pp. 46-48.

Auto Sacramental : España.¹⁷⁹

Le nationalisme d'Espinosa refuse toute influence extérieure, dont celle de l'Europe, représentée ici par le cartésianisme français. Même le « castizo », tout ce qui, populairement, est considéré comme espagnol, ne l'est pas pour Espinosa. La pureté qu'il cherche est souvent en rapport dans ses textes avec le faste du rituel catholique. La contre-réforme est ainsi pour Espinosa synonyme de «españolidad », de résistance à l'influence européenne.

Mais Espinosa se sert également du vieux mot « españolismo » dans un contexte plus traditionnel. En effet, dans un article sur la nature du patriotisme justement, Espinosa rend hommage à Unamuno, exemple parfait de patriote, qu'il décrit en ces termes : « *Pensando en Unamuno –ejemplo impecable de patriota absoluto, enfermo congénito de españolismo agudo: de eso murió-, [...].* »¹⁸⁰ Or, ce texte est publié en février 1937, trois mois après la mort de José Antonio le 20 novembre 1936.

Le nationalisme de la Phalange puise ses racines dans la tradition catholique espagnole qui, à côté de l'italienne, demeure exceptionnelle dans le contexte européen par sa longévité et son pouvoir. Certes, si au début la Phalange s'est notamment appuyée sur la dimension esthétique de la religion, elle s'est progressivement approprié les signes de la spiritualité catholique. S. G. Payne explique ainsi le rapport que José Antonio établit dans sa vision phalangiste entre le nationaliste et la foi :

Un proyecto palingenésico para España tenía que estar basado en verdades y valores tradicionales, combinados con nuevas instituciones y normas políticas adecuadas al mundo contemporáneo. Tenía que ser católico en un sentido ortodoxo, pero al mismo tiempo una doctrina moderna que no intentara revivir la España de la Inquisición.¹⁸¹

Les théories de José Antonio demeurent vagues, car elles ne font jamais allusion à la manière dont le catholicisme pouvait s'accorder avec un mouvement révolutionnaire. Espinosa reste lui aussi, dans l'imprécision et l'exaltation d'un nationalisme plus ressenti que réfléchi, l'association avec la religion étant à la base même de ce nationalisme qui se veut spirituel. Ainsi, quand Espinosa explique la renaissance culturelle de l'Espagne en 1929, il fait naturellement l'alliance entre la création littéraire, la mythologie et la religiosité qui sont,

¹⁷⁹ *Idem.*, p. 47, L'italique est de mon fait.

¹⁸⁰ A. ESPINOSA, non signé, « Patria. Conferencia del camarada Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar », *Falange*, 18 février 1937.

¹⁸¹ S. G. PAYNE, *opus cit.*, p. 246. Il ajoute ensuite : « José Antonio no intentó explicar, salvo del modo más vago y sumario, (note 247) cómo lo revolucionario y lo tradicional tenían que combinarse y expresarse. » Pp. 246-247.

pour lui, comme pour José Antonio, les signes du climax de la civilisation occidentale, c'est à dire, de l'Empire espagnol au XVII^e siècle :

Pero puede asegurarse que el alejamiento de España de los claros hontanares grecolatinos ha de terminar pronto. Y puede asegurarse el término de alejamiento por lo que tienen de evidente los acercamientos actuales:

[...] Giménez Caballero resucita a Hércules y actualiza a Santa Teresa.

Rafael Albertini [sic] –poeta castellano-¹⁸² dibuja sus poemas sobre las alas de sueño de los ángeles (los ángeles de Alberti van a misa todos los domingos):

La Revista de Occidente traduce a Orfeo, de Juan Cocteau –poeta católico-:

Ortega y Gasset mira a Grecia y comenta a Platón:

Etcétera.

Mitología y Biblia. Catolicismo y deporte. Ángeles y héroes.

Como en el seiscientos.¹⁸³

Toutes les citations que l'on rapporte ici afin d'expliquer les rapports entre le nationalisme d'Espinosa et celui de la Phalange, à travers José Antonio, appartiennent à des articles publiés dans *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero. Ce dernier, nationaliste coriace, est même critiqué par Espinosa quand il commence à publier *El Robinsón* car il choisit pour son journal un titre inspiré d'un roman anglais :

Yo quisiera preguntarle al amigo Giménez Caballero : ¿Por qué ese imprevisto rebuscarse hacia Foe ? Usted, que siempre se ha buscado en hispánico, y jamás se ha perdido más allá de lo nuestro.¹⁸⁴

Au-delà des limites nationalistes, alors que tous les collaborateurs ont quitté *La Gaceta Literaria* à cause de la radicalité idéologique chez *Gecé*, Espinosa lui reproche en revanche sa modération du fait d'être inspiré de « Foe » -Daniel Defoe-, écrivain anglais.

Il faut remarquer que le premier article publié par Espinosa dans un journal phalangiste, intitulé « La hermana Portugal » vise exactement à déclarer la fraternité entre l'Espagne et le Portugal, qui devraient à ses yeux, comme à ceux de Giménez Caballero et

¹⁸² Il faut remarquer qu'Espinosa qualifie Rafael ALBERTI de poète castillan, alors que celui-ci est né à Cadix.

¹⁸³ A. ESPINOSA, « Literatura y semáforo. Junio de 1929 : Valbuena Prat », *El País*, 20 juin, 1929 et *La Gaceta Literaria* num. 65, 1^{er} septembre, 1929, p. 47.

¹⁸⁴ A. ESPINOSA, « Robinsón en España : vieja historia de una joven cabra », *La Tarde*, 7 septembre, 1931. *Textos*, pp. 106-107. Citation p. 107.

José Antonio, s'unir pour constituer une patrie ibérique. C'est ainsi que la devise phalangiste le proclame : « *Por una España grande y libre de mar a mar, sin Portugal ni Gibraltar* ». Ce rêve nationaliste devient réalité à travers la même équation : création littéraire et religion catholique, symboles de partage suprême de la nation impériale.

Si hay alguna voz ante la cual la caballerosidad española tiene que llevarse de nuevo hasta los pies el sombrero, como frente a la faz de Dios o ante la sonrisa de una dama, en esta: PORTUGAL

En nuestra hora más crítica y hosca, Portugal estira su noble mano encendida y nos consuela y alienta, escribiendo la palabra hermanos en la limpia curva del cielo. Sobre ella, el Ángel de las Victorias espera, un clarín de plata entre las manos, la hora de expandir por el mundo el toque lustral que anuncia a hombres, flores y estrellas, que la Libertad ha izado otra vez su bandera sobre la noble tierra de España.¹⁸⁵

Toutes les composantes du nationalisme d'Espinosa se retrouvent par la suite dans sa description du phalangisme d'après la devise « directo, ardiente y combativo »¹⁸⁶ :

“Directo, ardiente y combativo”. Tal la letra de nuestro credo. El color de nuestro estilo.

Directo, como nuestro modo [...] de hablar con Dios. [...] Como el amor de Cristo, como la lluvia del bautismo.

Ardiente, como nuestro amor a España, [...] como una muda oración en la soledad silenciosa de una alcoba. Ardiente, como la llama de la fe, como la vocación de los mártires [...].

Combativo, como un Hércules de cien clavos [...]. Como el sueño de nuestro Imperio futuro, como las flechas de nuestro haz, como el espíritu, sobre los luceros, de cada caído camarada.¹⁸⁷

Cet article non signé,¹⁸⁸ garde néanmoins toutes les marques linguistiques et surtout idéologiques des textes d'Espinosa : le mélange de patriotisme, de religiosité et de mythologie qu'il est capable de pratiquer à travers tous les courants littéraires de son époque, de la *Nueva literatura* jusqu'au Surréalisme.

Comme toutes les avant-gardes le phalangisme prône la haine de la bourgeoisie. En effet, les premiers phalangistes, les plus exaltés, se veulent anti-bourgeois du fait de la priorité

¹⁸⁵ A. ESPINOSA, non signé, « La hermana Portugal », Tenerife, *¡Arriba España!* 10 octobre, 1936.

¹⁸⁶ Voir *Manual del Jefe de Centuria de las Falanges Juveniles de Franco*, Madrid, 1943, p. 29.

¹⁸⁷ A. ESPINOSA, non signé, « Estilo de Falange », Tenerife, *¡Arriba España!*, 27 octobre 1936.

¹⁸⁸ Voir *supra* nota 70.

révolutionnaire. Ramiro Ledesma Ramos en particulier, ancien collaborateur de *La Gaceta Literaria* et fondateur en 1931 de la revue *La conquista del Estado*, dit préférer, malgré son refus du marxisme, l'adoption d'un système économique soviétique –à condition qu'il soit purement espagnol- à la domination bourgeoise étrangère.¹⁸⁹ Il est par ailleurs curieux d'observer que ces premiers phalangistes radicaux n'acceptent pas la qualification de fascistes, ce qui montre à quel point les classifications idéologiques ne sont guère d'utilité pour ceux qui analysent les complexes années trente en Espagne.¹⁹⁰

La haine de la bourgeoisie est une caractéristique qui rapproche les idéologies de droite de celles de gauche malgré leurs différences respectives. D'ailleurs, la Phalange a longuement aspiré à attirer les anarcho-syndicalistes dans ses rangs en mettant en valeur des points communs tels que ce refus de la classe bourgeoise.¹⁹¹ En ce sens, le positionnement ambigu de la Phalange espagnole, toujours à cheval entre la droite et la gauche dans ces premiers temps, peut être comparé à celui d'Espinosa. Cette ambiguïté des mouvements politiques de droite à l'époque, dont la Phalange en particulier, a été définie par Stanley G. Payne comme suit :

La Falange, como todos los movimientos fascistas, proclamaba que no era de derechas ni de izquierdas pero que, al igual que estas últimas, se oponía al “capitalismo” y a la “burguesía.” El “capitalismo” al que se oponía no era la propiedad privada, que debía ser respetada, sino los grandes negocios y los monopolios transnacionales, que de modos varios debían pasar a ser controlados por el estado. La “burguesía” a la que se oponía el movimiento no era la formada por los dueños de propiedades privadas, sino la constituida por aquellos que representaban el materialismo, el escepticismo y la propia indulgencia, los que practicaban un estilo de vida basado en el compromiso y opuesto a todo sacrificio propio. Ser “antiburgués” era casi más una postura moral y psicológica que económica.¹⁹²

¹⁸⁹ S. G. PAYNE, *opus cit.*, p. 140 : « Aunque *La conquista del Estado* exigía la extirpación del marxismo como materialista, antiespañol y subversivo, daba la bienvenida a todos los regimenes revolucionarios en el extranjero, incluyendo a la Unión Soviética, e incluso declaró que preferiría un sistema económico de tipo soviético en España, siempre que fuera puramente español, que el dominio continuado de la “burguesía extranjera”. »

¹⁹⁰ *Idem.*, p. 140 : « Ledesma y sus asociados se negaron a aplicarse a sí mismos el término de fascistas aun cuando su ideología dejaba perfectamente clara su inspiración italiana. [...] »

¹⁹¹ *Idem.*, p. 141 : « *La Conquista del Estado* [...] confiaba en ganar sectores de la izquierda para un nacionalismo revolucionario en lo social. Tenía puesta su mirada principalmente en la FAI-CNT, libre del marxismo y de la influencia internacional socialista-comunista. Es posible que Ledesma incluso se hubiera dado cuenta de que, como él mismo, algunos anarquistas se habían sentido atraídos por el libro de Malaparte *La técnica del Estado*. El ganarse a sus filas a los anarcosindicalistas habría de convertirse en un objetivo largamente acariciado del fascismo español, que duró hasta bien entrados los años cuarenta, pero en el que nunca tuvieron mucho éxito. » Ensuite, les pp. 253-254, PAYNE inclut José Antonio lui-même dans cette indéfinition entre droite et gauche : « José Antonio pensaba que la política económica falangista era compatible, estrictamente en términos económicos, con la del ala moderada del Partido Socialista, pero al mismo tiempo hacía esfuerzos casi constantes para mantener contacto con los líderes más moderados de la CNT o sus grupos adyacentes. De acuerdo con José Antonio las diferencias con los socialistas no eran sobre economía política, sino sobre el reconocimiento de la primacía y los intereses de la nación. »

¹⁹² *Idem.*, p. 253.

La définition de Payne ressemble extraordinairement à d'autres qui ont déjà été exposées ici¹⁹³ sur le positionnement idéologique des avant-gardistes, plus esthétique qu'engagé. Cette attitude morale et psychologique contre la classe bourgeoise que partagent les avant-gardes et la Phalange est décrite dans un article publié dans *Falange* de Las Palmas durant la Guerre Civile :

A esos intelectuales que aún conservan sus virus antiguos de vanidad y personalismos, hemos de decirles: la Falange es todo un cuerpo de buenos camaradas. Y agregaríamos: que preferimos, más que una inteligencia con egoísmos, el inculto pero noble corazón del pueblo, de la masa siempre víctima y hasta ahora siempre desdeñada.¹⁹⁴

Cet article montre comment la haine des bourgeois au profit du peuple sert souvent à véhiculer le refus d'une minorité intellectuelle qui se comporte en guide. Car l'élitisme que la Phalange considère nécessaire à la reconstruction du pays n'est pas d'ordre intellectuel mais militaire. D'ailleurs, la majeure partie des intellectuels phalangistes ont été plus ou moins bannis, après la guerre, des postes de pouvoir.

Ce rapprochement entre les idéologies de droite et de gauche recherché par la Phalange est aussi mis en relief par Espinosa à travers les discours d'Ernesto Giménez Caballero qui sont diffusés à la radio :

Giménez Caballero hablaba –habló ayer- para azules y rojos. Jugó –como lo hiciera otro día su Hércules, los dados aún sobre el tablero y todavía el vacío cubilete en el aire- jugó con el rojo y con el azul. Jugó, con voz de poeta y ardores de guerrero, el rojiazul juego trágico de España. Jugó para azules y para rojos. Jugó su voz para los dos colores, apostando todo su oro místico al azul CIVIL-IZADOR de la CIVIL-IZADORA azul gesta de España.¹⁹⁵

Sous le pseudonyme de Justo Erenas et dans un style aisément reconnaissable –on peut par ailleurs supposer que, l'ayant côtoyé, Espinosa avait l'exclusivité des articles consacrés à Giménez Caballero- Espinosa se livre ici à un retour en arrière vers les avant-gardes ludiques, pour présenter les options politiques comme des couleurs –rouge et bleu- qui deviennent un « rojiazul ». En effet, les options politiques disparaissent face au mysticisme de la geste civilisatrice de l'Espagne. Les « en-jeux » du poète et la flamme d'un guerrier auraient eu raison des faibles différences entre la gauche et la droite, car Dieu et la patrie sont au-dessus de simples couleurs.

¹⁹³ Cfr. note 258.

¹⁹⁴ Sans date ni signature, « [Haremos una España...] », *Falange*. Retrové parmi les papiers d'Espinosa.

¹⁹⁵ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme JUSTO ERENAS, « La oración de ayer. Giménez Caballero, voz y estilo de Falange », *Falange*, 6 février, 1937.

En ce qui concerne le refus phalangiste de la démocratie, Espinosa n'est pas directement opposé au peuple, mais plutôt en accord avec une minorité qui pourrait détruire la classe bourgeoise ou, de préférence, le sentiment d'individualité qui est le propre de cette classe. Remarquons aussi que Ledesma Ramos, s'exprime dans ces termes lors du premier numéro de sa revue *La conquista del Estado*, le 14 mars 1931 :

No buscamos votos, sino minorías audaces y valiosas. Buscamos equipos jóvenes militantes, sin hipocresías frente al fusil ni a la disciplina de guerra. Milicias civiles que derrumben la armazón burguesa y anacrónica de su antimilitarismo pacifista.¹⁹⁶

Ce texte est la preuve des ressemblances surprenantes qui existent entre l'extrême-droite des débuts et les mouvements anarchistes. Non seulement la destruction de la bourgeoisie –qu'ils qualifient d'hypocrite- est l'objectif à atteindre, mais le moyen de le faire, à travers la violence et la discipline guerrière est le même. Par ailleurs, il est étonnant de voir comment Ledesma Ramos critique la classe bourgeoise pour les mêmes raisons qu'Espinosa : l'anachronisme de l'antimilitarisme pacifiste. En effet, presque deux semaines après la sortie de *La conquista del Estado*, on peut lire dans un article d'Espinosa déjà cité : « *Así como me parecería prematura en España la formación de un partido hitleriano para impedir la proyección de películas antibélicas, creo bien llegado el momento de finir por la fuerza con los espectáculos del "Ballet"* ». ¹⁹⁷ Il n'est donc pas étonnant qu'Espinosa ait intitulé cet article « *Manifiesto en rojo* ».

La quête d'une minorité pour s'emparer du pouvoir est le détail qui détermine, parmi d'autres, une différence entre les deux tendances politiques, même si dans le cas de la gauche l'esprit de masse est resté dans la pratique loin du pouvoir, géré inévitablement par une minorité et, dans le pire des cas, par un dictateur. La conception de la minorité selon José Antonio est ainsi analysée par Payne :

Para él era axiomático que España sólo recuperaría su unidad y su sentido de misión mediante la dirección de una elite. [...] Era necesario un tipo de nueva elite autoritaria porque el país había sido incapaz de generar una elite histórica efectiva con las normas inglesas o las francesas, más liberales. Hablar de liberalismo, tanto en el sentido político como en el económico, era, en España, una pérdida de tiempo [...]. Consecuentemente, el país debía ser guiado por una minoría militante.¹⁹⁸

¹⁹⁶ R. LEDESMA RAMOS, *La conquista del Estado*, éditorial, 14 mars 1931. Revue éditée grâce au concours économique de C. MALAPARTE.

¹⁹⁷ A. ESPINOSA, « *Manifiesto en rojo de una era en Aries. Adiós al "ballet"* », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685.

¹⁹⁸ S. G. PAYNE, *opus cit.*, p. 246.

Venant des classes aristocratiques on peut comprendre pourquoi l'autoritarisme d'élite est pour José Antonio de l'ordre du postulat. Or, sa pensée est également nourrie par certains courants idéologiques de l'époque. On a déjà remarqué comment la pensée d'Ortega y Gasset avait privilégié (depuis 1925 d'abord –depuis une perspective artistique avec *La deshumanización del arte-* et, ensuite, en 1929 –dans l'analyse sociologique *La rebelión de las masas-*), la séparation entre le peuple et les minorités pour des raisons strictement intellectuelles. Cette théorie, qui a eu des échos dans l'œuvre d'Espinosa, avait également influencé la pensée de José Antonio, comme l'explique Payne :

En su pensamiento coincidían las enseñanzas de Ortega y las de la Iglesia de que toda lucha debe ser puesta al servicio de un proyecto más amplio y elevado, de un destino más incluyente. [...]

Toda lucha válida tendría que estar fundada en la voluntariedad, la fe, el espíritu y un concepto religioso. [...]

Esta meta y esta forma de comunidad, las más elevadas, no podrían ser alcanzadas mediante el liberalismo político y la democracia, puesto que éstas son formas de relativismo puro sin ningún contenido normativo. Doctrinas basadas en la simple economía, como capitalismo y marxismo, eran las peores, pues se fundamentaban en mentiras absolutas.¹⁹⁹

Voici donc comment, sans un net refus des idéologies de gauche, José Antonio arrive à la conclusion que la démocratie est inutile quand il s'agit d'un projet nationaliste plus ressenti que réfléchi, comme celui de la Phalange, qui ne diffère pas beaucoup de celui d'Espinosa.

Le bellicisme, tout comme la religion, est perçu par le phalangisme dans sa dimension spirituelle et religieuse. Ortega, inspirateur de José Antonio, avait déjà décrit à cet effet, la symbolique de la phalange spartiate dans une analyse belliciste des civilisations :

[...] los griegos [combatían] en falange. La invención parece que fue dórica y, como tantas otras cosas importada de Esparta a Atenas. [...]

Toda la potencialidad guerrera se mueve entre los dos polos de la bravura y adiestramiento individuales por un lado y la solidez del cuerpo táctico del otro o, dicho de otra manera, entre chevalerie y disciplina. Lo sumo es unir ambas cosas, como lo hizo la falange espartana –orden lineal con unos ocho hombres de fondo-, donde cada individuo había sido educado desde la infancia para el heroísmo y vivía exclusivamente inspirado por el concepto del honor guerrero. La falange se constituye sólo de aristócratas.²⁰⁰

Ortega situe clairement le pouvoir du côté des armes : « Surprende que no se haya

¹⁹⁹ S. G. PAYNE, *opus cit.*, pp. 249-250.

²⁰⁰ J. ORTEGA Y GASSET, « La interpretación bélica de la historia », *El Espectador*, tome II, p. 530. Il commente dans ces pages l'œuvre de Hans Delbrück, historien de l'art belliciste.

aprovechado más una insinuación que, al desgaire, hace ya Aristóteles en su Política cuando dice que “en cada Estado el Soberano es el combatiente y participan del poder los que tienen las armas”. »²⁰¹ En effet, la formation militaire de la phalange spartiate était constituée par des élites, distinguées par la naissance. José Antonio Primo de Rivera propose, au contraire, un autre critère pour la sélection des élites au sein de la Phalange moderne, celui de l’instruction intellectuelle. Ainsi, les aristocrates de la pensée sont les seuls qui méritent le contrôle des armes. Ceci est le style de la Phalange, tel qu’il est décrit par Espinosa à l’occasion des victoires dans les tranchées de Santander :

Este gran estilo, épico, imperial, atlético, que rige los fastos de Falange Española Tradicionalista y de las JONS en la retaguardia, no es sólo coto único y cerrado de ésta.

Es también en los frentes de batalla, en las largas guardias de los parapetos, en la alta noche –la tierra negra a los pies y arriba las estrellas- en los ardorosos avances, en los duros cuerpo a cuerpo, donde nuestro estilo impone, alerta, su sello. Su manera falangista. Su epopeyidad, su majestuosidad, su prestancia.

Como los ejércitos homéricos, sienten y hacen las milicias de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, la guerra como un arte. Para ellas no hay diferencia entre una fiesta de antorchas, balcones iluminados y músicas marciales a la sombra de la paz y un desfile de bayonetas, bombas y obuses bajo los soles de un combate.²⁰²

Espinosa évoque ici la force guerrière à travers l’exemple des armées homériques, dans l’*Iliade*, à l’époque où la guerre devient un Art à part entière. L’esprit guerrier va donc de pair avec des défilés de forces majestueuses : l’épopée impériale se déploie selon les règles artistiques classiques de la symétrie, de l’équilibre et de la beauté.

L’empire espagnol que la Phalange aspire à récupérer, rapproche le phalangisme de l’esprit qui a envahi les intellectuels espagnols après 1898, mais, cette fois, dans une version optimiste. Ainsi, la Phalange se sert de l’idiosyncrasie espagnole, non pas pour déceler les raisons de l’échec, mais pour y trouver le secret de la victoire. On peut donc parler d’un « casticisme mystique » comme le définit Julio Rodríguez Puértolas,²⁰³ qui trouve que la pureté espagnole est faite d’un amalgame de tradition littéraire et religieuse.

Dans ce retour au casticisme, la Phalange trouve de plus un autre moyen de s’opposer à la classe bourgeoise et aux minorités intellectuelles, à travers la défense de l’homme de la campagne hissé sur l’autel des icônes sacrées. Pour rendre compte de ce phénomène, il suffit

²⁰¹ *Idem*. P. 528.

²⁰² A. ESPINOSA, « Estilo de Falange », *Falange*, 27 août, 1937.

²⁰³ J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española Historia*, éd. Akal, Madrid, 1986, tome 1, p. 48.

de signaler le point 22 de la « Doctrina Nacional Sindicalista » :

El hombre del campo, el « paleta », el parco, el auténtico hombre de la tierra de siglos de España, es el valor humano que la Falange conquistaba por los pueblos de España. [...] Este valor humano es el vivero permanente de España.²⁰⁴

L'homme de la campagne, notamment dans sa version castillane, devient le modèle phalangiste par excellence.²⁰⁵ La Castille est un symbole essentiel « national syndicaliste », au même titre qu'il l'avait été pour les écrivains issus de la défaite de 1898. Espinosa avait déjà signalé le rôle capital de cette date pour les idéologies dans la littérature espagnole ultérieure :

Antonio Machado, Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno. Los tres poetas que representan mejor en poesía lo que en prosa representan Baroja o Azorín. Es decir, una concepción noventiochista ideológica, acronológica, esencial. El 98 no es una fecha, sino un signo bajo el cual se agrupan preocupaciones de determinada clase. Castilla amparadora.²⁰⁶

La Castille est ainsi pour Espinosa le signe d'une « idéologie intemporelle », ce qui prouve les tendances fortement conservatrices d'un nationalisme extrémiste, peu adapté aux avant-gardes. Un article, publié dans *La Gaceta Literaria* –sous l'emprise intellectuelle de Giménez Caballero-²⁰⁷ reprend ce leitmotiv incontournable dans l'œuvre d'Espinosa, celui-ci restant clairement influencé par ce mythe depuis ses premiers articles jusqu'à sa mort.²⁰⁸ À ce titre, les figures littéraires qui font également partie de la symbolique phalangiste sont situées dans un espace castillan depuis 1935 :

Castilla es una estepa.[...] Santa Teresa anda y anda, poniendo árboles de Dios donde se olvidó el hombre de plantarlos. Identifica el Cid la voz “exilio” con el vocablo “desierto”. [...]

Esta, la Castilla del Romancero. Esta, la Castilla de la generación del 98. La que, sin ser castellana (¡qué cinco verdes flechas lanzándose a la vez sobre Castilla desde los cuatro polos de España!) mejor la han comprendido y amado. [...]

²⁰⁴ *Manual del Jefe de Centuria de las Falanges Juveniles de Franco*, Madrid, 1943, p. 27.

²⁰⁵ Cfr. avec la défense du campagnard canarien par D. J. WÖLFEL dans C. DÍAZ ALAYÓN et F. JAVIER CASTILLO, « Dos conferencias de Dominik Josef Wolfel en Tenerife », *Anuario de Estudios Atlánticos*, numéro 42, 1996, pp. 186-187: « Aún prevalece vagamente en las islas la idea [de] que descender de los indígenas sea casi una vergüenza, haga al hombre casi inferior. ¡Qué horror! Si vale con las razas la misma regla como con las familias, que la antigüedad del linaje hace más noble la familia, que noble es la raza Cro-Magnon, la verdadera, la auténtica europea. »

²⁰⁶ A. ESPINOSA, « La poesía española contemporánea », *La Gaceta Literaria*, num. 96, 15 décembre, 1930. *Textos*, pp. 69-72.

²⁰⁷ Voir A. ESPINOSA, sous le pseudonyme Justo ERENAS, « La gran emisión de hoy: Giménez Caballero, en “Radio Roma”, » *Falange*, 5 février, 1937 : « Oír [sic] a Giménez Caballero es oír la voz de Castilla Imperial; la voz del nuevo Estado. [...] Es oír [sic] la música de la austera poesía de España. »

²⁰⁸ Voir cette présence de Castille avant 1936 dans les articles « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril 1927. *Textos (1927-1936)*, p. 13 ; « Vidas paralelas. Eses españolas », *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25; « Rubén Darío en Castilla », *La Gaceta Literaria*, num. 88, 15 août, 1930. *Textos*, pp. 59-60.

Castilla arde. Y Lope, como una planta de sus campos, arde con ella. Pensemos en Santa Teresa. Pensemos en Juan Ruiz. Pensemos en Jorge Manrique.²⁰⁹

Tout comme Espinosa, les phalangistes se sont inspirés de l'imaginaire littéraire de la Castille pour se fabriquer une mythologie sur mesure :

La literatura falangista repetía los temas y la imagería castellanos de la historiografía y el nacionalismo español modernos, lo que ofrecía al movimiento un vocabulario de exaltación mística, sacrificio y violencia, misión nacional y revolución, una mezcla que en ocasiones resultó realmente embriagadora para la juventud.²¹⁰

Espinosa est même capable de fabriquer une iconographie phalangiste mystique, violente et révolutionnaire, mais adaptée aux soldats insulaires qui avaient probablement du mal à embrasser les mythes castillans :

¡Camaradas falangistas tinerfeños, ardida mocedad insultante, frescos corazones de España. He aquí el mar de nuevo! El mar, como en la aventura de Jasón, como en la ruta de Colón, como en el viaje de Ulises. El mar, ancho, fuerte y hondo. Y sobre él –palomas de una nueva Arca de Noé– dos caudales barcos. Dios vigila su marcha. Exalta su navegar el cielo. Protege su ruta un Ángel de la Guarda.

¡He aquí el mar, de nuevo, camaradas falangistas canarios!²¹¹

Non seulement Espinosa donne du courage aux soldats canariens en se servant d'une mythologie inspirée de Jason, Ulysse ou Noé, mais il adapte également les mythes de la littérature espagnole à la perception d'un insulaire. C'est le cas de Don Quichotte, qu'Espinosa réussit à évoquer comme le héros marin d'une mer castillane :

Nace y vive y empieza a batallar Don Quijote en Castilla, donde nació e inició su batalla la Falange. Lucha Don Quijote contra la mezquindad, contra la ruindad y contra la falta de fe de aquellos españoles del seiscientos que precipitaron nuestra desvertebración, como luchó y sigue luchando la Falange. Él no es héroe de casa, héroe menor, para quehaceres rurales y domésticos. Él adivina el mar, sueña el mar, siente y escucha, con afilado oído la música del mar español: la ruta de Lepanto o la de las Indias. El corazón de Roger de Flor y de Francisco Javier, o la mirada profética de Colón, o las proas de El Cano y Magallanes. Para Don Quijote, Castilla es una anticipación marina, un mar petrificado, por donde navegan –velas de piedra al viento– nuestras catedrales. Busca Don Quijote a través de Castilla el mar; el mar del Imperio Español, el mar de los destinos hispanos –España es una isla–, y pelea hasta morir, por su hallazgo. Va hasta Barcelona como van ahora, en estos días, nuestros mejores soldados, va hasta Barcelona a la busca de un mar que es el mar nuestro.²¹²

On voit que l'argument de la perte espagnole des colonies en 1898 est ici évoqué en termes ortéguiens puisqu'il est question de « desvertebración » espagnole. La rhétorique de la

²⁰⁹ A. ESPINOSA, « La isla arcángel de Lope », Conférence donnée à l'*Instituto de Estudios canarios* le 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

²¹⁰ S. G. PAYNE, *opus cit*, p. 241.

²¹¹ A. ESPINOSA, non signé, « Alegría imperial », *¡Arriba España!*, 17 octobre, 1936.

²¹² A. ESPINOSA, « Fiesta del libro », Sans date. Non signé, inédit. 22 ou 23 avril, 1938.

pensée d'Espinosa repose sur des bases solides qui sont perceptibles dès ses premiers articles et jusqu'au dernier, même durant la Guerre Civile quand il est censé écrire, selon certains spécialistes, sous la contrainte. L'idéologie d'Espinosa est dotée de cohérence, malgré les non-sens que l'on a voulu déceler dans son œuvre. Sa pensée est, en effet, un système où nationalisme, mysticisme, casticisme, racisme, refus de la bourgeoisie et de ses politiques libérales sont assimilables au mouvement phalangiste : les textes le prouvent, avant et après sa collaboration avec les journaux d'extrême-droite. On ne saura peut-être jamais ce qu'Espinosa a véritablement éprouvé face à l'idéologie phalangiste et tout témoignage de ceux qui l'on connu serait stérile de par sa subjectivité. Seuls les textes peuvent éclairer cette question et ils sont assez concluants : même si Espinosa n'en a pas été complètement conscient avant 1936, son idéologie était déjà proche de ce qu'elle allait devenir par la suite durant la Guerre Civile.

Deux articles montrent que, même à l'époque, les avis par rapport à l'engagement phalangiste d'Espinosa étaient très divergents. Le premier s'intitule « Ayer lo ví con la camisa azul ». ²¹³ C'est une accusation, signée sous le pseudonyme de Giar, qui essaie de démontrer qu'Espinosa est un traître à la cause de la Phalange, du fait que son passé est en opposition avec son attitude présente. Cette dénonciation est publiée dans *Acción* de Las Palmas, deux mois après le premier article d'Espinosa, qui avait paru dans *¡Arriba España!* de Ténériffe. L'on se doit de retranscrire intégralement ce texte pour pouvoir le juger avec précision, puisqu'il n'a encore jamais été réédité entièrement malgré son intérêt évident ²¹⁴ :

Todavía está fresca en nuestra memoria la honda impresión que nos produjo la lectura de un artículo escrito por el autor de "Crimen". Se contenido espiritual no puede ser de más pura ortodoxia. Y ello, sinceramente, nos hace pensar mucho, porque todos conocemos muy bien, gracias a Dios, al autor de tan nefando "crimen" horro de verdadero contenido espiritual.

Para muchos, el citado autor canario, catedrático de Lengua y Literatura, no pasaba de ser un despistado en toda la línea. También nosotros lo creímos así. Y nos equivocamos en nuestra buena fé [sic]. Porque todo el despiste ha desaparecido como por encanto, al comienzo de éste movimiento salvador de España. Y esto es, sencillamente, lo que fomenta nuestro escepticismo con respecto a su rápida conversión.

En más de una ocasión nos dijeron que sobre la mesa de su clase se veía un ejemplar de "Crimen", destinado a realizar la propaganda entre sus alumnos. Esta y otras quejas se dieron, por la Asociación de Padres de Familia, al Ministro de Instrucción Pública. Todo en vano. Bien sabemos que este ministerio era –desde hacía un siglo. De predominio exclusivo de la Institución Libre de Enseñanza. Sin embargo, el autor de "Crimen" tomó a broma la queja y siguió impertérrito en la impunidad de su "crimen".

²¹³ GIAR: « estampa cotidiana: Ayer lo ví con la camisa azul », première page du journal *Acción*, Las Palmas, 3 décembre 1936.

²¹⁴ M. PÉREZ CORRALES l'a commenté or, il n'a pas retranscrit l'intégralité du texte.

Pero llegó el momento que tenía que llegar, porque Dios, en su providencia, no podía olvidar a España. Y el profesor laico, hedonista y ultraísta, se nos ha convertido en un escritor profundamente religioso. Y hasta las extravagancias de su estilo han desaparecido.

¿No es un síntoma muy relevante el que, en la actualidad –antes no se había preocupado, como hemos dicho- se haya dedicado a recoger su burdo engendro, para hacer desaparecer las pruebas de su “crimen”?

¿Puede alguien creer, sin embargo, que se nos haya podido olvidar la sensación desagradable que nos produjo la lectura de aquéllos párrafos llenos de vulgar sensualismo, de groserías inaguantables, repletos de los refinamientos más bajos, descubridores de instintos sensuales, perversos?

¿Podemos creer en la buena fé [sic] de un asiduo colaborador de “Gaceta de Arte”, revista que, por el mero hecho de ser católico, llama a un gran pensador español “ratón de iglesias” y “engendro de sacristías” y otras mil lindezas por el estilo?

Para Calderón, como para los grandes filósofos y teólogos del Siglo de Oro –en esto coincidimos-, así como para nuestros grandes místicos y ascetas, la vida es un sueño, una preparación para la vida futura. Pero, para los liberales, hedonistas, utilitaristas y “pancistas” la vida es un camino estupendo para pasarlo bien, despistando a la humanidad... Y la muerte es “acabamiento del banquete, siesta de la que no se despierta más”.

Ahora es muy fácil –por precaución- querer desandar lo andado. Como lo es, asimismo, escribir una rectificación masónica, bajo el pánico que les debe imponer el futuro panorama o como resultado de la forzada ingerencia de una planta enforbiácea [sic] en moda.

Ha llegado la hora de la justicia, porque estamos en la hora de la VERDAD.²¹⁵

Giar est en réalité le pseudonyme de Gabriel de Armas, personnage de l'extrême-droite canarienne qui, selon le critique Sebastián de la Nuez, avait déjà écrit auparavant contre Pérez Galdós et contre Unamuno.²¹⁶ Il accuse Espinosa sans fournir de preuves objectives différentes de celles que l'on connaît déjà. L'on sait, en effet, qu'Espinosa a collaboré à *Gaceta de arte*, et qu'il a caché l'été 1936, d'après certaines sources, des exemplaires de *Crimen* après le déclenchement de la Guerre. Une seule information ajoute un détail que l'on ignorait : la lecture qu'il faisait de *Crimen* à ses élèves et les protestations que cela a suscitées.

Les qualifications d'ordre idéologique qui lui sont appliquées, ne tiennent pas non plus : le laïcisme, qui n'était qu'une manière extravagante d'entendre la religion, à laquelle, on en a la preuve, Espinosa n'est jamais resté indifférent ; l'hédonisme, attitude réservée à sa vie privée ne concerne pas ses textes ; la prétendue appartenance à la franc-maçonnerie, dont on n'a aucune preuve ; l'utilitarisme, qui ne peut pas être prouvé non plus –d'ailleurs, on a

²¹⁵ GIAR, pseudonyme de G. de ARMAS, « estampa cotidiana: Ayer lo ví con la camisa azul », première page du journal *Acción*, Las Palmas, 3 décembre 1936.

²¹⁶ M. PÉREZ CORRALES, « Agustín Espinosa, 1997 » dans *Archipiélago Literario*, coordonné par Sebastián de la Nuez, *El Día*, Sta. Cruz de Tenerife, 19 avril 1997.

montré comment son système idéologique demeure identique dans toutes ses publications, même si l'on peut affirmer qu'il s'adapte et évolue, ce qui n'implique aucun cynisme utilitariste²¹⁷ ; l'ultraïsme, une qualification que l'on ne peut pas attribuer à son écriture depuis une perspective critique et qui montre, de plus, l'ignorance de Giar en ce qui concerne les avant-gardes ; la soi-disant normalisation de son écriture depuis sa conversion ne coïncide pas avec ses articles phalangistes : d'abord, son style journalistique ne change pas à l'avènement de la guerre et, ensuite, il ne faut pas confondre ses articles journalistiques avec *Lancelot 28°-7°* ou *Crimen*, qui relèvent d'une création strictement littéraire.

Enfin, selon cet article la vraie image que l'on avait d'Espinosa avant 1936 était la suivante: « *Para muchos, el citado autor canario, catedrático de Lengua y Literatura, no pasaba de ser un despistado en toda la línea. También nosotros lo creímos así.* », toutes les accusations tombent d'elles-mêmes. En effet, comment Espinosa aurait-il pu être un hédoniste, ultraïste, libéral, laïc au grand jour s'il n'était considéré par tous que comme un homme perdu dans les nuages ?

En réponse à cet article, le phalangiste Germán Bautista Velarde en publie un autre pour défendre la dignité d'Agustín Espinosa, sous le titre de : « *Conversión y símbolo de Agustín Espinosa* », ceci deux mois après la dénonciation :

Curioseando por los campos literarios de las islas, caí de muy joven en una envidia, que luego se transformó en inquietud, que luego cedió el sitio a una admiración, que mas tarde , sin dejar de ser admiración, volvió a ser inquietud. Aquella envidia, fue la de Agustín Espinosa, periodista; aquella inquietud, fue la de Agustín Espinosa conductor de juventudes, catedrático y político; aquella admiración, fue la de Agustín Espinosa, escritor.

Y aunque seguí en mis andanzas literarias por los mares del archipiélago, no he vuelto a encontrar otro nombre nuevo que me produjera envidia, admiración o inquietud. Solo el nombre de Agustín Espinosa tuvo para mi examen ingenuo de valoraciones, luz propia en los cielos de las siete islas. Después, dejé de envidiarle porque me hice filósofo, pero continué admirándole.

Nunca me tropecé al hombre, sino a sus escritos. Como lo éramos entonces todos los jóvenes espirituales, = aún bajo el mando de Gil Robles = porque seguíamos creyendo en la bondad, el desinterés y la comprensión de los políticos, Agustín Espinosa era, también entonces, demócrata y liberal.

Pero después del prólogo de inquietud demócrata y liberal, vinieron para España los días de su martirio, pasión y guerra. Y todos los jóvenes y ancianos, todos los candorosos liberales, todos

²¹⁷ Cfr. l'universalisme de *La Rosa de los Vientos* vs. le cosmopolitisme de *Gaceta de arte*, publications avec lesquelles il a collaboré. Voir chapitre 1.2.1.2. « *La Nueva literatura aux Îles Canaries : La Rosa de los Vientos et L'Universalisme (1927-1928)*, en quête d'une *psychogéologie* insulaire » et 1.2.2.2. « *Gaceta de arte*, une revue cosmopolite (1932-1936). »

los candorosos demócratas, formaron en las filas de su arrepentimiento, en los batallones de la verdadera España, para guerrear contra el liberalismo, la democracia, la incultura y el soviet. Y vestimos el mahón ennoblecedor, donde unas manos femeninas bordaron el distintivo de las cinco flechas imperiales. ¿Estábamos todos? ¿Faltaba alguno? ¡Faltaba alguno, sí! Pero en cambio, teníamos a los mejores.

Estaba yo en el cuartel de “Falange”, = hace pocos días = en las oficinas de Propaganda y Prensa, cuando apareció él, el mejor, el hijo predilecto de las masas isleñas: ¡Agustín Espinosa, perdona no te haya reconocido a través de tu aureola de cabello rodeando tu calva de eremita; a través de tus facciones alargadas, pálidas y movibles, y de tus ojos grisáceos y dulces; a través de tu americana de fantasma, de color rojizo y anchas hombreras, y tu pantalón gris, recto y arrugado a la par! ¡Agustín Espinosa, perdona no te haya reconocido por tu voz y tus palabras; por lo que decían del Renacimiento en charla con los camaradas Mesa y Alzola, y por lo que dijiste del misticismo político de Tosltoy que tanto daño había hecho!...

Eres tú, el Agustín Espinosa de mi inquietud de escritor joven a través de mi intuición crítica; eras tú el que volvías a España, arrepentido y converso, con tus traducciones patrióticas que leían en aquella oficina del cuartel de “Falange”.

No lo adiviné. Supe que eras tú un poco más tarde, por boca de nuestro hermano Alzola. Y sentí la alegría españolista de tu conversión, la alegría patriótica de saberte camarada en el sacrificio y el esfuerzo, en convicción y anhelo, en las horas de lucha, y para los años reconstructores de Imperio y de paz.

Tu conversión, Agustín Espinosa, es la conversión de la España débil en España guerrera, imperialista, justa y dictatorial. Y tu símbolo, Agustín Espinosa, es el símbolo de la intelectualidad española, liberal y demócrata, transformada en militarista y fascista; por impulso de patriotismo, por exigencias culturales, por prontos de equidad, por fuerza de razón. En ti, veo el acto del patriota que con su tintero y pluma, su carcaj y flechas, su casco y acero, sabe oponerse a la invasión esclava y a la ambición judía; se enfrenta con los achaques y con la muerte; apuntala con su esfuerzo los veinte siglos de cristianismo, y se tiende por fin en el suelo reconquistado, y descubre sus heridas al sol de una nueva era²¹⁸

De même, dans le cas de l'accusation l'on ne peut pas trouver de preuves objectives dans cette défense, car définir Espinosa comme démocrate et libéral n'est pas exact si l'on tient compte de ses écrits. En effet, les articles d'avant 1936 ne donnent pas la preuve de cet engagement mais plutôt, comme on l'a vu, d'un extrémisme certes amorphe et sans but clairement défini mais, en fin de compte, incompatible avec la démocratie et le libéralisme. Peut-être le mystère d'un intellectuel perdu dans les nuages a-t-il trompé même ceux qui l'admiraient à l'époque.

On en conclura donc, après lecture de ces textes écrits par un détracteur et un admirateur, que face à une personnalité aussi complexe que celle d'Espinosa il convient de se limiter à l'analyse textuelle.

Si l'on ne peut pas démontrer l'engagement politique d'Espinosa auprès du

²¹⁸ G. BAUTISTA VELARDE, « Conversión y símbolo de Agustín Espinosa. », *Falange*, 3 février 1937.

franquisme, on peut néanmoins prouver des concomitances qui le rapprochent de la Phalange avant qu'elle ne soit écartée par le franquisme. Espinosa n'a pas été le seul écrivain qui, après s'être engagé du côté phalangiste, a vu comment la voie se refermait pour les intellectuels au fur et à mesure que Franco s'emparait du pouvoir. C'est d'ailleurs un phénomène commun à bien des mouvements révolutionnaires : l'on écarte les penseurs du pouvoir, après l'avoir enfin obtenu.²¹⁹

²¹⁹ L'exemple de Trotsky et Staline n'est pas si éloigné de celui de José Antonio et Franco.

4.2. *Les articles épineux : de juillet 1936 à août 1938.*

L'analyse des deux articles, pour et contre Espinosa, confirme que même ses collègues phalangistes n'arrivent pas à donner des indices qui puissent prouver son engagement ou, au contraire, son hypocrisie. L'interprétation de cette période doit donc rester strictement textuelle, fondée sur les articles d'Espinosa.

Pour confirmer que l'hypothèse d'une sympathie d'Espinosa envers le phalangisme est réelle, et non le résultat d'une imposture en vue de préserver sa vie, il faut trouver des liens entre les textes concernés et les événements de la guerre. En effet, une certaine évolution idéologique dans ses collaborations avec la Phalange témoigne d'une prise de conscience par rapport à son propre camp, étant donné le contexte traumatisant de la guerre Civile. En ce sens, une analyse chronologique de ces articles est le meilleur moyen d'étudier l'impact que la guerre a pu exercer sur Espinosa. D'autant plus que l'une des raisons fournies par le professeur Pérez Corrales pour réfuter le phalangisme d'Espinosa est, précisément, l'écart qui sépare ces articles de l'actualité de la guerre, selon lui, à des années-lumière les uns de l'autre. Un autre argument, qui complète son hypothèse textuelle –le reste est basé sur les documents professionnels, une lettre et les avis de ses amis- voudrait que le phalangisme d'Espinosa ne soit que pure idéalisation : « *El falangismo de Espinosa fue, además, una extraña pasión idealizada, a años luz de la realidad simultánea* »²²⁰ Il est étonnant que la droite ait critiqué l'engagement de José Antonio Primo de Rivera, fondateur de la Phalange, avec les mêmes arguments. On peut même ajouter que José Antonio pourrait être considéré comme plus modéré qu'Espinosa, car il a toujours refusé toute forme de violence. D'ailleurs, il n'a jamais appuyé explicitement le soulèvement militaire, même s'il s'est mis du côté des nationaux une fois la guerre déclenchée.²²¹

L'évolution idéologique que l'on pourrait apercevoir dans l'engagement d'Espinosa auprès de la Phalange s'exprimerait donc par de subtiles nuances, étant donné le danger lié au contexte. Or, elles peuvent suggérer que son positionnement est vrai car il n'est pas resté figé

²²⁰ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 19.

²²¹ S. G. PAYNE, *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español : historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*, éd. Planeta, Barcelona, 1998, p. 309. Il faut par ailleurs signaler l'admiration de José Antonio pour M. AZAÑA et I. PRIETO, qui s'oppose à la vision négative de la République qu'Espinosa a montrée maintes fois.

ou à l'écart de la réalité. Il ose encore prendre des risques quand il travaille pour la Phalange, d'où l'on peut déduire qu'il ne s'est probablement pas rendu à la cause par imposition, comme on a voulu le croire.

Cette évolution idéologique peut être perçue à travers l'association des articles à leur contexte, lequel s'appuie sur des données historiques assez objectives. Mettons ainsi en relation l'un des événements de la guerre Civile qui a profondément marqué la structure du camp nationaliste et les articles d'Espinosa : le Décret d'Unification du 19 avril 1937. D'un point de vue historique, ce Décret constitue un moment charnière dans le camp des rebelles : à partir de ce Décret, Franco prend le pouvoir sur la Phalange, sur les carlistes et sur les monarchistes catholiques d'*Acción Española*. Cela signifie qu'à partir du 19 avril 1937, la droite espagnole la plus traditionnelle et conservatrice prend tous les pouvoirs sous la direction suprême du commandement militaire. Le national-syndicalisme devient alors le national-catholicisme.²²²

Le Décret d'Unification a signifié, au sein des droites espagnoles, un énorme bouleversement. Il a condamné à l'ostracisme une partie non négligeable des intellectuels qui s'étaient engagés auprès de la Phalange, inspirés qu'ils étaient par son idéologie et, notamment, par la figure de José Antonio. L'assassinat de ce dernier, le 20 novembre 1936, la guerre à peine commencée, précipite la chute de cette aile pensante de la droite.

La lecture attentive des articles d'Espinosa semble conduire à l'hypothèse que cet événement a marqué un changement dans son engagement. Il semblerait qu'avant que le Décret ne porte atteinte à l'ascendant phalangiste sur la cause nationaliste, Espinosa s'était effectivement engagé auprès du mouvement. À cette époque-là, les articles d'Espinosa peuvent être classés comme nécrologies de héros phalangistes et essais politiques. Jusqu'au 11 avril 1937, Espinosa écrit vingt articles en l'espace de cinq mois. Les phalangistes ont aidé Espinosa –malgré des figures comme Giar- non seulement d'un point de vue professionnel et économique, mais aussi vital, à surmonter les difficultés auxquelles il a été confronté. Espinosa devait en effet avoir de bonnes amitiés parmi les affiliés au mouvement phalangiste. Dans « Héroica de Tendal », son premier article écrit presque un mois après la signature du Décret, il nomme, pour la première fois depuis le début de la Guerre, le général Franco.

²²² J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española. Historia*, éd. Akal, Madrid, tome 1, pp. 58-59.

Alors que le Décret est adopté depuis deux mois, la dernière nécrologie d'Espinosa, intitulée « Canción imperial por un muerto de España », ²²³ est consacrée à la disparition du général Mola. Espinosa signale, dès le début de ce texte, que cette mort constitue la troisième, après celles de Sanjurjo et de la Cierva, qui a lieu au cours d'un vol, demeure donc « inexplicable et inexplicquée », ²²⁴ comme le *Crime* de son roman. Certes, on n'a jamais pu montrer que la mort des principaux compétiteurs de Franco n'était pas due au pur hasard, mais tenant compte du manque d'intérêt que ce dernier avait montré quand il s'agissait de sauver la vie de José Antonio, les historiens l'ont toujours soupçonné. ²²⁵

Par la suite, du 17 mai 1937 jusqu'au 5 juin 1938, Espinosa écrira encore dix-huit articles. Cela signifie que, dans l'espace d'un an, Espinosa a écrit moins d'articles que durant les cinq mois avant le Décret.

Les articles postérieurs au Décret se caractérisent par l'effacement des propos politiques –sauf quand il s'agit de rééditions des anciens articles d'avant le Décret- et par l'intérêt renouvelé pour la critique littéraire, les récits de voyage et les essais religieux. Ces textes englobent les circonstances qu'il a vécues après le 19 mai 1937. En effet, en octobre de cette même année, Espinosa a été contraint de se rendre à Burgos et à Salamanca, afin de récupérer, auprès des nouvelles autorités nationales, le poste de Professeur dont il avait été privé dès la rentrée de 1936-1937. Deux ans plus tard, en avril 1938, on lui intime l'ordre de regagner son poste dès la rentrée suivante. Or, il demande un arrêt pour cause de maladie. Il n'écrira plus aucun article durant neuf mois, jusqu'à sa mort le 28 janvier 1939.

Un retour aux textes s'impose ici afin de mieux justifier l'hypothèse de l'engagement d'Espinosa auprès de la Phalange.

²²³ A. ESPINOSA, « Canción imperial por un muerto de España », *Falange*, 8 juin 1937,

²²⁴ A. ESPINOSA, *Crimen*, Troisième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 53.

²²⁵ Voir S. G. PAYNE, *opus cit.*, chapitre 7 : « La muerte de José Antonio », pp. 342-373.

4.2.1. Les articles d'Espinosa avant le décret d'unification : deux essais géopolitiques, propagande phalangiste, hagiographie, nécrologies et un conte de Noël.

Les collaborations phalangistes d'Espinosa commencent le 10 octobre 1936 avec un article publié dans le journal *¡Arriba España !* de Tenerife. Cela signifie que l'écrivain s'est tu durant trois mois après le soulèvement militaire du 16 juillet. D'après le Professeur Pérez Corrales, Espinosa aurait interrompu immédiatement ses vacances à Tenerife dès le triomphe des rebelles –presque immédiat aux Canaries, où le coup a été organisé- pour retourner à Las Palmas. Dès le 1^{er} août, Espinosa signe dans le livre de son Lycée l'allégation suivante :

[Agustín Espinosa declara] que atendió ininterrumpidamente los servicios de su cargo durante el mes de la fecha, cooperando así al movimiento salvador de España, iniciado el 18 de Julio de 1936, al que se encuentra unido y en el que está dispuesto a rendir todo género de colaboración.²²⁶

Malgré cette déclaration d'engagement, il perd son poste deux semaines plus tard, le 16 septembre 1936. Trois semaines se sont écoulées avant la publication de son premier article « La hermana Portugal »²²⁷ qui n'est pas signé mais contient tous les traits de style d'Espinosa. Cet article est le premier d'une série de plus d'une quarantaine qu'il publie d'octobre 1936 à juin 1938, durant presque deux ans.

Il nous appartient d'analyser maintenant les articles qui composent chaque période et d'identifier les divergences qui existent entre les uns et les autres.

Nous nous attacherons d'abord à la première période, qui commence le 10 octobre 1936 et prend fin, cinq mois plus tard, le 11 mars 1937. Afin de donner une vue d'ensemble de cette étape de l'engagement phalangiste d'Espinosa, nous avons regroupé les écrits de cette époque en quatre groupes : essais politiques, propagande phalangiste, nécrologies, célébrations hagiographiques de personnages phalangistes et un conte de Noël.

Les essais géopolitiques qu'Espinosa publie avant le Décret sont publiés presque dès le début de ses collaborations, comme s'il cherchait à se positionner politiquement à l'échelle

²²⁶ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 18.

²²⁷ A. ESPINOSA, non signé, "La hermana Portugal". Tenerife, 10 octobre 1936. *¡Arriba España!*

européenne. En effet, il choisit le Portugal et l'Italie pour dresser une analyse culturelle qui met en valeur des ressemblances entre ces deux pays et l'Espagne. Les articles définissent le lien fraternel qui unit l'Espagne à « La hermana Portugal »,²²⁸ et à « La hermana Italia ».²²⁹ Ils sont publiés respectivement le 10 octobre et le 10 décembre 1936, exactement à deux mois d'intervalle.

Au lien d'Espinosa avec l'Italie, que l'on avait déjà analysé lors du chapitre qui porte sur les fascismes pluriels,²³⁰ s'ajoute ici le lien avec le Portugal. En effet, le succès du coup d'état militaire au Portugal en 1926 permet, deux ans plus tard, l'instauration de la dictature d'Oliveira Salazar qui soutiendra en 1936 le soulèvement national en Espagne.²³¹ La constitution qu'inaugure le « Estado Novo » en Portugal dès 1933 a des affinités avec le fascisme, ce qui rapproche le pays du mouvement phalangiste espagnol.

Les deux essais géopolitiques d'Espinosa fonctionnent selon la même stratégie : ils proposent un parcours à travers l'Histoire culturelle des deux pays afin d'y déceler toutes les convergences qui se sont produites avec l'Espagne. Si dans le cas du Portugal, à l'exception de Camões, Espinosa décrit une influence sans contrepartie des lettres espagnoles sur les portugaises, le cas de l'Italie est plus équilibré. Trois personnalités ont un rôle prépondérant dans les deux essais : il s'agit d'Unamuno, Ramón Gómez de la Serna et Giménez Caballero, qui ressentent une tendresse sans pareille pour le Portugal mais s'expriment sur un ton assez condescendant, alors qu'ils semblent engager un dialogue intellectuel fructueux avec l'Italie.

Il est curieux par ailleurs de voir comment Espinosa cite Ortega y Gasset pour dépeindre la « transfusion » italo-espagnole –en utilisant le champ lexicque du sang qui lui est cher– alors que ce dernier avait signalé justement les différences qui séparaient les deux pays dans un article de *El Espectador* intitulé « Destinos diferentes. »²³² Ortega analyse dans cet article la situation politique italienne par rapport à l'espagnole et, dix ans avant le soulèvement de 1936, il arrive à la conclusion qu'une révolution fasciste comme l'italienne serait impraticable en Espagne, où l'État ne s'est jamais immiscé dans la vie privée des

²²⁸ A. ESPINOSA, non signé, «La hermana Portugal». Tenerife, 10 octobre 1936. *¡Arriba España!*

²²⁹ AGUSTÍN ESPINOSA 10-XII-1936. Agustín ESPINOSA, «La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia)», *Falange*, 10 décembre 1936 ; publié dans *¡Arriba España!* deux mois plus tard, le 6 février 1937.

²³⁰ Voir le chapitre 4.1.3. « Les fascismes pluriels chez Espinosa ».

²³¹ Le Portugal envoie vingt mille hommes, appelés les « *Viriatos* », en guise de soutien à la cause nationaliste.

²³² J. ORTEGA Y GASSET, *El Espectador* VI, 1927, « Destinos diferentes », juillet 1926, pp. 506-509.

citoyens.²³³ Ensuite, à l'inverse des phalangistes d'avant-garde en général et contre l'avis d'Espinosa en particulier, qui citait les beaux discours de Mussolini en les associant à l'Acropole grecque,²³⁴ Ortega critique le style italien :

Admiro mucho a Italia, pero no admiro su genio gesticulante y su política violenta. Prefiero el destino español, más delicado y más humano que no hace del Poder público un ídolo y se opone resueltamente a que el estado machaque a los ciudadanos.²³⁵

En ce qui concerne l'impact de la politique italienne sur l'Espagne, Espinosa fait malheureusement preuve de plus d'intuition qu'Ortega y Gasset.

L'on analysera maintenant les contenus de la propagande phalangiste. L'on peut compter au moins dix articles en l'espace de cinq mois, où Espinosa cherche à définir ce qu'est exactement le phalangisme, son credo et ses chantres à travers le même style –toujours essentiel pour Espinosa-. Espinosa adapte ses articles au style rhétorique phalangiste, mais en gardant la singularité de son écriture. Il faut donc tenir compte du fait que certains traits de l'écriture de propagande phalangiste ont été directement inspirés de modèles avant-gardistes, d'autant plus que c'est le style de Giménez Caballero qui fait école au sein de la propagande phalangiste.

Le texte phalangiste se nourrit de certains rituels qui contribuent à la fanatisation irrationnelle et presque primitive des lecteurs. La répétition demeure, de ce fait, une des spécificités par excellence des textes phalangistes. On compte beaucoup d'exemples d'anaphores dans les articles phalangistes d'Espinosa et tout comme dans *Lancelot 28^o-7^o* ou dans *Crimen*, Espinosa développe un rythme poétique au sein de sa prose. L'on identifie des répétitions verbales :

Arde el alma en ascuas de Canarias. Arde cada rama de monte que lo vio y cada trozo de agua que lo espejó y cada corazón que lo sintió –que lo siente, que lo sentirá eternamente, que no

²³³ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit*, p. 508.

²³⁴ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Automóviles, 10 Kilómetros, avisando », *Hoy*, 6 septembre, 1932. *Textos*, p. 186.

²³⁵ J. ORTEGA Y GASSET, *opus cit*, p. 509.

tiene edad ni hora el sentimiento como sus fugaces hermanos reflejo y visión.²³⁶

des récurrences nominales :

¡Alegría de la mañana limpia en torno a vuestro tenso navegar! [...] ¡Alegría de la tarde erecta sobre la que los celestes pintores bocetan la maravilla de un crepúsculo en oro mayor! ¡Alegría de la noche honda, entre guerreros cantos, música de la brisa y juego de estrellas y olas! [...]

¡Alegría imperial! ¡Alegría de la nueva vida, que va a salvar con su jubiloso sacrificio a España! Alegría cristiana, única. ¡Imperial alegría hispánica!²³⁷

des répétitions de prépositions : « *Directo, es decir : derecho. Sin combas, sin equívocos, sin rijosa bizquería, sin zigzaguo, sin vacilaciones.* »²³⁸

Málaga, otra vez, bella; Málaga, otra vez, española; Málaga, otra vez, nuestra. [...] La buena nueva recorre hoy, con gritos de clarines, el mundo: “¡Málaga, otra vez, española; Málaga, otra vez, cristianizada; Málaga, otra vez, bella!”. [...] Málaga otra vez española. Málaga otra vez bella.²³⁹

On trouve également des métaphores récurrentes, comme dans la chanson consacrée au cygne du S.E.U. :

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, que eres alado y blanco, como toda promesa de pureza y de vuelo. Para ti, cisne de los estudiantes de la España Imperial. Para ti, ave de pico erecto y de grito duro, en donde ha inspirado la Falange su recto y duro estilo. Para ti, pájaro de plumaje tierno, como las manos de nuestras madres, de nuestras novias, de nuestras hermanas.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, que amas los ocasos por lo que esconden de hondo y violento, no por lo que ofrecen de melancólico y tenue. Para ti, que eres a la vez avión y navío, que repartes tu vida entre el aire y el agua.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, que sabes de las noches que duermen en el fondo de los lagos. Que posees el secreto de nuestras futuras albas. Para ti, cisne del S. E. U. Español. Cisne de la imperial España.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, esta canción, hecha con la dureza de tu pico, con la blancura de tu plumón, con la nobleza de tu navegar y con el ardor de tus gritos.²⁴⁰

Afin de compléter ces répétitions –plus inventives que celles de ses collègues phalangistes canariens, uniformément monotones- Espinosa se sert des devises phalangistes, notamment du cri de guerre, formule incontournable des nationalistes, c’est à dire, *¡Arriba España !*, pour accentuer cette « technique de fanatisation », comme le dit Julio Rodríguez

²³⁶ A. ESPINOSA, non signé, « Alegría imperial », *¡Arriba España!* 17 octobre, 1936. On observe, par ailleurs, l’apparition de néologismes dans l’écriture comme le verbe « espejar ».

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ A. ESPINOSA, non signé, « Estilo de Falange », Tenerife, *¡Arriba España!*, 27 octobre 1936.

²³⁹ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme de JUSTO ERENAS, « Málaga, la nuestra », *Falange*, 8 février 1937.

²⁴⁰ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme de JUSTO ERENAS, « Canción Imperial del Cisne des S.E.U », *Falange*, 22 décembre 1936.

Puértolas à propos de ce style dans *Literatura fascista española*.²⁴¹ Par rapport à l'écriture d'avant guerre, il est indéniable qu'Espinosa s'était souvent servi de cette technique de fanatisation, même si les arguments étaient différents.

Une composante également essentielle de la rhétorique phalangiste consiste à développer la théorie du complot. Espinosa donne crédit à ce modèle paranoïaque à de nombreuses reprises, dans la majeure partie des cas à propos du marxisme : « *Acaso desde no sabemos qué rincón de escombros donde el nuevo satanismo oriental vertió hambre y sedes de odio, el Cristo, eternamente agonizante, de Mena levanta sus dulces ojos hacia Dios* »,²⁴² ou bien :

[...] hacia el infierno de su delirio satánico, la revuelta turba del confucionismo oriental, del materialismo marxista: el humano extravió en su último e implacable éxodo, el ejército de los equivocados de los que no quisieron oír la música de estas illescanas campanas del Señor a la vez que la de los martillos y yunques, la deshecha caravana de los que habían borrado a la vez de su corazón los nombres de Dios y de España.²⁴³

En revanche, d'autres genres de complots sont démentis, ainsi celui qui supposerait la destruction de l'individu par la Phalange :

Hubo alguna vez un idiota, que lanzó a la circulación de la bobería tertuliana, la falsa moneda de un tópico –el de que la Falange quiere la absorción del individuo por el Estado.

Ignorancia, envidia o mala intención. A elegir. Nuestra posición es terminante y clara: “La dignidad humana, la integridad del hombre y su libertad son valores externos e intangibles”.²⁴⁴

Enfin, la mort devient sous le phalangisme un leitmotiv récurrent dans les textes, ce qui, en effet, suppose un changement par rapport aux écrits précédents d'Espinosa mais, étant donné le contexte de guerre, il est naturel qu'un tel sujet se développe. Deux articles consacrés à la figure de Giménez Caballero mettent en relief le culte qu'Espinosa voue à la mort. D'abord, dans un article qui anime les lecteurs à écouter la diffusion d'une émission de Caballero à la radio, Espinosa affirme ainsi :

Los oídos de los radioescuchas españoles, de los radioyentes canarios, están hoy de enhorabuena. Si no visten de fiesta es porque hasta los sentidos de los verdaderos españoles

²⁴¹ J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española Historia*, éd. Akal, Madrid, 1986, tome 1, p. 26.

²⁴² A. ESPINOSA, sous le pseudonyme de JUSTO ERENAS, « Málaga, la nuestra », *Falange*, 8 février 1937. L'italique est de mon fait.

²⁴³ A. ESPINOSA, « Nuestros escritores y la nueva España. La lección de Illescas », *Falange*, fin octobre 1936.

²⁴⁴ A. ESPINOSA, non signé, « El individuo y la Falange », *Falange*, sans date. À titre personnel, M. PÉREZ CORRALES a attribué cet article, malgré son anonymat, à Espinosa, car il l'a trouvé parmi ses papiers : on remarquera le ton insultant, si courant chez Espinosa, lorsqu'il s'agit de disqualifier ceux qui ne sont pas d'accord avec lui.

están –como en el simbolismo de algún auto de Calderón— de luto, lejos de acoquinar, exalta. Diríamos más aún: conviene el luto –el luto de nuestro Felipe II, de nuestro Escorial, de nuestro Ignacio de Loyola, de nuestro Góngora— a nuestra actual España.²⁴⁵

Espinosa fait en effet allusion aux « Autos Sacramentales » de Calderón de la Barca, ceux-là mêmes que son mentor Valbuena Prat avait choisi comme sujet de Thèse. Philippe II, Góngora et Ignacio de Loyola sont également cités comme exemples du deuil espagnol. Espinosa a toujours admiré ces personnages en tant que symboles de l'austérité et de bien d'autres qualités qui configurent l'essence espagnole.²⁴⁶

Ensuite, toujours sous le pseudonyme de Justo Erenas, Espinosa consacre un autre article à la figure de Giménez Caballero, qu'il nomme « Voz y estilo de Falange » :

ESPAÑOL (hoy) = MARTIR. La hispana musa de Prudencio resucita entre nosotros. Vuelven a hacerse, en España, coronas de flores para mártires. Otra vez salen a la arena del circo, para ser bocado de las fieras, los mejores corazones de España.²⁴⁷

Espinosa compare donc les premiers martyrs chrétiens aux soldats phalangistes qui doivent sacrifier leur vie à la cause nationaliste. L'auteur garde là le même goût de la brutalité qui était de mise dans son roman *Crimen*.

Dans son deuxième article phalangiste, Espinosa lance déjà un premier appel à la mort pour encourager le sacrifice des jeunes soldats phalangistes des Canaries qui prennent le bateau en direction de l'Espagne en guerre :

Levantemos la voz hoy más alta que nunca. Rompamos vendas al espíritu. Hay un tropel de gritos impacientes por salir al aire de la calle. Arde hoy la luz y arde el cuerpo de cada uno de nosotros y cada una de nuestras palabras y cada uno de nuestros gestos.. Porque toda la juventud de Canarias era en pié en busca de España. Porque a todo nuestro caudal mocerío se le encendió jubilosamente el alma, y llamaba, con alegres voces, madre a la Muerte, y ofrecía su vida a Dios, para que, asido a ella, fuera sacado a salvo, de su terrible tiniebla, España.²⁴⁸

Espinosa fait allusion dans cet article à celui qu'il avait consacré à l'œuvre de Paul

²⁴⁵ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme de JUSTO ERENAS, «La gran emisión de hoy: Giménez Caballero, en "Radio Roma"», *Falange*, 5 février 1937.

²⁴⁶ Cfr. avec *Textes* où ESPINOSA nomme L. de GÓNGORA dans les articles « Vidas paralelas: escaparates polifémicos ». *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 17-19 ; « De Don Luis de Góngora en el retorno de su hora poética ». *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 20-22 ; FELIPE II dans son article, « 1557-1927 », *La Rosa de los Vientos*, num. 4, décembre, 1927. *Textos*, pp. 32-33 ; et I. de LOYOLA dans « Literatura y semáforo. Junio de 1929: Valbuena Prat » *El País*, 20 juin, 1929 et *La Gaceta Literaria* num. 65, 1er septembre, 1929. *Textos*, pp. 46-48.

²⁴⁷ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme de JUSTO ERENAS, « La oración de ayer. Jiménez Caballero, voz y estilo de Falange », *Falange*, 6 février 1937.

²⁴⁸ A. ESPINOSA, Non signé, « Alegría imperial », *¡Arriba España!*, 17 octobre 1936.

Claudel, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa » du printemps 1932 :²⁴⁹

Hay un corro en la popa que mira aún hacia pañuelos y adioses. Hay a estribor un corro que sueña. Hay un corro en la proa que profetiza entre las sombras: un poeta preside su aliento, que también, como en la cruzada de Lepanto, hay, en ésta nueva gesta canaria, un poeta. Tiene los ojos claros, la cabeza altiva, dura y fresca la boca. Aprieta entre las manos su gorro como un pájaro negro que acabara de cazar en la noche, y, glosando a Claudel, echa a volar, al mudo aire en éxtasis, las campanas de una fresca oración de guerra.²⁵⁰

Cette scène pathétique de sacrifice et de mort qui décrit l'adieu des soldats depuis la mer, rappelle la passion du Christ qu'Espinosa voulait célébrer dans son article de 1932. Cet article, beau et sincère, traduit la souffrance de ceux qui partent au front. Le sentiment religieux se révèle « comme une prière fraîche », semblable à celles des premiers chrétiens. Ce sentiment est le même chez Espinosa qui, quatre ans auparavant consacrait un article à la passion du Christ et aux soldats de la Première Guerre mondiale, dès les débuts d'une République laïque en Espagne.

Enfin, Espinosa rédige un éloge de la mort intitulé « Exégesis de la muerte »²⁵¹ où le thème funèbre devient central. Dans cet essai il considère que la mort est un fil conducteur de l'Histoire du peuple espagnol, car l'Espagne incarne une culture qui aime la mort, face à d'autres comme la française qui, selon lui, évite un sujet aussi sombre, préférant toujours les frivolités et la « joie de vivre » :

Frente a la estrecha superficialidad francesa que levanta monumentos a la Vida y hace lema propio el frívolo joie de vivre, escribe España en la piel de su propia carne el españolísimo alegría de la muerte. Para el francés, la vida ha sido siempre –hasta la espiritual– un magno banquete. Para el español –austero, grave– un trozo de moreno pan de Dios. Frente al francés hartazgo de Gargantúa, ¡la sed española de Berceo, la española hambre de Lázaro, la elegante sobriedad española de Teresa de Ávila y de Juan de la Cruz!²⁵²

L'on voit dans cet extrait qu'Espinosa persiste après la guerre à cultiver sa haine de la culture française. Même s'il aime François Rabelais,²⁵³ il faut qu'il démontre la supériorité

²⁴⁹ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, Pasión y Primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142, citation pp. 140-141.

²⁵⁰ *Idem*.

²⁵¹ A. ESPINOSA, « Exégesis de la muerte », *¡Arriba España!*, 14 novembre 1936.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ Voir son article « Hacia una moralización de la moralina: *La edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. *Textos*, pp. 269-270: « Se han pronunciado con excesiva frecuencia las palabras “pornográfico”, “libre”, “procaz”, “indecoroso”, “insolente”, con relación a *La Edad de Oro*, ni con más ni menos razón –puedo decirlo ahora de paso– que a propósito de mi libro *Crimen*, olvidándose que análogos adjetivos habría que esgrimir, desde ese bizco punto de vista, para calificar a Quevedo, a Boccaccio, a Cervantes, a Rabelais, a Lautréamont, a Goethe », p. 270. Par ailleurs, dans ces articles, il cite Rabelais à

spirituelle espagnole qui se traduit par une littérature sobre et élégante. Selon lui, les influences étrangères qui ont pu s'exercer sur l'Espagne ont été négatives :

Hay un momento, sin embargo, en la historia española en que el español pierde el pulso ante la Muerte, en que es ésta sentida con angustia: el Renacimiento. En esta hora extranjeriza – antihispánica- el rogozo de la vida hace a los hombres temblar ante la fatal cita última, que ya no es, como en Edad Media, comienzo de verdadera vida, sino acabamiento del banquete, siesta de la que no se despierta más. Sobre este miedo a la Muerte nacen las renacentistas Danzas macabras europeas, que ilustra en Alemania el pintor Holbein y exaltan entre nosotros Juan de Pedraza y Alfonso de Valdés.²⁵⁴

La peur de la mort, probablement le sentiment humain le plus universel, ne serait donc, selon Espinosa, qu'un effet de l'influence étrangère nocive sur le caractère espagnol. C'est évidemment le catholicisme profondément espagnol qui le rend invulnérable à cette peur, contrairement aux Européens qui ont cessé de croire. Espinosa cite à cet effet le peintre Holbein pour ses danses macabres de la Renaissance, qui est, justement, l'époque de la scission de l'église chrétienne. L'Espagnol catholique peut marcher serein vers sa propre mort car le Christ l'attend dans l'au-delà :

La Muerte, para el español de España, es una puerta hacia la casa de Cristo. Van, por eso, cantando, hacia la Muerte, los soldados de nuestras fuertes escuadras. Van, alegres, como niños gozosos hacia el sol de una esmerada mañana, como ángeles guerreros de los ejércitos de Dios.²⁵⁵

Espinosa a recours à ce même style pathétique dans « Tablero de ases de España », qui demeure une création totalement personnelle sans égal dans le journalisme phalangiste.

« Tablero de Ases de España » évoque durant un mois, de décembre 1936 à janvier 1937, des personnalités de la Phalange, mortes ou disparues au combat, ou bien victorieuses dans leurs fonctions. Cette série d'articles en rappelle d'autres autour de sujets variés, comme les vies parallèles, les lettres à Lolina ou le journal du voyage de noces. Cette fois, pour établir la nécrologie des héros phalangistes, Espinosa reprend les termes ludiques des avant-gardes, l'image du damier, en consonance avec les jeux de dés de Max Jacob ou celui de

plusieurs reprises, voir *Textes*, pp. 144, 151 et 285.

²⁵⁴ A. ESPINOSA, « Exégèse de la muerte », *¡Arriba España!*, 14 novembre 1936.

²⁵⁵ *Idem.*

Giménez Caballero à propos d'Hercule.

Parmi les héros phalangistes, morts, disparus ou au sommet de leur gloire, la série « Tablero de Ases » fait référence à Mariano Daranas,²⁵⁶ José María Alfaro,²⁵⁷ Giménez Caballero,²⁵⁸ Sánchez Mazas,²⁵⁹ Samuel Ros,²⁶⁰ Juan de la Cierva Codorniú²⁶¹ et Eugenio Montes.²⁶²

Mariano Daranas est un ami d'Espinosa, correspondant à Paris du journal espagnol *ABC*, qui l'avait accompagné lors de son séjour en France. Espinosa parle de ce journaliste dont il se sent proche pour sa manière d'entendre le journalisme :

Es sobre todo ahora cuando su corazón -¿quién no recuerda aún sus gritos de sed y hambre españoles, sus inflamados trenos, sus ardientes imprecaciones, su pluma, como un celeste azote entre manos de un flagelario poeta-, es sobre todo ahora cuando su corazón se ha batido más duramente por la santa y mártir España.

Espinosa et Mariano Daranas ont partagé une même passion nationaliste et pratiqué une même écriture enflammée, ils n'ont pas non plus hésité à fustiger leurs opposants. Espinosa consacre une élégie à Mariano Daranas, devenu avec sa mort héroïque prince hispanique et ange gardien espagnol :

Por tu ardoroso temple -Mariano Daranas- de sideral príncipe hispano; por tu espada -tu pluma- de Ángel de la Guarda español en tierra de diablos; por tus azules ojos, los pedazos de mar que se hicieron islas para que no olvidaras que eras Insular y que habías nacido a orilla del Atlántico, te recordamos hoy, ahogando, en vano, entre nuestros dedos, la nube de un remordimiento que, como un pájaro fatal, nos devora, lento, justo, ávido, el pecho.²⁶³

La fin de l'élégie ne manque pas d'inquiéter car Espinosa, se souvenant de son ami, fait allusion au remords qui le tenaille. Qu'est-ce qu'Espinosa, insolent et farouche, pourrait se reprocher et faire connaître dans la presse écrite ? A-t-il conseillé à son ami d'aller au front ? On ne peut pas savoir pourquoi Espinosa éprouve ce sentiment face à la mort de son ami mais en tout cas, l'expression du remords demeure sans précédent dans l'œuvre journalistique d'Espinosa.

²⁵⁶ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Mariano Daranas », *Falange*, 17 décembre 1936.

²⁵⁷ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : José María Alfaro », *Falange*, 18 décembre 1936.

²⁵⁸ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Giménez Caballero », *Falange*, 19 décembre 1936.

²⁵⁹ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Enigma de Sánchez Mazas », *Falange*, 11 janvier 1937.

²⁶⁰ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Samuel Ros », *Falange*, 14 janvier 1937.

²⁶¹ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Juan de la Cierva Codorniú », *Falange*, resté inédit.

²⁶² A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Eugenio de Galicia », inédit.

²⁶³ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Mariano Daranas », *Falange*, 17 décembre 1936.

La fiche suivante de son damier des héros phalangistes est José María Alfaro, poète phalangiste qu'Espinosa compare à Walt Whitman pour la force de son style et à Rimbaud pour sa sensibilité. Espinosa le nomme poète de l'Empire du fait que Primo de Rivera compose avec lui l'hymne phalangiste.²⁶⁴ Certes, il faut avouer que « Cara al sol » demeure, dans le panorama aride des hymnes espagnols que l'on a déjà décrits,²⁶⁵ l'un des hymnes les plus unanimement célèbres, non seulement du fait que les nationalistes ont gagné la guerre et que l'esprit dictatorial n'incite pas à la dispersion des symboles, mais aussi du fait de son rythme et de ses sonorités viriles. Cet hymne est probablement l'un des plus efficaces que l'Espagne ait connus et Espinosa rend grâce à José M^a Alfaro. Par ailleurs, Espinosa semble connaître les circonstances mythiques de la nuit où l'hymne a été composé et qu'il décrit ainsi :

La letra que cantan hoy nuestros camaradas en sus paradas y desfiles y que alienta el servicio de los que luchan en el frente, es la que José María Alfaro compuso, una dura noche de Madrid, mientras los fusiles de los esbirros de Azaña y Caballero inauguraban el martirologio de Falange.²⁶⁶

Certes, à l'époque, la Phalange subit un grand nombre de pertes en comparaison avec celles des adversaires d'extrême-gauche qui étaient souvent les premiers à attaquer. L'expression d'Espinosa « el martirologio de Falange » est donc loin d'être inexacte. En 1932, à l'époque où ces attaques ont commencé, Espinosa écrivait des articles contre la République mais n'était pas censé avoir des liens avec les phalangistes. En ce cas, ou bien il s'est intéressé par la suite, durant la guerre, en contact avec eux, ou bien il était déjà au courant depuis des années. Il y a là une autre énigme. La question reste posée surtout à la lecture d'une phrase telle que celle-ci : « *Nadie extraña, pues, que al escribir sobre nuestro tablero de ases el nombre de José María Alfaro, [...] nos hayan nacido sueños y alas de antes.* »²⁶⁷ Espinosa, en effet, n'est pas obligé de se prévaloir d'un engagement phalangiste qui daterait d'au moins quatre ans.

Le personnage suivant reste essentiel pour comprendre le rapport d'Espinosa à la Phalange espagnole : il s'agit, évidemment, de Giménez Caballero. Espinosa raconte ici comment il a fui Madrid, sous contrôle républicain pour rejoindre les phalangistes à

²⁶⁴ Il faut également signaler que J. M^a ALFARO avait consacré un article à la figure d'Espinosa en 1933 : « Agustín Espinosa : profesor y transfuga », *El sol* et *La Tarde*, 3 août, 1933.

²⁶⁵ Voir le rapport obsessionnel d'Espinosa aux hymnes dans les chapitres : 3.3. « Una hora arqueológica de España » : la Seconde République ; 4.1.2. Espinosa communiste ? et 4.1.3. Les fascismes pluriels d'Espinosa.

²⁶⁶ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : José María Alfaro », *Falange*, 18 décembre 1936.

²⁶⁷ *Idem*. L'italique est de mon fait.

Salamanque. Il décrit son mentor avec la même passion qu'auparavant, quand il s'agissait de disqualifier son *Robinsón Literario* à cause de son titre inspiré d'un romancier étranger. Si Giménez Caballero était alors décrit comme un « jaleador »,²⁶⁸ le portrait semble désormais évoquer les mêmes qualités chez son collègue : « *De nuevo, su voz, de arisco ritmo, aguda, viva, erecta, resuena entre nosotros. De nuevo lanza al aire en llamas de España su estridente alegría.* »²⁶⁹ Espinosa a ensuite recours à une allégorie avant-gardiste où il compare l'éventail des fascismes de Caballero aux cartes espagnoles :

Al conjuro de su resurrección, se abre ante nuestros ojos, como una caja de colores, su fascista abanico. Toda una rica baraja española. Un equipo mágico de naipes. Al toque de su regreso, se pone en pie de nuevo, cara al juego del mundo, la Juven [sic] España.²⁷⁰

Espinosa joue ici sur les symboles espagnols, cartes et éventail, qui sont, selon lui, coloriés et magiques. Ce n'est certainement pas la première fois qu'Espinosa s'inspire de l'idiosyncrasie nationale pour donner de la couleur à son écriture. En effet, il s'adresse ici à un ami de longue date qui lui a ouvert les portes de la littérature madrilène à une époque mythique : 1927. L'article se termine par quelques devises de la *Nueva literatura*, si avant-gardistes que l'on se croirait encore à cette époque :

¡Giménez Caballero: Hércules romano de Iberia: Esbelto heraclida: Campeón europeo de juegos hispanos! Tú eres hoy, otra vez –con tus metáforas de fuego, con tus ansias de universalidad, con tus sueños de destino imperial-, la Joven España.²⁷¹

L'on ne peut imaginer que cet article soit mensonger ou exagéré étant donné le passé commun, tant littéraire qu'idéologique entre les deux hommes. Espinosa exulte probablement de voir comment l'un de ses plus importants référents espagnols a évité de justesse une mort certaine.

L'article suivant est consacré à l'énigme de la disparition de Sánchez Mazas. La mystérieuse histoire de ce phalangiste, qui a été romancée depuis par l'écrivain Javier Cercas²⁷² –et adaptée ensuite au cinéma-, a sûrement intrigué Espinosa, qui avait d'ailleurs déjà montré son goût des faits divers.²⁷³ Trois autres disparitions s'ajoutent à celle-ci : José

²⁶⁸ A. ESPINOSA, « Robinsón es España: vieja historia de una joven cabra », *La Tarde*, 7 septembre, 1931. *Textos*, pp. 106-107 : « Ha jaleado a Mussolini, ha jaleado a Unamuno. Al Fascio. A los estudiantes madrileños. A los toros. A Primo de Rivera. » Citation p. 106.

²⁶⁹ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Giménez Caballero », *Falange*, 19 décembre 1936.

²⁷⁰ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Giménez Caballero », *Falange*, 19 décembre 1936.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² J. CERCAS, *Soldados de Salamina*, éd. Tusquets, Barcelona, 2001.

²⁷³ Voir, par exemple, A. ESPINOSA, « Notas al margen. La curva trágica », *La Prensa*, 7 septembre, 1934.

M^a Alfaro, dont il a déjà analysé la chronique, Luis Santamarina, et Primo de Rivera, qui est prisonnier des républicains à Valence. Espinosa avait déjà fait allusion à ces cas dans son « damier » sur Alfaro :

Anda por el aire de España una teoría de claros nombres españoles en destino incierto. Luchaban ya por España, en España, cuando amaneció el 18 de julio. [...] Luego se entenebreció el aire en su torno. Un radioso simún los arrolló y oscureció. Escribió el destino a su alrededor la palabra “misterio”.²⁷⁴

Le concept surréaliste du mystère, auquel Espinosa voue un culte, devient réel, au-delà de toute fiction, en temps de guerre. Afin de faire la chronique du mystère qui entoure la disparition de Sánchez Mazas, intellectuel phalangiste connu, Espinosa se sert de sa méthode de récréation littéraire érudite :

Rafael Sánchez Mazas se perdió -¿qué anochecer de otoño?, ¿qué mediodía de verano?- tras una esquina de un paisaje por donde Dante y Francisco de Asís vagaron hambrientos de Dios y de Italia, y por donde acaba de pasar, lleno de sed de España y de Cristo, Unamuno.

Ensuite, Espinosa poursuit son enquête sur l'énigme de Sánchez Mazas comme s'il cherchait à connaître le personnage de Braulio à travers son costume en 1929 dans « El traje de novio »²⁷⁵ :

Va Rafael Sánchez Mazas bajo la capa de su enigma como dentro del traje que más extraña y disuena con su espiritual y física aquilinidad. El enigma no es nube por la que pueda pasar Sánchez Mazas fácilmente sin llenarla de claridades y esquinces. Y así tenemos que imaginar únicamente su enigma, en el que su vida ha caído como espada de hoja de cien filos entre redes de mallas de seda.²⁷⁶

Ce style rappelle celui des avant-gardes, dont Espinosa se sert depuis des années. Dans sa série de « Tablero de Ases de España » l'écrivain réutilise des mythologies –notamment la grecque, la romaine et l'espagnole- qui lui sont chères. Il finit cet article en reprenant le ton érudit qui marque toute son activité de journaliste : « *El enigma de Rafael Sánchez Mazas es, por ser suyo, no una fatal y oscura Esfinge a lo Esquilo, sino una ardiente diafanidad española a lo Calderón.* »²⁷⁷

L'article suivant est consacré à la figure de Samuel Ros, un écrivain qui avait collaboré à *La Gaceta Literaria*, où Espinosa avait publié un éloge de son roman *El*

Textos, pp. 254-255.

²⁷⁴ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : José María Alfaro », *Falange*, 18 décembre 1936.

²⁷⁵ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans « La nueva literatura », *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, pp. 43-44.

²⁷⁶ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Enigma de Sánchez Mazas », *Falange*, 11 janvier 1937.

²⁷⁷ *Idem.*

ventrílocuo y la muda, -dont le protagoniste s'appelle Braulio-.²⁷⁸ C'est justement ce roman de Samuel Ros, auteur qu'il qualifie d'humoriste espagnol, qui l'incite à écrire son essai sur l'humour espagnol et lui inspire trois articles en 1932 autour d'un certain Braulio.²⁷⁹

Cuando pienso en ti –Samuel Ros que acaso caminas ahora por el cielo- la palabra “hermano” se asoma a mi pluma, impaciente por caer sobre el mismo papel donde, sin darme cuenta, he escrito hace un instante –Samuel Ros perdido y lejano- tu nombre.²⁸⁰

Très fraternellement il évoque leur jeunesse ; Espinosa semble d'ailleurs avoir partagé avec Ros ses souvenirs des îles Canaries alors qu'il habitait à Madrid :

Si te veo hoy de algún modo, es sobre todo así, Samuel Ros lejano y perdido, desde estas islas mías con las que tu soñaste una tarde como con un paraíso sobre el que dormía el Señor sus siestas del estío. Si de algún modo te veo es así, Samuel Ros perdido y lejano, mientras tu recuerdo da vueltas a mi alrededor como la sombra de una fantasma que bailara en la alta noche, bajo una luna llena, sus danzas.²⁸¹

Sa tristesse au moment de la mort de Samuel Ros paraît tout à fait authentique :

Pensando en ti –Samuel Ros- héte [sic] aquí que mi cuerpo es una infantil peonza que gira y gira sobre mi mesa de trabajo, mientras alguien sostiene en el aire la encendida gracia de una lámpara bajo la que todo es hondo, fuerte, sencillo, ardido, noble, y por la que mi alma camina como una caravana febril sobre un aterido paisaje.²⁸²

Espinosa semble perdu lorsque meurent ses anciens amis, devenus parfois phalangistes lors du déclenchement de la guerre. On a gardé une lettre écrite le 6 janvier 1935 par Samuel Ros à Espinosa qui dévoile, dans certains passages, les signes d'une très vive amitié :

¡Han variado tanto las cosas! La vida se puso tan seria, tan agria y la política abrió tantos abismos entre unos y otros que casi no existe la literatura de arte. [...]

¡Te casaste, tienes un hijo y eres profesor de literatura!... ¿Y puedes escribir tan más allá o más acá de esas cosas?... Decididamente esa isla es un paraíso, o tú supiste crearte al menos un paraíso. [...] Aquí siempre se tropieza uno con Gil Robles, Goicoechea, o Azaña. [...]

De los amigos de entonces, poco puedo decirte. Cada cual anda por su lado, la gente está

²⁷⁸ A. ESPINOSA, « Balanza de idóneos », *La Gaceta Literaria*, num. 103, 1^{er} avril, 1931, *Textos*, pp. 85-89. S. ROS, *El ventrílocuo la muda*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930. Par ailleurs, A. ESPINOSA affirme depuis 1930, date de publication du roman de ROS : « Tengo terminado ya [...] y una novela : *Los trabajos de Braulio*. » Dans « Micrófono : lo que escribe y prepara Agustín Espinosa », *Heraldo de Madrid*, 30 octobre, 1930, *Textos*, p. 58. Espinosa publiera l'histoire de Braulio sous la forme de trois articles en 1932. Voir note 218 du chapitre 5.

²⁷⁹ A. ESPINOSA, « Balanza de idóneos », *La Gaceta Literaria*, num. 103, 1^{er} avril, 1931, *Textos*, pp. 85-89. : « Un reciente relato novelesco –*El ventrílocuo y la muda*–, de un joven humorista español –Samuel Ros–, me ha llevado a alongar los ojos de ahora sobre el humor y sus variantes tempoespaciales en relación a la historia literaria española ».

²⁸⁰ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Samuel Ros », *Falange*, 14 janvier 1937.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² *Ibid*.

molesta, agría, preocupada... de literatura ni hablar. Ramiro de Maeztu tiene admiradores que jamás hubiera podido tener igual un señorito tonto acomodado –derechas-. Ortega y Gasset es el ídolo de las costureras [...] –izquierdas-. Todo en su punto justo.²⁸³

Samuel Ros fait référence à l'actualité politique de l'époque à Madrid, le sujet ne semblant pas être tabou entre eux. Ros fait le même type de plaisanteries qu'Espinosa à propos d'Ortega y Gasset, et il le définit comme le philosophe des couturières de Madrid. Samuel Ros se plaint également de l'omniprésence de Gil-Robles, chef de la CEDA – coalition des carlistes et monarchistes qui a exclu les phalangistes de ses rangs durant la République- de celle de Goicoechea y Cosculluela, chef du parti monarchique « Renovación Española », et d'Azaña, chef du Front Populaire, à gauche. Cela indique à quel point les phalangistes détestaient de la même manière, à la fois la gauche et la droite traditionaliste et conservatrice. Samuel Ros est, par ailleurs, l'exemple le plus patent du phalangisme comme expression romantique de la politique.

Enfin, deux articles qui ne sont pas datés complètent cette série : l'un consacré à la mort de l'écrivain Eugenio Montes, l'autre à celle de Juan de la Cierva, général phalangiste qui décède dans un accident d'avion comme cela était d'abord arrivé à Sanjurjo, puis par la suite à Mola.

Espinosa ne semble pas avoir été intime d'Eugenio Montes, mais il rédige sa nécrologie en s'inspirant de la métaphore dont d'Ors se servait pour le définir : « Caballero don Alfil », c'est à dire, Chevalier le fou, pièce de l'échiquier dont le style, transversal, ressemblait apparemment au style de Montes :

Como una pieza de ajedrez –dura, sumida erecta- llega hoy hasta la mesa del tablerista la flecha de un recuerdo: Eugenio Montes sonríe desde el fondo de una fotografía de un diario de la Falange. ¿No fue para él, a fin de cuentas, para quien compuso D'Ors su metáfora del Caballero Don Alfil? ¿No es, al fin y al cabo, su estilo- de claridad, de estrella en ruta- un rayo en flor de firmezas?²⁸⁴

Espinosa regrette la mort d'Eugenio Montes car la littérature espagnole perd ainsi un style remarquable. Il demeure, en effet, aussi esthète qu'il l'était avant la guerre. De plus, il faut remarquer les référents phalliques dont il se sert pour faire l'éloge du mort, dans la plus pure tradition des fascismes en général et du phalangisme en particulier : « ¡Dios, te salve, Eugenio de Galicia, claro alfil español, afilado y duro como una flecha! ¡Para que se salve

²⁸³ S. ROS, lettre du 6 janvier 1935, publiée dans *Archipiélago Literario*, coordonné par Sebastián de la Nuez, *El Día*, Sta. Cruz de Tenerife, 19 avril 1997.

²⁸⁴ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Eugenio de Galicia », inédit.

contigo, España!. »²⁸⁵ En effet, Espinosa n'a pas perdu les réflexes érotiques de *Crimen*, il les a seulement adaptés à la nouvelle conjoncture.

Enfin, Espinosa consacre un dernier article de cette série à la mort de Juan de la Cierva Codorniú, qui a causé un grand bouleversement dans le camp phalangiste et qui a fait basculer le destin de l'Espagne vers la dictature de Franco. Espinosa révèle la nouvelle en ces termes dans l'immédiateté journalistique qu'il admirait chez le Tebib Arrumi:

Lo ha contado hace unos días el Tebib Arrumi –esa gran revelación periodística de la guerra española-, en una crónica emocionante como suya y como suya llena de espontaneidad y exactitud.²⁸⁶

Alors, également immédiat et spontané –même si la nouvelle ne l'est déjà plus depuis quelques jours car, selon Espinosa, le « tablerista » doit choisir ses pièces d'après leur prestige et non d'après leur nouveauté-,²⁸⁷ Espinosa se livre ici à une description qui, au lieu d'être exacte comme celles du Tebib Arrumi, demeure poétique, comme celles d'Agustín Espinosa :

La mañana era dorada y limpia. Brillaba el sol sobre ella como un celeste milagro. Silbaba, aguda y fría, la brisa. Belerofonte, a grupas de su avión, ganaba, para España, áureos castillos por los altos yermos del aire.

Abajo, el campo verde y rojo... La cinta de un suave río junto a la maraña de un bosque... Un lago espejeante y dulce... Montañas nevadas... Barriadas grises de casas... Arriba, el infinito azul de Dios. Y entre ambos –metálicas abejas mecánicas, pájaros de hierro y fuego- los aviones de España: ese hispano autogiro de La Cierva, con el que el más puro aviador del mundo, el primer poeta del aire, repitió, en cielos del novecientos, la noble aventura de Pegaso.

Ahora Belerofonte ha muerto. (Belerofonte se llama ahora Juan de la Cierva). Ha muerto Belerofonte de España. Resbaló un día –¿sobre qué nube del alba?- su caballo. Ambos rodaron –rectos, veloces, lánguidos- sobre una tierra que no era –hosca fortuna- la de ellos. Y allí quedaron –caballero y caballo-, cara al ciclo de donde lo esperaban todo. Quedaron allí sus maltrechos cuerpos, como al final de un capítulo del Quijote.

Pero Belerofonte de España seguirá ganando, después de muerto, batallas, sobre su caballo de

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ A. ESPINOSA, «Estilo de Falange», *Falange*, 27-VIII-1937. « El Tebib Arrumi » est le pseudonyme qu'il adopte d'après l'expression berbère qui signifie « le médecin chrétien » ; on l'appelait ainsi au Rif quand il s'y rendit avec l'armée espagnole lors de la guerre coloniale au Maroc. Actuellement, son descendant le maire de Madrid, Luis Alberto RUIZ-GALLARDÓN, a réuni les chroniques de son grand-père V. RUIZ DE ALBÉNIZ (1885-1954). dans une anthologie publiée par A. MARTÍN ESCORZA, intitulée *El Tebib Arrumi : el médico español que se hizo periodista en el Rif para vivir la historia y contarla : cien apasionantes años de España sin exclusiones, sin silencios, sin censuras*, éd. Tichel, 2003

²⁸⁷ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Juan de la Cierva Codorniú », *Falange*, resté inédit : « La noticia no es de última hora. Han pasado ya sobre ella los días. Pero no es cuenta de buen tablerista contar con el prestigio de una aventura sólo en relación con la cercanía de ésta. »

hierro, como el Cid, porque no en vano fueron héroes los dos de un mismo esbelto mito.²⁸⁸

Tel est le style d'Espinosa : une récréation de mythes inspirés de la littérature et de la mythologie. En effet, n'avait-il pas choisi la même méthode pour recréer le mythe de Lancelot dans une île des Canaries ?²⁸⁹ Juan de la Cierva Codorniú devient ici Bellérophon domptant le cheval ailé Pégase, son avion, qui l'a emmené à la mort. Or, il demeure, comme le Cid, un héros même après sa mort.

Par ailleurs, Espinosa continue sa fabrication de mythes au-delà de sa série du « Tablero de Ases ». Il consacre ainsi deux éloges funèbres à des personnages de l'actualité. L'un est méconnu, il s'appelle Cirilo Torres, un ami de l'Espinosa issu de l'Orotava. Cirilo Torres est mort alors qu'il était de garde. Espinosa décrit ainsi sa mort :

El cielo estaba rojo. Ardía el aire. El estrépito de la lucha hacía sonoro el paisaje a tu alrededor. Ibas andando, Cirilo Torres, por entre un tropical bosque de fuego, hacia la reconquista de España... ¡Y caíste!²⁹⁰

L'autre reste éternel malgré sa mort : c'est Unamuno qui, comme Espinosa, s'est vu un jour attiré par les propos de José Antonio. Certes, après avoir gagné les élections de député de Salamanque au nom du parti « Conjunción Republicano-socialista » durant la République, il ne se représente pas en 1933, désenchanté par l'état du pays. Avec le déclenchement de la guerre, Unamuno adhère à la cause nationaliste, jusqu'au point de faire un appel à tous les intellectuels européens pour qu'ils appuient les séditieux, arguant leur défense de la civilisation occidentale et de la tradition chrétienne. Mais il regrette publiquement son engagement lors de son discours du 12 d'octobre 1936 à l'amphithéâtre de l'Université de Salamanque. Espinosa évoque dans son « Elegía a Unamuno »,²⁹¹ écrite trois jours après sa mort, le parcours tourmenté de l'écrivain à la fin de sa vie :

Ha muerto en olor de filos, en olor de puentes. Ha muerto en fragor de transiciones. Entre la agonía de un año ebrio, oscuro y hostil y el alba de otro preñado de luminosas promesas. Entre una roja España que desaparece entre ruinas y una España azul que llena de banderas el aire. [...]

La España que a él le dolía como a otros les duele el corazón o la cabeza, se la llevó, con su equipaje de austero español, hasta el cielo, porque sin ella le hubiera sido escarpado y ácido el

²⁸⁸ A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España : Juan de la Cierva Codorniú », *Falange*, resté inédit.

²⁸⁹ On traite la récréation de ce mythe de Juan de la Cierva dans le chapitre 5.3.2. Une mythologie de « conduction classique » : de la réhabilitation avant-gardiste du mythe traditionnel au mythe phalangiste de la réaction.

²⁹⁰ A. ESPINOSA, « [Yo sé, Cirilo Torres...] », *¡Arriba España!*, 14 novembre 1936.

²⁹¹ A. ESPINOSA, « Elegía a Unamuno », *Falange*, 3 janvier 1937

viaje.

La España que él vislumbró, una celeste noche, en el sueño de Dios, no se ha ido con él, porque, por ser de Dios, era también esa España la nuestra.²⁹²

Selon Espinosa Unamuno s'est dit Espagnol jusqu'aux limites de la souffrance, certes, mais il n'a pas le monopole de l'espagnolité,²⁹³ car la patrie appartient à Dieu et, de ce fait, à tout espagnol. La description de la dernière année de la Seconde République, ivre, sombre et hostile, suivie de l'aube qui s'annonce, évoque le style de *Crimen* où les aurores sanguinolentes présageaient des cauchemars. Espinosa avait d'ailleurs anticipé la fin funeste de la République dans « Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano, o la bien llamada fiesta nacional »,²⁹⁴ où il oppose la gravité du casticisme d'Unamuno à l'européisme frivole d'Ortega :

En Unamuno [se dan los valores –éticos y estéticos- que] rigen el belmontiano arte: espíritu, impetuosidad, crudeza, olvido de cosméticas oficiales, imprudencia, coraje candor.

Don Miguel va hacia su toro rudamente. Ya entre los cuernos, saca su corazón a flote y dramatiza junto a la muerte.²⁹⁵

Toujours sarcastique dans ses commentaires sur la « nécrophilie littéraire » d'Unamuno, Espinosa semble néanmoins admirer son caractère entier et impavide.

Enfin, sur un ton exalté, Espinosa consacre sa dernière louange à Fermín Yzurdiaga, prêtre phalangiste de Navarre. José Carlos Mainer décrit le style de Yzurdiaga en ces termes :

[...] en la figura de Yzurdiaga confluían elementos falangistas y simplemente reaccionarios pero expresados en un todo de exaltación mística que llegaba a lo ridículo. El activo cura navarro transformó la retórica usual de Falange : empleó hasta el cansancio la palabra discurso como epígrafe de sus escritos; hizo escribir en rituales mayúsculas las palabras clave (Revolución, Imperio, Mando, César) se obsesionó con las inscripciones latinas e introdujo, junto al vocabulario ya conocido, términos no menos explícitos y siempre largamente difundidos (ardiente, gozoso, jerárquico, ejemplar, vigilante, heroico, riguroso, altivo, delirante, augusto etc., que, en muchas ocasiones, recuerdan poderosamente la terminología voluntarista de ciertos libros de piedad).²⁹⁶

Espinosa aime également les termes « ardiente » -qui apparaît vingt-sept fois après 1936- et « Imperio » -quinze fois-. Certes ce sont les deux termes qui s'adaptent probablement le mieux au caractère d'Espinosa, dont la fougue et les tendances impérialistes sont

²⁹² *Idem.*

²⁹³ Voir note 170, S. G. PAYNE, *opus cit.*, p. 246.

²⁹⁴ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Unamuno y Ortega y Gasset, mano a mano, o la bien llamada fiesta nacional *La Tarde*, 10 décembre, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 691-692.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ J. C. MAINER, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971, p. 39.

manifestes.

Pour clore cette période consacrée aux articles d'Espinosa d'avant le Décret, on analysera un conte de Noël destiné à la diffusion radiophonique dont subsiste l'exemplaire écrit.²⁹⁷ On peut assurer que ce conte a été écrit avant le Décret, car Espinosa a participé à l'émission de radio « La voz de Gran Canaria » une seule fois, avec sa conférence « Patria », publiée ensuite le 18 février 1937, où il commence par la phrase :

De nuevo, “La Voz de Gran Canaria” solicita, para sus emisiones patrióticas de los martes y jueves a la noche, mi patriótica voz española. De nuevo, vengo hasta su micrófono, a hacer, a España, un servicio de retaguardia.²⁹⁸

Étant donné le fait que le conte s'intitule « Conte de Noël pour après Noël », la date de rédaction et de diffusion doit être située entre le 26 décembre 1936 et le 18 février 1937. Ce conte constitue un document exceptionnel pour apprécier comment Espinosa réussit une distorsion phalangiste qui associe sa prose aux délires créatifs de sa période la plus profondément surréaliste. Ce conte est une philippique à l'encontre du sapin de Noël, symbole suprême du paganisme étranger qui envahit l'Espagne afin d'éradiquer des icônes de la tradition catholique espagnole, comme la crèche de Noël qui demeure garante de la spiritualité espagnole.²⁹⁹ C'est Espinosa lui-même qui a proposé le sujet de ce conte comme il l'explique au début de l'émission :

Quando el Director de “La Voz de Gran Canaria”, de Las Palmas, desde donde leí yo estas cuartillas, me pidió el título de una conferencia –la que vais a leer ahora–, para sus emisiones bisemanales de los martes y jueves a la noche, yo le di esto: “Cuento de Navidad para después de las Navidades”.

¿Por qué?

1º. Porque todo cuento, por poca sustancia de cuento que tenga, si no es de Navidad –de Natividad–, no lo es de ninguna clase.

2º. Porque la Navidad es un hermoso cuento. Un cuento de oro. El cuento donde nace el Hijo de Dios. El cuento donde se hace carne el divino Verbo.

Sólo que no era esta hora de guerra civil, de guerra mundial, de guerra en España, la hora de los cuentos. Sino, si acaso, de las cuentas. Ya vendrán éstos con la paz; cuando cada aventura

²⁹⁷ Dont M. PÉREZ CORRALES nous en a fait don pour cette Thèse, ce dont nous le remercions vivement.

²⁹⁸ A. ESPINOSA, non signé, « Patria. Conferencia del camarada Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar », *Falange*, 18 février 1937.

²⁹⁹ Voir notes 64-67 de ce Chapitre, dont la dernière « Espinosa développera durant la guerre sa théorie du complot luthérien contre les catholiques à travers le rituel anglo-saxon du sapin de Noël. Il avance ici une des images qu'il développera par la suite : « unos ahorcados muñecos ». On fait référence à l'article « Navidades », *La Tarde*, 27 décembre, 1932, *Textos*, pp. 203-204.

bélica sea, en boca de los vencedores, un mágico cuento.

No era hora –ni era- de cuentos. Ni de oírlos, ni de hacerlos. Ni de decirlos. Sino de cuentas. De ajustarlas. De ajustar cuentas. Por eso yo debí titular mi conferencia “Cuenta de Navidad” y no “Cuento de Navidad”. Como estoy ahora a tiempo de rectificar, rectifico, y entro ya en el tema, redondamente, para que mi cuenta con vosotros –que fue también la del Director de la emisora- no exceda las quince cuartillas que me señalaron entonces como meta.³⁰⁰

Espinosa a des comptes à régler depuis son article « Navidades » de 1932, où il abordait pour la première fois ce sujet :

Evoquemos las Pascuas de Navidad [...] estas pascuas de tierno portal, de divina niñez, de florida alba. [...]

Dulces Navidades de los ocho años, perdidas hoy en una madura niebla, en que todo sucedía al compás de unas bujías azules, unos ahorcados muñecos y unos pasteles mágicos³⁰¹

Le texte semble expliquer dès le début de l'article comment les fêtes de Noël ont évolué dans sa vie : de son enfance sous les poupées suspendues au sapin de Noël à celles de l'âge adulte, où une tendre crèche de Noël règne sur son foyer. La première image du Noël de son enfance devient durant la guerre le symbole par excellence de la perte de repères espagnole, un sujet qui, par ailleurs avait toujours préoccupé Espinosa. Il applique alors dans ce conte sa méthode géopolitique et historiciste pour analyser les icônes représentatives de la Nativité en Espagne et en Europe :

El proceso de desnacionalización y extrajerizamiento [sic] de España no es río que tenga sus fuentes originales en nuestro siglo. Siempre han sido –extranjerizamiento y desnacionalización- nuestros enemigos peores. Nuestros comunes diablos. Intentaron, todavía en ruda Edad Media, entrometerse ya en nuestros destinos, cuando aún ganaba reales batallas el Cid por tierras de Aragón y Valencia. Pero su intromisión más profunda no se realizó hasta el Setecientos, caja de Pandora y cuerno de la abundancia de todas nuestras hondas lacras internacionales y de todos nuestros peores y extraños desmanes.

El siglo XVIII fue como un alud de tinieblas que se nos metió de improviso en nuestra vida nacional, enturbiándolo, nublándolo y entenebreciéndolo todo. Fue como un temblor de Apocalipsis, con febriles fantasmas a lo Feijoó o a lo Iriarte. Fue una atroz noche de Walpurgis, de la que nos hemos despertado una lustral mañana de julio, sobre los ardientes clarines de los Ángeles Guardianes de España.

Signos y muestras de nuestra desnacionalización es fácil descubrirlos abundantemente, aquí y allá, en múltiples expresiones y gestos de la vida española de todo el siglo XIX. En nuestros días, el cine americano ha sido uno de los mecanismos de desintegración nacional y extranjerizamiento más poderosos.³⁰²

³⁰⁰ A. ESPINOSA, « Cuento de navidad para después de las navidades », sans date. Non signé, inédit, écrit entre le 26 décembre 1936 et le 18 février 1937.

³⁰¹ A. ESPINOSA, « Navidades », *La Tarde*, 27 décembre, 1932, *Textos*, p. 203.

³⁰² A. ESPINOSA, « Cuento de navidad para después de las navidades », sans date. Non signé, inédit, écrit entre

On voit comment la perception de la culture espagnole à travers les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, reste la même depuis les premiers articles de 1927. Dans le processus de décadence culturelle, Espinosa signale d'abord les mots étrangers que la langue espagnole adapte alors qu'elle n'en a pas besoin –polémique qui, par ailleurs, est encore d'actualité- :

No sólo se iban olvidando cada día, y hasta cada hora, nuestras cosas más propias, para sustituirlas por otras extrañas; no sólo se iba congestionando, día tras día, nuestra lengua, con nuevos barbarismos, a los que ni siquiera se preocupaban, en general, nuestros escritores, de nacionalizar, de españolizar, de hacer españoles, ajustándolos a las leyes fundamentales de nuestro romance; sino aún más: se llegó hasta pensar en lengua extranjera: a sentir, por ejemplo, en francés, como ocurrió con aquel tristemente espantoso “amerrizar”, que olía tan extraordinariamente a la mer –a la mar- francesa, que tuvo agonía y muerte violentas a espada –a espada cruda- de nuestro castellanísimo “amarar”.³⁰³

Le nationalisme d'Espinosa demeure encore un nationalisme culturel et, avant tout, littéraire. Ensuite, Espinosa s'attaque au sapin de Noël avec l'emportement qu'on lui connaît :

Una de las modas o costumbres traídas a España, en el actual siglo, por el esnobismo y la superficialidad de nuestras clases –es triste decirlo- privilegiadas, en un afán, sin precedentes, de novedad y vacío exotismo, y en un desgano y huida de nuestros tradicionales mitos, ha sido la del Árbol de Noel. La del Árbol de Navidad. La del nórdico y navideño abeto de la mitología anticatólica. La del Árbol luterano y panteísta.³⁰⁴

Après cette critique de la classe bourgeoise, qui n'est pas nouvelle comme on l'a déjà vu,³⁰⁵ et qui se retourne contre ses propres origines sociales, Espinosa entreprend la destruction du sapin de Noël à travers une théorie du complot anglo-saxon luthérien contre le catholicisme espagnol :

[...] al Árbol de Noel se le ve, y se le siente –a los ojos tapados y a oídos sordos- su trampa. Se le oye la trampa al Noel, y se le escucha, porque es su ruido de herejía y de Norte, de exotismo, en fin. Se le ve la trampa al Noel, que es la de querer escamotear el cuerpo del Dios Niño, luterano y panteísticamente; que es la de querer sustituir una niñez lozana y divina –la de Cristo- por una mágica y botánica niñez.

El Árbol de Noel es un mito nórdico, abstracto, que choca y disuena, contra nuestro realismo y nuestro Sur. El Árbol de Noel es un verso alerta de Heine, es un cuento en pie de Dickens, es un pensamiento erecto de Goethe, es una tensa melodía de Bach. Pero es, sobre todo, para nosotros, lo herético. Un signo antinacional y acatólico, traído hasta España contra un popular culto nuestro; contra un gran mito hispano; contra el mito y culto del Belén. Contra el Nacimiento español. Contra el Porta navideño, sobre el que los niños españoles, que ahora tenemos más de treinta años, hemos abierto desmesuradamente los ojos, mientras sonreía, desde su ruda cuna, entre pañales de barro, un niño dulce y mínimo: el Jesús Niño; el tierno hijo de Dios. [...]

le 26 décembre 1936 et le 18 février 1937.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ A. ESPINOSA, « Cuento de navidad para después de las navidades », sans date. Non signé, inédit, écrit entre le 26 décembre 1936 et le 18 février 1937.

³⁰⁵ Voir chapitres 4.1.2 et 4.1.3. où Espinosa refuse violemment cette classe sociale dont il est issu.

El Noel tenía un turbio y firme designio en España. Una misión secreta, que medio ha logrado y cumplido. Era –es- un cartel más de propaganda internacional, aespañola. Una vanguardia de la causa luterana en España, una avanzada europea puesta dentro de nuestra propia casa. [...]

Esos muñecos que cuelgan de las ramas del Noel son los pastores y los Reyes Magos del Portal, a los que ha disfrazado y ahorcado el Noel sin decirlo. Esas lamparitas de espelma [sic] del Noel son sus mil ojos buceadores y astutos. Las mil estrellas mágicas del Noel ¿qué son sino la estrella de los Reyes, multiplicada sobre un frío ramaje, para quebrar la mística Unidad del misterio, para paliar, en vano, entre sus picos, el brillo de la estrella de Dios? [...]

Conjurémonos, españoles, españoles de la retaguardia sobre todo, para volver a reintegrar a España sus Mitos. Para nacionalizarla de nuevo. [...]

Hagamos, de nuevo, con el barro de nuestros jardines –como nuestros padres lo hicieron, como lo hacía benedictinamente Lope de Vega, como hizo Dios a Adán- pastores de Belén y Reyes de Oriente. [...]

Y quememos, de una vez para siempre, en Auto de Fe hispano, en ancha hoguera española, al Árbol de Noel y sus falsas estrellas, sus velas heréticas y sus ahorcados muñecos.³⁰⁶

Ce conte pourrait sembler prémonitoire d'après sa conception anti-libérale des fêtes traditionnelles, notamment les fêtes de Noël, devenues l'apanage commercial de la société de consommation. Même si les arguments ont changé et si aujourd'hui la spiritualité n'est pas jugée aussi importante que la sauvegarde des traditions autochtones, Espinosa a anticipé les dérapages qu'allaient connaître les symboles nordiques de Noël.

Cette période des articles d'Espinosa, avant le Décret du 19 avril 1937, n'est pas aussi violente qu'on a voulu la décrire et elle ne manque même pas de naturel car Espinosa se permet souvent des extravagances et son discours idéologique retrouve des échos d'avant 1936.

Afin de voir la singularité de ces articles par rapport à la production totale durant la guerre, on analysera les articles écrits après le Décret, quand la Phalange perd définitivement ses positions de pouvoir au sein du mouvement national espagnol qui abandonne désormais son côté révolutionnaire et devient conservateur et traditionnel sous la pression du général Franco.

³⁰⁶ A. ESPINOSA, « Cuento de navidad para después de las navidades », sans date. Non signé, inédit, écrit entre le 26 décembre 1936 et le 18 février 1937.

4.2.2. Les articles d'Espinosa après le décret d'Unification : récits de voyage, essais littéraires, une entrevue surréaliste et la religion.

On n'a peut-être pas suffisamment apprécié, dans les études sur Espinosa, la gravité qu'eut, au sein du camp phalangiste, le Décret du 19 avril 1937, qui assignait le pouvoir au Général Franco après la mort de tous les généraux à l'origine du soulèvement du 18 juillet 1936, neuf mois plus tôt. En effet, l'Histoire fut par la suite écrite par le Mouvement National de Franco et, après sa mort, par ceux qui avaient perdu la Guerre. Mais, à part Dionisio Ridruejo, qui publie ses mémoires durant la transition, ou bien Laín Entralgo, la majeure partie des personnalités qui incarnaient le premier mouvement phalangiste a été assimilée après le Décret, pourchassée et condamnée à l'exil ou, pire, à la mort. Ainsi, le phalangiste Manuel Hedilla, celui qui aurait pu être désigné à la place de Franco et qui refuse de signer le Décret, fut exilé aux Îles Baléares après avoir passé plusieurs années dans une prison des Canaries.³⁰⁷ Il faut également rappeler que l'un des mouvements d'étudiants opposés au régime de Franco à la fin de sa dictature fut le FES —« Frente de Estudiantes Sindicalistas »— devenu par la suite le FE(I) —« Falange Española Independiente »—, dont l'un des plus importants activistes, qui se réclamaient les héritiers directs de José Antonio, fut José María Aznar.

Il y a d'abord, dans les articles d'Espinosa une phase de transition, d'adaptation au nouveau contexte qui s'impose aux phalangistes après le Décret. Cette transition est évidente lorsqu'Espinosa cite Franco pour la première fois dans le premier article et le premier paragraphe qu'il publie, moins d'un mois après la signature du Décret :

Hay, en castellano, una palabra, rica, sobre todo, en fuerza significativa y en sintetismo fonético, rellena de fragancia española, rebosada de interior dinamismo, de heroica y larga pasión, de secreta llave de éxitos. Con ella ha ganado siempre España, bajo cualquier latitud y tiempo, sus gestas. Con ella ha contado también —y sigue contando aún— nuestro Generalísimo Franco, y con ella, más que con aviones y tanques, ha reconquistado media España a los rojos, y va a reconquistar pronto la otra mitad.³⁰⁸

Son deuxième article après le Décret fonctionne comme une espèce de compensation au milieu de la débâcle phalangiste. En effet, Espinosa consacre cet article à louer la figure du

³⁰⁷ Ironie de l'Histoire, Franco a éloigné ses ennemis au sein du mouvement, dans les mêmes endroits que la République avait utilisés avant lui, sauf que celle-ci lui avait donné un poste important au lieu de l'emprisonner.

³⁰⁸ A. ESPINOSA, « Heroica de Tendal », *Falange*, 10 mai 1937.

général Mola, mort en avion, tout comme Sanjurjo et de la Cierva, les deux autres valeurs militaires de la Phalange, sur lesquels comptait le Mouvement engagé par José Antonio pour gagner l'Espagne à sa cause :

Después de Sanjurjo, el que, desde Portugal, ganó el Paraíso; después de La Cierva, del que sabe el aire de Inglaterra el último secreto, he aquí a Mola, el tercero que se pone, sobre alas de un avión, camino del cielo.

Tu espada de General era un rayo de luz que iba ahuyentando nieblas. [...]

Cuando hablabas, las Masas españolas ponían flores de poesía a tu verbo. Un violín del Señor modulaba aires nobles y una fuente lustral borboteaba en la garganta.

El estilo de la Falange latía en tu oratoria, y escuchando tu voz creíamos oír la voz de la apocada y cabal poesía de España.

Claridad de luceros encendidos tenía tu palabra y fragancia de yerba fresca y cordura de diálogo platónico y pujanza de acero nuevo.

Como Hernán Cortés, como Garcilaso, como César, tenías por sinónimos las palabras pluma y espada. Cazabas corazones esquivos con aquella, como ganabas con ésta batallas. [...]

Era sino de tu luz tu sino, General Mola azul, voluntad de resplandores, y por eso caíste a traición de las nieblas.

Tu vocación era de transparencias, y por eso fue un ejército de brumas quien te azaetó entre las sombras.³⁰⁹

L'avant-dernière phrase révèle la méfiance que la Phalange éprouvait à l'égard des autres groupes de la droite, monarchistes, carlistes, tous ceux qui deviendront par la suite franquistes. L'expression « *caíste à traición* » ne laisse aucun doute, la trahison ne pouvant s'exercer que parmi les membres de son propre camp. Le fait qu'Espinosa ait pris le risque d'avancer ce soupçon, même dissimulé sous un style poétique, montre que son goût du risque n'est pas éteint et que son engagement avec la Phalange n'est pas seulement pour le meilleur, mais parfois aussi pour le pire.

Trois mois plus tard, Espinosa écrira encore deux articles directement liés au mouvement phalangiste et à son idéologie. Le premier exalte de nouveau le « style de la Phalange », mais cette fois depuis une optique strictement belliciste.³¹⁰ Il célèbre le 27 août 1937 la récente victoire des phalangistes sur le front de Santander. Espinosa écrit dans cet article cinq fois le mot Phalange, dont trois fois de suite suivi des sigles complets de la

³⁰⁹ A. ESPINOSA, « Canción imperial por un muerto de España », *Falange*, 8 juin, 1937.

³¹⁰ A. ESPINOSA, « Estilo de Falange », *Falange*, 27 août, 1937.

nouvelle coalition : « Española Tradicionalista y de las JONS ». Il n'écrira plus jamais ces sigles jusqu'à sa mort.

Certes, la Phalange dissoute à partir de la prise en main par le Caudillo et fondue dans les forces conservatrices, qui rebaptisent le parti en ajoutant « *tradicionalista* », Espinosa ne se sent probablement plus concerné par ce nouvel amalgame du « *Movimiento Nacional* ». Pourtant, avant d'abandonner le rêve phalangiste des origines, il procède d'abord au deuil ou, peut-être, au dernier geste d'insurrection. En effet, il écrit encore un article où le mot Phalange isolé apparaît neuf fois. Après cela, il ne fait plus référence à la Phalange, sauf dans l'entrevue humoristique avec le Dr. Goyanes, jamais réalisée de fait, où il fait nommer quatre fois la Phalange par le Docteur, et dans son essai « Fiesta del Libro » du 26 avril 1938, qui ne fut finalement pas publié, où Espinosa décrit à cinq reprises l'aventure du Quichotte phalangiste.

Le deuxième article de cette transition vers l'apolitisme est la transcription d'une émission de radio du mois de juillet³¹¹ intitulée « El camarada de servicio ».³¹² On peut déceler dans cet article les signes de ce nouveau style dont Espinosa se servira désormais pour écrire ses textes. En effet, la déception va se traduire par un ton extrêmement poétique qui filtre la nostalgie des illusions définitivement perdues. Voici quelques extraits de ce beau texte :

Los radioescuchas insulares acechan cada viernes, tras el muro estrellado de las ardientes noches del Atlántico, la palabra nueva, el hondo latido de esta sangre fresca de cuerpos en pie de carne y de espíritu, que es la Falange. [...]

“Suenan de nuevo la Voz de la Falange sobre la noche de la isla. Suenan su alma de cristal, su caracol marino –¡azul, siempre azul!- aupado casi, erguido, tras la última baranda del ocaso. [...]

“Sobre estas bodas del ocaso estival y su noche, fluye la Voz de la Falange, para todos los oídos de la isla. Fluye honda y serena, como nuestras noches julianas. Fluye iluminada y febril, como nuestros largos atardeceres.[...]”³¹³

Ensuite, Espinosa, qui s'auto-décrite camarade « de service », comme si telle était sa condition après la disparition de la Phalange, va donner pour la dernière fois, des consignes phalangistes de la première heure, c'est à dire, axées sur le nationalisme et sur l'abolition des classes sociales :

³¹¹ Il écrit « *noches julianas* ».

³¹² A. ESPINOSA, « El camarada de servicio », Falange, 30 août 1937.

³¹³ A. ESPINOSA, « El camarada de servicio », Falange, 30 août 1937.

“Toda la prensa lo ha contado hace unos días. Toda la prensa lo ha relatado y comentado. Por los pueblos y ciudades recién tomados para la España Azul a la ex-república de Euzkadi, un puñado escogido de oradores de la Falange había llevado a Vizcaya la verdad nueva de España: la palabra de la Falange. Y ante ella, como ante la aparición de lo sorprendente e inusitado, los corazones de los separatistas vascos habían sentido que una imprevista primavera se les metía en el alma, que una luz desconocida hasta entonces les animaba los ojos, que un aire limpio les rozaba la cara. [...]

Les hablaban –en lengua de poesía- de una España donde no había ni capitalistas ni proletarios, ni patronos ni obreros. Sino sólo HOMBRES. Hombres llenos del espíritu de querer ser sólo eso: “hombres”. Hombres con un destino más alto que cumplir en el mundo que el de una superación económica. [...]

Les llevaban un concepto inédito –profundo, poético, metafísico, espiritual,- de España. Les llevaban el aliento de una España renovada, que vivía en el pecho de una juventud en pie, en protesta contra la desviación, contra las traiciones y contra las ruinas consumadas de todas las viejas políticas.³¹⁴

Il laisse effectivement de côté la dimension catholique du mouvement pour se concentrer sur le nationalisme espagnol qu’il avait toujours défendu à l’extrême, depuis ses débuts, et l’abolition des classes sociales, alors qu’il avait montré maintes fois sa haine de la classe bourgeoise.

Après la métamorphose des forces nationales d’avril 1937, Espinosa lui aussi, transforme ses articles. À ce propos, il profite du voyage de novembre 1937, alors qu’il se rend Salamanque et Burgos pour solliciter sa réincorporation professionnelle, pour écrire une série de quatre récits de voyage intitulée « Estampario Español ». La chronique s’amorce sur un article intitulé « El viajero emocionado. La llegada. »³¹⁵ Espinosa semble avoir transposé sa ferveur phalangiste d’autrefois sur ce dernier voyage en dehors des Canaries. Il décrit en ses termes son arrivée dans la Péninsule :

Todo el hervir, latente de la guerra se ve y se oye –se sabe como una fruta fresca-, apenas se entra en la Península, en el ir y venir de sus trenes. [...]

Viajando en los ferrocarriles españoles se vive ya nuestra guerra en toda su intensidad y grandeza. Este soldado hace apenas un día –unas horas acaso- que ha tomado parte en tal batalla en Asturias, en tal avance en Aragón, en tal contraofensiva en Extremadura. Sus brazos no han descansado aún de la dureza de un asalto a la bayoneta. En sus ojos se espeja todavía el resplandor de un reciente cañoneo. [...]

Trenes de guerra españoles. Trenes de España en pie. Como ríos de hierro que llevan por los campos hispánicos el agua cara de su vida. El agua de una resurrección. La que oficia el bautismo del volver a encontrarse España, al correr de los siglos, con su destino, como con un tesoro perdido en no se sabe –¡ay, y sí lo sabemos- qué estrecho pozo, oscuro, revuelto, sin

³¹⁴ A. ESPINOSA, « El camarada de servicio », Falange, 30 août 1937.

³¹⁵ A. ESPINOSA, « El viajero emocionado. La llegada », Falange, 3 novembre 1937.

fin.³¹⁶

Espinosa ressuscite dans ces lignes toute la fascination que la guerre avait toujours suscitée en lui. Il s'adresse aux soldats et s'intéresse aux batailles qu'ils ont livrées : c'est en effet la première fois qu'Espinosa vit la guerre de près, car aux Îles Canaries la République avait été déposée immédiatement après le soulèvement militaire. Son article finit par situer sa position comme « Expreso de Andalucía. Frente a Villaquirais », mais il n'ajoute pas, comme d'habitude le cri d'¡Arriba España ! La dernière phrase entre points d'exclamation –« ¡ay, y sí lo sabemos- qué estrecho pozo, oscuro, revuelto, sin fin »-³¹⁷ rappelle en effet, les siècles de décadence espagnole qu'il s'est toujours efforcé d'analyser inlassablement afin de trouver des solutions à cette crise séculaire. Il « sait » -« sabemos », au pluriel rhétorique »- que le puits dans lequel l'Espagne avait perdu sa pureté est étroit, sombre, confus, infini.

Ensuite, il poursuit la description de son voyage dans un article intitulé « Estampario insular. El aislado se exalta ».³¹⁸ Il inaugure ainsi la série des estampes dont la première est insulaire, étant donné la perspective de son regard exalté. Il évoque dans ce texte les aspects quotidiens de son voyage avec un extrême naturel :

Si hay algo halagador y confortante para quien, siendo aislado isleño (de la isla), es además recién llegado a la Península y dado a leer, por añadidura, la prensa nacional, es poder abrir los ojos cada mañana a más hojas periodísticas donde todo es reciente, vivo, actual, último. [...]

Y uno se ha sentado a tomar algo en la terraza del café: ¿A tomar? ¿Algo? ¡No! A beber. A beber –¿pero es beber, eso?- un vaso de leche o una infusión de manzanilla, que es, a última hora, lo único que puede uno –¡ay, uno!- tomar.

Pero junto a uno –a la vera de la terraza-, ¡una vendedora de periódicos!

¡Halagador, magnífico, conmovedor heraldo de la nueva ciudad! ¡Voz angélica y noble de la tarde!

-¡Correo español!... ¡La Voz de España!... ¡El Norte de Castilla!... ¡Heraldo de Aragón!... ¡Diario Vasco!... ¡F. E.!... ¡Unidad!... ¡A B C!... ¡Hierro!... ¡Amanecer!... ¡El Alcázar!...

halagadora, dulce, regocijada voz de mi vendedora ambulante sobre el aire en ruedo de la calle.

¡Voz de mi Hispania Azul!³¹⁹

³¹⁶ A. ESPINOSA, « El viajero emocionado. La llegada », *Falange*, 3 novembre 1937.

³¹⁷ *Idem*.

³¹⁸ A. ESPINOSA, « Estampario insular. El aislado se exalta », *Falange*, 11 novembre 1937.

³¹⁹ A. ESPINOSA, « Estampario insular. El aislado se exalta », *Falange*, 11 novembre 1937.

On voit qu'Espinosa est encore enthousiaste au début de son voyage et qu'il donnemême des détails sur la maladie qui ne lui permet plus de boire de l'alcool, ce qui l'amène à écrire un autre « *¡ay !* », à propos du passé catastrophique de l'Espagne.

Enfin, une fois entamées les démarches pour récupérer sa chaire de Professeur à Burgos et Salamanque, le discours devient plus touristique. Il se sert dans ces deux derniers récits de voyage de toute la panoplie mythologique de ces deux villes pour décrire la renaissance culturelle qu'elles connaissent. En ce qui concerne Burgos, c'est le Cid qui vient de ressusciter enfin dans une Espagne digne de lui. Il s'inspire de la devise lancée par Joaquín Costa³²⁰ qui a plongé la ville de Burgos dans un profond désarroi, jusqu'à l'arrivée des rebelles :

Pero todo Burgos –toda España- pudo enterarse al día siguiente que aquel hombre había venido a Burgos a cerrar, con siete vueltas de llave, el sepulcro del Cid.

Vivió -¿pero era vivir eso?- Burgos, desde entonces, al margen de la Historia. Saudádica, Pastoral, Eglógicamente. El río lloraba, en las noches de luna, la música de sus aguas. Se miraban estrellas y árboles en el río. Se miraban casas y hombres. Toda la ciudad era muelle égloga que había encontrado su espejo, como Narciso, en el agua. Y en ella se miraba hasta la catedral, alargando perezosamente las agujas caladas de sus torres. Todo era blandura, pereza, letargo. Si vivía Burgos, era en huelga de corazón español, en derrota de pueblo.[...]

Pero un día –18 de julio azul- un puñado de españoles irrumpió en Burgos con el alba, a vengar la afrenta del “Llavero”: a descostizar a España. De nuevo se volvió a oír en Castilla el chirriar de una llave. Era un grito largo de parturienta; de madre dando a luz; de España en parto. Otra vez el sepulcro del Cid se abrió. Y se abrió España a su Historia. La recontinuó. La hiló y tejó de nuevo.

Desde entonces, ha vuelto a ser Burgos la Heroica y la Epopeya. (La Fuerte). La guerrera. La Militar. Hoy lo es más que nunca, sobre todo. No llora ya, bajo una luna de saudade, el río. Cada árbol de su orilla es un soldado más, que no se mira narcisamente en la linfa, sino que caza, erguido, horizontes.³²¹

Burgos a donc récupéré sa fierté grâce au coup d'État militaire et le Cid, héros espagnol par excellence, a retrouvé l'orgueil héroïque dont il avait été dépossédé. L'estampe de Salamanque est écrite sur un ton moins martial. Espinosa se tourne ici vers sa mythologie universitaire :

Desde la hornada plateresca de su Patio de las Escuelas, los Reyes Católicos saludan cada mañana, bajo las flechas simbólicas, la llegada a la Universidad salmantina de esa nueva juventud española que quiere ser como las juventudes del Renacimiento fueron. Que aprende

³²⁰ J. COSTA (1846-1911) prône, en 1898, la fermeture du sépulcre qui abrite la dépouille du Cid, afin que l'Espagne puisse oublier le passé et regarder vers l'avenir. Voir cite 446 du Chapitre 5 sur les mythologies d'Espinosa.

³²¹ Por Agustín Espinosa, « Estampario español. Perfil de Burgos », *Falange*, 18 novembre 1937.

(en las mismas aulas donde enseñaron Fray Luis y Nebrija) la nueva ciencia del aire –la teoría del avión-, de la que ya sabía no poco otro gran renacentista mediterráneo: Leonardo de Vinci. [...]

Frente a Burgos –medieval y guerrera- vuelve a ser Salamanca- para tónica de su Clerecía, de su Palacio de Monterrey, de su Casa de las Conchas- la ciudad universitaria y humanística; la ciudad del “Decíamos ayer” de Fray Luis de León, de la gramática de Nebrija, de las máximas de Calisto, de los “Autos del Repelón”, de los Almanagues de Villarroel y de las pajaritas de papel de Unamuno.³²²

Espinosa semble en effet un guide touristique en train de recenser toutes les richesses d'une ville. Il a perdu la fraîcheur qu'il montrait à l'arrivée et son ulcère progresse sans doute à cause de l'instabilité qu'impose le voyage.

Après le Décret d'Unification, Espinosa retrouve également une des facettes du métier de journaliste, qu'il avait délaissée depuis l'éclatement de la guerre : il redevient un chroniqueur culturel.

La première de ces chroniques, écrite peu après la signature du Décret, le 11 mai 1937, pourrait être analysée comme une métaphore de l'ambiguïté politique à laquelle il se voit désormais condamné. L'article, intitulé « Invitación a Cítarea. A propósito de un retrato de D. Agustín Millares Cubas », ³²³ traite d'un tableau qu'Espinosa remarque dans une exposition de Nicolás Massieu. Il s'agit, en effet, du portrait d'Agustín Millares Cubas, notaire et poète canarien issu d'une famille renommée d'hommes de lettres. Espinosa, qui a connu Millares en tant qu'écrivain, ne semble pas le reconnaître dans le tableau, où il a été peint dans son rôle de notaire. Espinosa se livre alors à une réflexion sur l'impossibilité de réduire l'Autre à une entité artificielle :

Esta suplantación de lo más personal y propio de una persona por lo adjetivo y externo de su oficio o de su quehacer va creando en torno a los hombres un ramaje que acaba por desdibujarlos y apagarlos [...].

Esto ha de tener siempre en cuenta todo el que se acerque, con intención crítica auténtica, a cualquier gesto o expresión de nuestra vida insular o peninsular: española. [...]

Si yo fuera el pintor Nicolás Massieu haría algo con lo que no ha contado posiblemente nadie. Pintaría ahora a don Agustín Millares el escritor y expondría los dos retratos juntos. [...] esto ha hecho el pintor Salaverría con don Ramón María del Valle Inclán.³²⁴

Espinosa se reconnaît probablement dans l'ambiguïté liée à la personnalité de son ami

³²² Por Agustín Espinosa, « Estampario español. Salamanca », *Falange.*, 23 novembre 1937,

³²³ A. ESPINOSA, « Invitación a Cítarea. A propósito de un retrato de D. Agustín Millares Cubas », *Falange*, 11 mai 1937.

³²⁴ *Idem.*

Millares, avocat de profession et écrivain par passion. Le fait qu'Espinosa ne semble pas tant aimer sa profession lui a peut-être inspiré le titre d' « Invitation à Cythère » : tout comme Gérard de Nerval raconte, dans son *Voyage en Orient*,³²⁵ qu'il vit un pendu en arrivant à l'île, (épisode dont Baudelaire s'inspire ensuite pour écrire « Un voyage à Cythère »³²⁶), Espinosa aurait peut-être vu dans ce tableau le visage méconnu de l'ami mort deux ans plus tôt. Il aurait préféré voir les deux « versions » de Millares, l'une à côté de l'autre. Tout comme le personnage haut en couleur de Valle-Inclán avait mérité deux portraits au lieu d'un seul.

Espinosa a pu alors souhaiter que son souvenir soit évoqué avec toutes ses nuances. S'il arrive aux autres de confondre ce qu'il écrit pour un « Mouvement National » qui l'a déçu, avec sa passion d'écrire, son image sera éteinte à jamais. Malheureusement, son destin a été le même que celui du portrait de Millares Cubas et l'image d'Espinosa que ses critiques ont véhiculée en prétendant le définir comme un homme libéral, alors que son nationalisme et surtout son racisme, montrent une idéologie réactionnaire. Nous insisterons donc sur le paradoxe, un paradoxe qui dans les idéologies extrémistes est patent, comme l'explique Ortega y Gasset, car elles concentrent les traits les plus contradictoires : le fascisme est à la fois une chose et son contraire,³²⁷ tout comme Espinosa. Corrales a commenté l'apparent apolitisme d'Espinosa dans ces termes :

[...] sufre una rápida conversión falangista, a pesar de su absoluto apoliticismo a lo largo de su vida –apoliticismo práctico, pues hay que exceptuar sus poses extremistas, de procedencia marinettiana, del fascismo al comunismo en parejas dosis-.³²⁸

Or, Corrales ne tient pas compte ici de la xénophobie profonde d'Espinosa, qui ne peut en aucun cas être négligée, d'autant plus qu'il n'y a pas de rapport entre le racisme et les consignes futuristes. Aussi, son nationalisme exalté à l'extrême peut difficilement être considéré seulement comme une *pose*.

Par la suite, dans l'analyse des tendances politiques d'Espinosa, Corrales affirme qu'il était considéré comme démocrate et libéral, comme si ce jugement pouvait être mis sur le même plan que ses textes nationalistes et racistes :

³²⁵ G. de NERVAL, *Voyage en Orient*, 1850.

³²⁶ Ch. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, 1857.

³²⁷ J. ORTEGA Y GASSET, *El Espectador*, tome VI, 1925, « Sobre el fascismo », éd. Austral, Madrid, 1966 : « El fascismo tiene un cariz enigmático, porque aparecen en él los contenidos más opuestos. [...] Por cualquier parte que tomemos el fascismo hallamos que es una cosa y a la vez la contraria. » P. 128.

³²⁸ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 18.

Es interesante tener en cuenta, asimismo, que en ningún momento Espinosa –que era socialmente considerado como un liberal y un demócrata, incluso como un espíritu “progresista” (y hasta subversivo, peligroso, tras la edición de Crimen) –tuvo participación alguna en la política; y que toda su posición al respecto está plagada de contradicciones y muestra una evidente debilidad ideológica; [...]³²⁹

Tout d’abord, la « considération sociale » n’est pas un jugement critique ; ensuite, les adjectifs « progressiste », « subversif » et « dangereux » ne sont pas opposés au phalangisme ; en outre, la contradiction est à la base de l’idéologie phalangiste, notamment celle de son concepteur, José Antonio ; enfin, on ne peut pas qualifier de « faibles » les convictions nationalistes et racistes d’Espinosa.

Il faut donc assimiler les paradoxes d’Espinosa sans se limiter à répéter qu’il était un homme contradictoire, conservateur mais, au fond, démocrate et libéral. On ne peut pas parler en termes de fond et de forme comme s’il existait une vérité au-dessus des autres. Ce qui compte, ce sont les mots, et réduire les mots d’Espinosa à une *pose* serait simplifier le problème. Il n’y a pas de circonstances atténuantes dans le domaine du racisme, cela devrait relever de l’axiome. De même, l’argument qui laisserait supposer qu’un homme progressiste serait immunisé contre le phalangisme est dénué de sens. Ce sont précisément quelques non-conformistes des années trente qui ont déclenché, parfois même à leur insu, les catastrophes du XX^e siècle. Ainsi, quand Pérez Minik écrit, à propos de la mort d’Agustín Espinosa : « *De todas las víctimas de nuestra guerra civil [...] ésta es la más dolorosa, contradictoria y sin sentido* », ³³⁰ il a raison de décrire la situation d’Espinosa comme contradictoire et absurde ; mais le superlatif « *la plus douloureuse* » reste pourtant exagéré si l’on tient compte de la mort du poète Domingo López Torres, jeté dans un sac à la mer après sept mois dans un camp de concentration. Faire d’un écrivain une victime ou un être contradictoire n’est certainement pas la meilleure manière de lui rendre sa dignité.

Les autres chroniques culturelles d’Espinosa suivent l’actualité des manifestations artistiques. L’écrivain rédige ainsi un article en mémoire de Jorge Oramas intitulé « En memoria de un artista. Una exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas ». ³³¹ Cette chronique reprend les arguments qu’il avait développés avant la guerre pour défendre la peinture de ce jeune orphelin :

³²⁹ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d’Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 273.

³³⁰ D. PÉREZ MINIK, « Agustín Espinosa, aquí y ahora », *El Día*, Tenerife, 30 novembre 1980.

³³¹ A. ESPINOSA, Non signé, « En memoria de un artista. Una exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas », *Falange*, 9 septembre 1937.

El lunes próximo, día 13 de septiembre, vencerán dos años de la muerte irreparable del pintor de nuestra tierra José Jorge Oramas. Veinticuatro meses hace ese día que dejó su vida singular, inquieta y atormentada, sobre la cama sola de un hospital, asaltado de visiones fuertes, negado a morir, todo encendido en los ojos de una inmensa pasión de vida, que era en él únicamente amor, luz y color.

Un niño aún, gris y callado, se metió por las puertas, francas a las libres entradas y salidas, de la Escuela Luján Pérez. Traía el humilde aprendiz frustrado de barbero sus primeros lienzos y dibujos. Una obra incipiente, desorientada o insegura. Pero animada por vocación de buena ley, latiendo en destino de pintor, con escondidas muestras de auténtica personalidad.³³²

On constate qu'Espinosa demeure fidèle à ses amis d'antan et qu'il décrit presque dans les mêmes termes la vie et l'œuvre de Jorge Oramas. Après les changements politiques, il continue de collaborer avec *Falange*, non seulement pour pouvoir survivre tout en s'exprimant, mais aussi pour aider ceux qu'il a aimés dans le passé.

Ensuite, Espinosa rédige, le 28 décembre 1937, un article sur le « Mystère de Noël » dirigé par Nestor Martín-Fernández de la Torre, artiste symboliste canarien. Espinosa décrit le spectacle en ces termes :

Decir que el espectáculo con que nos sorprendió el sábado la exuberante musa de NESTOR – que también tienen su musa los pintores cuando son, además, poetas- podía haber sido presentado dignamente –y acaso excepcionalmente- en la sala de cualquier gran teatro europeo, no es pronunciar al azar un elogio retórico más, ni mucho menos una frase solar y corriente. Decir esto es querer expresar de manera bien gráfica la calidad universalista –ecuménica- del acto regional del sábado en nuestro coliseo, que no fue sólo una proyección del alma en pascua de la isla hacia dentro, sino hacia todos los horizontes y miradas que devanan el mundo como un ovillo cuyo secreto es solo del arte.³³³

Après l'exaltation espagnoliste que l'on a connue chez Espinosa, il est surprenant de le voir ici en train d'accentuer la dimension universelle de la pièce. En effet, Espinosa semble avoir soif d'universalisme quand il se rend définitivement compte de ce que va devenir l'Espagne séparée de l'Europe, isolée du monde.

Il écrit de même à cette époque un essai assez intéressant, que l'on a déjà analysé sur d'autres aspects, le personnage de Don Quichotte et de son créateur Cervantes où il va défendre le catholicisme de ce dernier. Il s'intitule « Fiesta del Libro »³³⁴ et est destiné à la célébrer le 23 avril 1938. Or, cet essai restera inédit et Espinosa se voit obligé de le remplacer par un autre, plus conventionnel et adapté aux circonstances, où la figure de Cervantes devient

³³² A. ESPINOSA, Non signé, « En memoria de un artista. Una exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas », *Falange*, 9 septembre 1937.

³³³ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme d'ADANUR, « “Néstor” en el Pérez Galdós. “La fiesta pascual de la isla” », *Falange*, 28 décembre 1937.

³³⁴ A. ESPINOSA, non signé, « Fiesta del libro », inédit, avril 1938.

juste une excuse pour raconter comment la tradition littéraire espagnole a toujours allié les armes aux lettres, ce qui était d'ailleurs l'un des arguments de son essai. La raison de sa non-publication est peut-être due au fait qu'il décrit le Quichotte comme un national-syndicaliste de la « Phalange », sans ajouter le nouvel adjectif « Traditionaliste ».

La nouveauté de l'article finalement publié en l'honneur de la fête du livre est qu'Espinosa souhaite la paix dans la phrase qui clôt son article :

Andan, sobre todo, en este Día de La Fiesta del Libro, izado sobre nuestras jornadas victoriosas de Cataluña como una bandera que anuncia a España y al Mundo como serán los días –el alma se esguinza- de la Paz.³³⁵

Enfin, sa dernière chronique culturelle, Espinosa la consacre à un ancien élève qui a récemment publié un livre de poèmes. Cet éloge de l'œuvre de ce jeune poète provient donc d'un homme qui, en juin 1938, consacre le dernier article de sa vie à aider un talent littéraire.

“Sebastián Manuel” no ha cumplido aún los veinte años.

Y su primer libro impreso se asoma a los escaparates de nuestras librerías, guiñando al transeúnte unos ojos, donde las palabras “precocidad” y “madurez” se irisan como flores de un Kalidoscopio; donde el recuerdo de los Mozart, de los Lope, de los Cocteau, de los Radiguet, de todos los precoces genios del mundo, amanece, entre campanadas y cohetes de feria.³³⁶

Espinosa reste fidèle à ses anciens élèves, aux jeunes talents qui ont besoin de son aide, mais aussi aux auteurs qui avaient marqué son expérience littéraire, Lope, Cocteau ou Radiguet.

Cette période après le Décret se caractérise donc par un retour aux sources culturelles, de Jorge Oramas à Cocteau, mais aussi par une récupération du goût de l'absurde qu'il exprimait souvent sous la forme d'entrevues totalement fictives. En 1938, le personnage de l'entrevue fictive d'Espinosa s'appelle le Docteur Goyanes. L'entrevue dure, d'après son titre, une demi-heure, tout comme le jeu de dès dans « Media hora jugando a los dados ». ³³⁷ Elle s'articule en parties qui racontent, un par un, tous les détails de cette aventure :

Sueño y hechura de un gran sabio español. –A 350 metros sobre el nivel del mar.- De cómo y por qué el Doctor Goyanes es lo que sí es. –Yugo y Flechas: la F de Fernando y la I de Isabel.- Batidores de records: 20.000 intervenciones quirúrgicas: más de 200 monografías científicas.-

³³⁵ A. ESPINOSA, non signé, « La Fiesta del Libro », *Falange*, 23 avril 1938.

³³⁶ A. ESPINOSA, « Madurez precoz: “Sebastián Manuel” y su “Centuria” », *Amanecer*, 5 juin 1938 et *Falange*, 1^{er} août 1938.

³³⁷ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, conférence donnée à Las Palmas en 1933. Publiée vers juin ou juillet.

Cuento de Febrero para un conductor de autobús.³³⁸

Tout comme dans ses articles d'avant-garde, il amorce son entrevue par une espèce de télégramme où les mots clefs sont rassemblés. Le concept de record, si incontournable pour les avant-gardes, revient ici dans toute sa fraîcheur, comme si les temps n'avaient en rien changé. La Préface raconte comment Espinosa s'est vu confier une mission, une entrevue de deux heures avec un important Docteur :

Media mañana de Febrero, 4, en la Dirección del diario FALANGE. Uno y el camarada Director frente a frente. De vez en cuando un rayo oblicuo de sol les cruza las caras como una violenta puñalada.

A tus órdenes camarada Director.

¿Has leído una nota de nuestra edición de ayer sobre el Doctor Goyanes?

La he leído, camarada Director.

Sabes lo que se anuncia en esa nota?

Lo sé, camarada Director: "Mañana Media hora con el Doctor Goyanes. Interesante reportaje"

¿Y la residencia de don José Goyanes?

También camarada Director.

No ignorarás tampoco que las cuartillas han de estar en las linotipias antes de las doce de hoy, es decir, dentro de dos horas.

No contaba con eso, la verdad. Pero como si lo hubiera contado.

Y uno dice lo anterior con tal seguridad, que el camarada Director se sonríe plácidamente mientras uno inicia la retirada.

Mandas algo más, camarada Director.

Que te sea ligera la pluma y la mañana ancha.

Unos minutos después saltaba uno dentro de un estrepitoso autobús camino del Hotel Santa Brígida, residencia accidental en Gran Canaria del doctor Goyanes.³³⁹

³³⁸ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes », *Falange*, 4 février 1938.

³³⁹ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : Preludio », *Falange*, 4 février 1938. Cfr. également avec son article-entrevue « La lucha del mar y la isla en los cuadros de Hans Paap », *Diario de las Palmas*, 23 mars, 1935. *Textos*, pp. 263-266 : « "Camino de la cita." Un hombre que mira su reloj con la nerviosidad y frecuencia del que sabe que va a llegar tarde a una cita. Un traqueteo de autobús. [...] Cuando un coche detiene su correr en medio de una calle o en el extremo de una avenida, es o para arreglar una "panne", o para arrojar a alguien de él o para hacer subir hasta él a alguno. Fue esta vez para arrojar a alguien. A alguno. Alguno se puede

On se sent face à un scénario des frères Marx, le ton est irrévérencieux et spontané, on est entraîné avec Espinosa, qui ne conduisait pas, dans ce bus qui l’emmène à son rendez-vous. À l’arrivée, il présente le concierge de l’hôtel comme Saint-Pierre, qui l’empêcherait d’entrer au ciel auprès du divin Dr. Goyanes :

El portero del Hotel Santa Brígida se llama Sánchez. Yo le conozco desde que, todavía adolescente, me exigía, la tarjeta de entrada a los tés de los domingos.

Le miro un momento, mientras, al influjo del recuerdo, veo como se le enllava una mano y se le adorna el mentón con una barba de apóstol.

¿El Doctor Goyanes, Sánchez.?

Tiene en este momento visita. No podrá recibirlo hasta dentro de media hora.

¿Pero es que son ya casi las doce, Sánchez?

¡.....!

pero es que el autobús invierte media hora desde aquí a Las Palmas.

¡.....!

Pero es que la linotipias.....

¡.....!

Pero es que las doce en punto.....

¡.....!

Pero es que al camarada Directorque la edición de esta tarde...³⁴⁰

Vient enfin le moment de rencontrer le célèbre Docteur qui semble être un peintre ou un poète plutôt qu’un médecin. Alors commence l’entrevue avec le Dr. José Goyanes Capdevila, après la description de l’angoisse qui s’empare d’Espinosa

Estamos en un amplio salón cuadrangular, caldeado por una colosal chimenea en la que arde un buen haz de gruesos leños. Yo me sacudo –mitntras [sic] me relleno en un ancho sillón- el frío de la calle. “¡Qué bien!”.

llamar como yo y tener mi modo de andar y usar mi traje y patear con mis zapatos y ponerse mi corbata, mi sombrero y mis guantes; y hasta llegar a fumar, si llega la ocasión, mis propios cigarros. Alguno puede tener, además, la prisa que yo tenía ayer cuando recorría, con una hora de retraso, el camino de una esquinzada cita. Eran las 6 en mi chaleco, las 5 en mis sueños de retrasado, las 2 en mi magín esquizofrénico y las 7 y media en mis apresurados pasos. » L’entrevue d’Espinosa avec le peintre Hans Paap, qui a lieu sur un rocher en mer auquel Espinosa arrive à la nage, semble aussi fictive que cette rencontre avec le Dr. Goyanes.

³⁴⁰ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : San Pedro Sánchez », *Falange*, 4 février 1938.

Corro, en tanto, como no lo ha hecho nunca, el minuterero de mi reló [sic] de pulsera. ¡Espantoso, Señor! (“¡Las doce en punto!...” “¡Las linotipias!...” “¡Las cantillas vírgenes!...”³⁴¹)

Espinosa retrouve son calme et pose d’abord des questions à Goyanes sur les Îles Canaries :

¿Quiere usted decirme algo sobre Canarias Doctor?

Me encantan, (como le encantaron al viajero Ulises y al deportista Hércules) estas islas. La hermosura de su cielo, la suavidad de su clima, la amabilidad de sus hombres y la belleza de sus mujeres invitan a vivir aquí.

¿A usted no le gustaría, sin embargo, vivir aquí siempre?

No, claro está. Los grandes centros culturales, con sus inmensas reservas de vida espiritual en ciencia y arte me atraen, como no puede ser menos, a una vida, más intensa y profunda.

Curieusement, la question d’Espinosa s’avère pertinente car le Docteur Goyanes s’est installé à Tenerife en 1945 et il y est resté jusqu’à la fin de ses jours,³⁴² malgré l’éloignement des centres culturels. Par la suite, le docteur fait un rapport exhaustif de son activité d’humaniste et Espinosa comprend pourquoi il ressemble à un poète et non à un médecin :

Ya lo decía yo. Cuando vacilaba hace un momento ante su primera presencia, y titubeaba, y tartamudeaba su nombre, era por eso. Usted me parecía sobre todo un pintor, un poeta, un músico...

¿Y ahora?

Ahora me parece usted lo que en realidad es: un gran artista: del bisturí, de la idea, de la palabra.³⁴³

Espinosa le nomme non sans ironie « El batidor de records » et l’entrevue devient un interminable rapport sur toutes les publications et titres du docteur. Ensuite, Espinosa enchaîne son entrevue sur la question politique intitulée «La F de Fernando y la I de Isabel»:

Vamos a suponer, Doctor que estuviera ahora en su consulta. ¿Qué contestaría usted a esta pregunta desnudamente médica? ¿Cree usted en nuestra Falange como solución y remedio a las enfermedades espirituales de España?

Sí, indudablemente. Pongo la Falange sobre todo una fuerza nacional y simbólica extraordinaria. Sin un símbolo, ningún movimiento político puede correr suerte. Falange tiene estructural y simbólicamente el vigor necesario para enlatir a un mundo. Pero además es un

³⁴¹ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : El Doctor Goyanes », *Falange*, 4 février 1938.

³⁴² J. GOYANES CAPDEVILA, Monforte de Lemos, Lugo, 1876-Santa Cruz de Tenerife, 1964.

³⁴³ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : El Doctor Goyanes », *Falange*, 4 février 1938.

movimiento peculiarmente español dentro de su tipo corporativo.³⁴⁴

On voit que Espinosa-Goyanes ne nomme pas Franco, ni ne qualifie la Phalange de « Tradicionalista ». La partie suivante, très ludique, s'intitule : « Lo que hubiera sido el No-Doctor Goyanes.- Más allá de las 20.000 » où Espinosa lui demande ce qu'il aurait voulu être à défaut d'avoir été médecin et, par la suite, le nombre d'opérations qu'il a réalisées dans sa vie, question à laquelle il répond : vingt mille.

Mais Espinosa ne cesse de regarder sa montre, qui avance sans répit, et il voit que l'heure de fermeture du journal approche :

Cada nueva consulta a mi reloj me hace dar un salto dentro de la butaca. El Doctor Goyanes me mira, sin duda clínicamente, (“Las once y veinte”, “¡Las once y veinticinco!”, “¡Las once y media!”)

Siento, Doctor, que se me quedan en la estilográfica las preguntas más insicivas [sic], las más drásticas. Las únicas que pueden interesar acaso al lector, las únicas que pueden ahondar fuertemente en el alma de un hombre de hoy. Pero son las once y media...

¿Y?...

...Y las linotipias...

¿Las linotipias?...

Sí, Doctor. Y el camarada Director...

¿El camarada?...

He bajado las escaleras del Hotel Santa Brígida saltando los peldaños de seis en seis. He tomado el autobús en marcha. Le he contado tan conmovedoramente al conductor mi cuento de la mañana de Febrer, que al autobús le han nacido alas en las ruedas y ha batido en su viajes de esta mañana a las once y media, el record de velocidad 1937-1938.

Para cuando he entrado como una tromba en la redacción de FALANGE, la campana del reloj de pared de la casa no había dejado caer aún en el aire del mediodía las campanadas de las 12, que mis oídos cazarán dentro de un momento, como 12 pájaros hoscos tras los que ha corrido – mudado y raudo azor- toda una mañana.³⁴⁵

Après tant d'années, depuis son premier article de 1927, on retrouve ici l'autour de ses débuts,³⁴⁶ cet oiseau qui avait inauguré une vaste mythologie. Et les records de vitesse

³⁴⁴ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : La F de Fernando y la I de Isabel », *Falange*, 4 février 1938.

³⁴⁵ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : Antes de las 12 », *Falange*, 4 février 1938.

³⁴⁶ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados ». *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril 1927. *Textos (1927-1936)*, p. 13.

d'autobus de son voyage de nocces,³⁴⁷ quand il avait mis quarante minutes pour arriver à Tacoronte depuis La Laguna.

« Adoración final » est le titre qu'Espinosa utilise pour dévoiler enfin toute l'affaire de l'entrevue qui n'eut jamais lieu :

Yo no sé cómo decir ahora a mis lectores sin que el camarada Director se entere de ello, que yo no he estado naturalmente esta mañana en el Hotel Santa Brígida; que yo no he visto siquiera al Doctor Goyanes; que apenas si he tenido tiempo, en las dos horas que se me dieron como plazo, de consultar apresuradamente el tomo 26 de la Enciclopedia Espasa, donde se inserta una biografía relámpago del Maestro, y de mirar después, a largos saltos, una decena de artículos que ha publicado en diarios de la Península, durante el pasado año, el Doctor Goyanes.

Pero es que en dos horas no se puede hacer tampoco otra cosa.

El repórter ruega, por eso, a sus lectores que le perdonen por esta vez; que no le vayan al Director con el cuento. El, en cambio, promete ser mucho más serio otro día. Y hacer las cosas bien. Y contar, de rabo a cabo, únicamente lo que haga o deshaga y no lo que le dicte la imaginación, en complicidad con diccionarios y recortes de periódicos.

Confeso y convicto, espera pues, por esta primera vez, el repórter, una indulgencia que él sabe bien que no se merece acaso.³⁴⁸

Ainsi, Espinosa met fin à cette entrevue avec les jeux de mots d'autrefois –ce « de rabo a cabo » qui fait penser à Braulio-³⁴⁹ ce sens de l'humour à toute épreuve où il devient, comme par le passé, auteur et acteur de son écriture.

De cette seconde période de guerre, il y a encore trois essais consacrés à la religion catholique qui correspondent aussi à l'apolitisme qui s'empare de son écriture après la dissolution de la Phalange et le recours aux formes et aux thèmes utilisés par le passé.

Le premier article de thématique religieuse est un commentaire de la lettre pastorale rédigée par l'évêque des Canaries, Antonio Pildain y Zapiain³⁵⁰ sur le thème de l'ignorance religieuse dans le monde moderne.³⁵¹ S'adressant aux « masses » –Espinosa appelle ainsi le peuple inculte pour le différencier des génies- l'évêque explique dans cette lettre érudite pourquoi tous les philosophes de l'Histoire, agnostiques ou athées, se sont trompés à propos

³⁴⁷ A. ESPINOSA, « Diario de un opeta recién casado. Laguna-Tacoronte, 40 minutos » *Hoy*, 1er septembre, 1932. *Textos*, pp. 182-183.

³⁴⁸ A. ESPINOSA, « Media hora con el Doctor Goyanes : Adoración final », *Falange*, 4 février 1938.

³⁴⁹ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. El rabo de un caso. Donde Braulio vuelve a su altar », *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932. *Textos*, pp. 150-151.

³⁵⁰ A. PILDAIN Y ZAPIAIN (1890-1973). Évêque du Diocèse des Canaries entre 1936 et 1966.

³⁵¹ A. PILDAIN Y ZAPIAIN, « Carta Pastoral sobre la ignorancia religiosa en el mundo moderno », 24 juin, 1937.

de Dieu. Espinosa commence son article, divisé en chapitres, avec un titre provocateur, qui rappelle d'anciennes habitudes : « Las sorpresas de un ateo ». Cette introduction s'inspire d'un roman de Chesterton :

En una novela –La cúpula y la cruz- de Chesterton, los protagonistas –un católico y un ateo- viven y viajan juntos durante varios meses por gran parte de la isla de Inglaterra, en busca de un paraje solitario donde poder batirse. Porque mientras las posibilidades de encontrar este paraje no se agoten, el ateo –que lo es terriblemente- no podrá dormir tranquilo. Ni podrá estar en paz y gracia de Dios el católico –que es un auténtico Campeón del Señor-, mientras su “camarada” el ateo siga erecto en el mundo, manchando con su lengua y su pensar el sueño divino.

Pero lo notable en la novela del autor de “Ortodoxia” no es precisamente esto. Sino las sorpresas del ateo ante la revelación de cada nueva verdad de la Iglesia-Católica, desconocida para él hasta sus relaciones con su compañero de viaje.

Esta anécdota literaria no es sólo pura y vaga literatura.

Porque no lo es sino, por el contrario, realidad –viva y triste-, el Excmo. Obispo de nuestra Diócesis don Antonio Pildain, ha dedicado su “Carta pastoral” –de la que hemos recibido un ejemplar en esta redacción- a “La ignorancia religiosa en el mundo moderno”, tema acaso el de más exacta actualidad de nuestra época.³⁵²

Espinosa trouve toujours la manière de véhiculer un sujet à travers un argument littéraire. En outre, cette introduction ne manque pas d'une fine ironie comme, par exemple, lorsqu'Espinosa met entre guillemets le mot « *camarada* » quand il concerne l'athée. La suite de l'article fonctionne comme une espèce de manuel destiné à permettre au peuple de comprendre la lettre de l'évêque. Les intitulés se succèdent sous des titres tels que : « Invocación », « Incredulidad e ignorancia », « “Genios” y masas », « España, « el Remedio », et « Final ». Si l'on compare ces titres aux sections de la lettre pastorale – « Venerables hermanos y amadísimos hijos », « Sublime misión de la Diócesis de Canarias », « Precaveos contra la plaga capital de la ignorancia religiosa », « Ignorancia religiosa en las cumbres de la incredulidad », « Kant », « Hegel », « Ernesto Haeckel », « Gabriel Seailles », « Federico Nietzsche », « Alfredo Fouillée », « Más nombres y más analfabetos », « La ignorancia religiosa en las masas », « causas y efectos de la ignorancia religiosa », « La ignorancia religiosa en España », « Sus desastrosos resultados », « El remedio », « Un importantísimo Decreto », « Nuestra gratitud », « Ruego final »-³⁵³ on voit comment Espinosa résume le texte complet dans son article. Mais il ajoute ses propres notes, comme dans

³⁵² A. ESPINOSA, non signé, « Una voz bajo los cielos: Notas a la “Carta pastoral” del Istmo. Obispo de Canarias : Las sorpresas de un ateo », *Falange*, Fiesta de Natividad San Juan Bautista, 24 juin 1937.

³⁵³ A. PILDAIN Y ZAPIAIN, « Carta Pastoral sobre la ignorancia religiosa en el mundo moderno », 24 juin 1937, Boletín Oficial del Obispado de Canarias, année LXXVI, juin et juillet, numéros 5 et 6.

l'intitulé « “Genios” y masas » qui évoque sans doute –malgré les guillemets- les termes de la philosophie d'Ortega y Gasset, car dans la lettre originale le mot « genio » n'apparaît que deux fois et il est appliqué, selon l'évêque, au « prétendu » génie de Kant :

Afiladamente, compara el Doctor Pildain a la ignorancia religiosa con un gigantesco espectro, intentando –asentarse, como sobre un trono, sobre montones de ruinas.

Y a toque de fichero, a pulso de entendimiento, a golpe de texto, pone el Doctor Pildain al desnudo –luz cenital sobre la trampa o el infundio- la ignorancia religiosa de un Kant, de un Hegel, de un Nietzsche, de un Fouillée, de un Strauss, de un James; el analfabetismo sobrenatural de un Michelet, de un Wünder, de un Spencer, de un Janet, de un Harnack, de un Loisy. Pone al desnudo al Doctor Pildain el analfabetismo teológico de estos “genios intelectuales” del mundo, para que los que no lo son –la masa, los oscuros, la muchedumbre de los inferdotados- se descubran sus llagas ellos mismo, a la luz del sol y en pleno medio día.³⁵⁴

Le style d'Espinosa est intact, avec ses répétitions –« *a toque [...] a pulso [...] a golpe [...]*-, ses néologismes –« *inferdotados* »- ses expressions provocatrices –« *pone el Doctor Pildain al desnudo [...] la ignorancia religiosa [...] ou « la masa, los oscuros, la muchedumbre de los inferdotados* »- mais il le met au service d'une théorie religieuse réactionnaire. Le cas espagnol montre pourtant comment les statistiques sur l'ignorance religieuse en Espagne ont été à l'origine des pillages commis par les « rouges » : « *Los incendios de templos, los desenfrenados sacrilegios de la España roja, estaban ya anunciados por estas estadísticas.* »³⁵⁵

Espinosa finit son explication de texte comme si la boucle se refermait, par un retour à l'œuvre de Chesterton, à cette occasion le *San Francisco de Asís* :

Traigamos, para terminar estas notas, otra cita de Chesterton. De su “San Francisco”.

El “fraticello” cuando aún no lo era, vio bailar una tarde ante una Virgen de ermita en la Provenza –los pies en alto, las manos en el suelo-, a un juglar. Cumplía este así una promesa. Pero al niño Francisco sólo le conmovió –y le movió a pensar- cómo vería el mundo el juglar en aquella posición. Y quiso hacer él mismo la experiencia. Ya la hizo. Y el mundo que vio fue el que le reveló y trajo su lucha. Su batalla. Su peregrinaje.

Porque la única verdad era Dios –era su cielo- y todo lo demás cosa vana e inestable. Todo –aún lo más recio y erecto- un mundo al revés. Todo colgante. Todo pendiente de un hilo, sobre el aire. A cuántos “geniales” ateos les hubiera podido salvar leer, una tarde de penitencia, un Catecismo, y cumplir después la promesa del juglar de Asís, sólo Dios lo sabe.³⁵⁶

³⁵⁴ A. ESPINOSA, non signé, « Una voz bajo los cielos: Notas a la “Carta pastoral” del Istmo. Obispo de Canarias : “genios” y masas », *Falange*, Fiesta de Natividad San Juan Bautista, 24 juin 1937.

³⁵⁵ A. ESPINOSA, non signé, « Una voz bajo los cielos: Notas a la “Carta pastoral” del Istmo. Obispo de Canarias : España », *Falange*, Fiesta de Natividad San Juan Bautista, 24 juin 1937.

³⁵⁶ *Idem*, « Final ».

On retrouve à nouveau le style incontournable d'Espinosa, qui profite de tous les sujets pour leur consacrer sa passion d'écrire. L'anaphore : « *Todo –aún lo más recio y erecto- un mundo al revés. Todo colgante. Todo pendiente de un hilo, sobre el aire* » évoque la totalité, propre à la pensée chrétienne, le revers, qui évoque l'esprit d'avant-gardes et l'érection, qui fait penser à l'écriture virile de la Phalange. Espinosa ressemble ainsi toutes les influences pour recréer son style.

Enfin, cette période d'apolitisme et religiosité se clôt par deux articles écrits en mai 1938, qui chantent la « Fête de la Croix » à Ténériffe. L'un s'intitule « Patria, Fidelidad y Cruz »³⁵⁷ et il est publié dans *Amanecer*, l'autre est publié dans *Falange* sous le titre « Exégesis de la Cruz ».³⁵⁸ Espinosa précise que ce dernier est un fragment du premier article, écrit pour la fête de la Croix à Tenerife.³⁵⁹ En effet, « Exégesis de la Cruz » reprend seulement les trois derniers chapitres de « Patria fidelidad y Cruz », c'est à dire « Cruz », « Cruz Española » et « Cruz Atlántida », tandis que « Patria Fidelidad y Cruz » inclut les épigraphes « Mayo » et « Fidelidad ». On va analyser ici l'article le plus complet.

Espinosa écrit « Patria, fidelidad y Cruz » pour célébrer la fondation du « Puerto de la Cruz », sa ville natale. Apparemment, la ville a pris son nom d'une croix en bois appelée la croix de « Carola », située anciennement sur le quai, et qui était la première chose que voyaient ceux qui arrivaient au port de la ville. Depuis 1851 la ville célèbre donc la fête de la Croix tous les 3 mai. L'article commence par un chant consacré au Printemps :

Mayo es un mes pródigo. La primavera se abre en él como una flor azul al alba. Mayo es la primavera adulta. La primavera densa, rica, oronda.

Marzo es todavía una primavera infantil. Tiene Abril –aún – titubeos de adolescente. Las nieves de Mayo se hacen guiños de niño en la sombra con las del vecino Invierno, y engañan las lluvias de Abril a la primavera con su enemigo don Otoño.

Pero Mayo ya es otra cosa. Mayo es la primavera en sí. La primavera tensa. La primavera en su esencia y punto.

Se asoma Mayo a su balcón –cuando no, si está aún lejos Junio, a su terraza-; pero no para hacer señas de amistad al Verano. Sino para disponer a tiempo su luz y la temperatura de su aire y la floración de sus campos.

Alfonso X escribe en Mayo las “Cantigas”. Berceo, los “Milagros”. Pintó en Mayo su Purísima

³⁵⁷ A. ESPINOSA, « Patria, Fidelidad, Cruz (Análisis cordial de tres días de Mayo) », *Amanecer*, mai 1938.

³⁵⁸ A. ESPINOSA, « Exégesis de la Cruz », *Falange*, 14 avril 1938.

³⁵⁹ (Fragmento del ensayo « Fidelidad, Patria, Cruz », publicado en el diario *Amanecer* de Tenerife, con motivo de la Fiesta de la Cruz).

Murillo. Alonso Cano esculpió sus Vírgenes en este mes³⁶⁰

Espinosa poursuit sa personnalisation de la nature, tout comme Saint François – d’ailleurs, ce sont deux monastères franciscains de « Puerto de la Cruz », qui sont à l’origine de la popularité de cette fête et qui ont peut-être influencé Espinosa, qui nommait aussi Saint François dans ses notes à la lettre pastorale-.

Après avoir décrit cette fête en termes phalangistes –« *Fiesta de la mano erecta y de la llama viva* »- Espinosa s’approche de sa thématique préférée : la Patrie. À ce propos, il va évoquer la Guerre d’Indépendance au cours de laquelle Napoléon a été vaincu par les Espagnols :

Año de Cristo de 1808.

Napoleón alongaba su lupa sobre el mapa de España. Acechaba Francia –como en estos días de ahora- su presa.

¡Voluntad española de no querer ser potro de carro extraño ni de vecino látigo! ¡Voluntad de España de querer SER siempre! ¡Voluntad de morir antes que NO SER ella! ¡Voluntad de Patria!

Goya recorre, a pie de sus pinceles, la fe en la ubidad y eternidad de España. Escupe su saliva española – sus revueltos colores- sobre las casacas y los gorros de bacín con morriones de los soldados franceses. Aúllan los cañones de Velarde. Grita España su sangre en los versos de Gallego y de Quintana.³⁶¹

On retrouve dans cet extrait le même Espinosa que l’on a déjà analysé auparavant, qui « crache », comme Goya semble le faire, d’après lui, sur l’envahisseur français. En effet, Espinosa reprend tous les sujets qui hantent son imaginaire, au point qu’il arrive même dans ces deux articles à récupérer, presque intégralement, une partie de sa conférence « La isla arcángel de Lope »,³⁶² écrite trois ans plus tôt :

Lo he contado otra vez. Eran los días del otoño de 1935. Celebraba España con ternura el tercer centenario del nacimiento de Lope de Vega. Tenerife –por su Centro de Estudios Canarios- solicitó y tuvo, en aquella fecha, mi voz. Y yo lo conté entonces.

³⁶⁰ A. ESPINOSA, « Patria, Fidelidad, Cruz (Análisis cordial de tres días de Mayo) : Mayo », *Amanecer*, mai 1938.

³⁶¹ A. ESPINOSA, « Patria, Fidelidad, Cruz (Análisis cordial de tres días de Mayo) : Patria », *Amanecer*, début mai 1938.

³⁶² A. ESPINOSA, « La isla arcángel de Lope » (fragment). Conférence pour l’*Instituto de Estudios canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278. « un arcángel de piedra que bajó al mismo infierno a derrotar al diablo (Drake) en su propia casa ; un triunfo del catolicismo español sobre la herejía inglesa, hecho que se hace gráfico en la media luna que forman los barcos de Drake y sobre la que las balas de los castillos de Santa Ana y Santa Catalina construyen una dinámica cruz de fuego ».

Un corsario inglés: Drake, (Drake es tanto como “dragón”). El corsario Drake –el Satanás sanmiguelesco, el mágico de Santa Margarita, el monstruo de San Jorge-. El pirata inglés Drake y su escuadra. Inglaterra la paga. Inglaterra, la protestante: la herética.

El Atlántico es un salvaje infierno sobre el que se alza la figura del Pirata. Canarias, en su ruta. Y una mañana. Los isleños de Gran Canaria ven cómo una media luna de naves: una hoz de barcos –las naos del Corsario- se abre junto a las costas de la isla. Nada podrá salvarla. [...]

Y la batalla empieza, al fin. Aúllan sobre la isla cien cañones. [...] Pero, de pronto, como puestos, en secreto de acuerdo, disparan ambos a una vez. Hacen ambos su fuego –una feria estirada de disparos- y cesan luego. Callan. Y el corsario leva sus anclas. Sube velas al viento. Huye. Deja de nuevo a la isla en su soledad.

Nadie sabe el milagro. (¿Lo entredijo Lope de Vega? ¿Lo soentendió Catrasco?).

Ese prodigio es el que yo he contado.

Fue la cruz de fuego. Fueron las dos fiestas de disparos, cruzándose en el aire de la tarde. Trazando, sobre Drake, la cruz. Fue la cruz de balas la que puso en fuga al pirata. La que hizo huir al Diablo de Inglaterra, un día en que, como en éste de nuestro mayo de ahora, todas las iglesias de las islas echaron al vuelo sus campanas.³⁶³

Espinosa se sert donc de la conférence qu’il avait écrite où il raconte comment l’île de Gran Canaria avait vaincu le pirate Drake, mais il attribue ici cette victoire à la croix du « Puerto de la Cruz » à Ténériffe. Enfin, la croix atlantique est accompagnée de la croix, au sens géométrique, où Espinosa revient sur les axes de sa première écriture d’avant-garde :

La perpendicular, desnuda y sórdida sobre la circunferencia del mundo, muere de sed de esposo. Se quiebra y consume como un mástil solitario –eso es en realidad- en medio de una cruda estepa.

Necesita la perpendicular, para salvarse, la gracia de una hermana. Necesita de la horizontal. De la recta que la corte. Que la cruce. Que la haga cruz. Que la acompañe como una novia a su amante. Que la fije al mundo –que la haga mirar hacia él-: que la frene y la gravite.³⁶⁴

Espinosa se sert de ses influences passées pour s’adapter à la nouvelle situation. De même la « Croix espagnole » est décrite sous l’angle culturel, à travers les noms des mythes de la littérature espagnole :

La cruz es apellido primo de algunos de nuestros mejores poetas. De Juan de la Cruz, joyero de una poesía celeste. De Sor Juana Inés, humana hasta más allá de la divinidad y divina hasta más acá de lo humano. De don Ramón de la Cruz, español duro y nítido, genio de la raza dentro de un siglo afrancesado y mezquino.³⁶⁵

³⁶³ A. ESPINOSA, « Patria, Fidelidad, Cruz (Análisis cordial de tres días de Mayo) : Cruz Atlántida », *Amanecer*, début mai 1938.

³⁶⁴ *Idem.*, « Cruz ».

³⁶⁵ A. ESPINOSA, « Patria, Fidelidad, Cruz (Análisis cordial de tres días de Mayo) : Cruz Española », *Amanecer*, début mai 1938.

Encore une fois, Espinosa rappelle au lecteur sa haine légendaire des Français au moment où il fait l'éloge l'« espagnolité » et du catholicisme inhérents au génie espagnol.

Cette analyse exhaustive permet de voir à quel point la dernière période de production d'Espinosa durant la guerre est moins idéologique et plus ludique. De même, le recyclage des matériaux est un indice de sa nostalgie des temps passés ou, simplement, de sa fatigue et de son désenchantement. En effet, on sent qu'il est déjà au-delà de l'actualité, ce qui n'était pas le cas au début de la guerre.

L'herméneutique des textes écrits après 1936 témoigne toutefois du fait qu'Espinosa a adhéré idéologiquement au mouvement phalangiste, d'autant plus que ses articles précédents annonçaient déjà des tendances extrémistes, notamment à droite.

On peut avancer qu'Espinosa a su garder son sens de l'humour jusqu'à la fin et que c'est en réalité à travers ce dernier qu'il a été capable d'affronter les désillusions de la guerre. Non seulement il a gardé sa dignité, mais il a également servi la cause des ses amis artistes. Ainsi, le fait de préciser qu'il a respecté son engagement phalangiste jusqu'à la dissolution du parti et qu'il ne s'est plus prononcé par la suite, permet d'apprécier sa fidélité à une cause et la « force » de sa pensée, loin de cette faiblesse que l'on a voulu voir en lui. De ce fait, même si ces idées semblent aujourd'hui inexcusables, il faut penser que nombreux sont ceux qui n'ont pas perçu l'enjeu des événements à l'époque et qu'Espinosa aura, du moins, montré une cohérence idéologique et une lucidité à la fin de sa vie qui lui faut s'abstraire discrètement des sujets politiques.

4.3. Conclusion.

Lors du chapitre précédent l'on a identifié certaines tendances idéologiques chez Espinosa, dont le nationalisme radical et les manifestations de racisme qui en résultent, étaient les plus accentuées.

Dans ce chapitre on analyse les dérives qu'Espinosa a souvent suivies dans ses articles d'opinion et dont certaines relèvent de ce nationalisme si exacerbé chez lui. On a notamment étudié son bellicisme, souvent violent, sa haine profonde de la classe bourgeoise –partagée par les gauches et les extrêmes droites- et ses coïncidences idéologiques avec les fascismes. On a également analysé les allusions d'Espinosa au communisme, qui se réduisent au nombre de six, pour constater qu'elles relevaient davantage d'une curiosité pour l'esthétique d'État et les mœurs sexuelles en U.R.S.S., que d'une véritable admiration. D'ailleurs, dans un article qui critique l'exhibitionnisme que font les bourgeois de leurs richesses,³⁶⁶ et qui est considéré comme un éloge du communisme par certains critiques, l'on a vu, au contraire, une mise en garde des classes bourgeoises afin que les hordes communistes qui menacent le pays ne déclenchent pas une révolution à cause de leurs excentricités. Enfin, le nationalisme d'Espinosa et l'absence totale dans ses écrits de critiques envers l'Église, montrent une incompatibilité absolue avec une pensée communiste internationaliste et athée, comme celle qui était de mise à l'époque.

En dépit du fait que chez Espinosa nationalisme, mysticisme, racisme et refus de la bourgeoisie et de la Seconde République font inévitablement penser au mouvement phalangiste, on aurait pu simplement constater qu'il se rallie à une époque où les positions des intellectuels tournent à l'extrême, en guise de réaction contre le système républicain, qui avait déçu leur désir de changement. Mais le déclenchement de la guerre oblige Espinosa à prendre parti. Il s'aligne sur le camp phalangiste durant l'été 1936, et il collabore à ses journaux jusqu'à sa mort, en 1939.

Afin de traiter ses écrits de guerre avec un maximum d'objectivité, il a d'abord fallu pénétrer la complexité du mouvement phalangiste, dont la haine de la bourgeoisie, l'ambiguïté (rejetés par les droites conservatrices pendant la République ces principes ne sont

³⁶⁶ A. ESPINOSA, « Valses de oro : érase una vez un friso... », *La Tarde* 7 janvier, 1933. *Textos*, p. 210.

pas éloignés de ceux des anarchistes), le catholicisme culturel et mysthifié, coïncident avec l'idéologie d'Espinosa qui, comme celle du théoricien de la Phalange, José Antonio Primo de Rivera, a été jugée fragile et contradictoire. Espinosa va parfois plus loin que les phalangistes dans ses convictions réactionnaires : ainsi, alors que José Antonio refuse toute confrontation armée et toute expression de violence jusqu'au soulèvement militaire auquel il ne participe pas et qui le contraint à s'aligner du côté des rebelles, en revanche, les positions d'Espinosa sont profondément bellicistes durant la Seconde République.

Il fallait étudier en profondeur les textes écrits par Espinosa durant la guerre afin d'identifier son évolution –loin de cet automatisme et de cette aliénation que l'on a cru voir dans ses articles- et démentir ainsi qu'il ait écrit sous la menace ou la contrainte. Depuis une perspective qui se veut logique, si l'on parvient à repérer une évolution dans les textes qu'Espinosa publie au cours de la guerre, l'argument de cette prétendue écriture-réflexe et hors du réel, devient intenable. De plus, cela rend justice à la figure d'Espinosa, jusqu'ici considéré comme « libéral et démocrate », en montrant qu'au lieu d'avoir collaboré par lâcheté, Espinosa a pris des risques dans ces articles, notamment en faveur de la Phalange et contre le franquisme.

Une date est donc devenue essentielle pour apprécier, au milieu de la guerre, l'évolution des positions d'Espinosa. Cette date marque l'effondrement du pouvoir de la Phalange, obligée par le général Franco –soutenu par l'armée et l'Église- à signer le « Décret d'Unification » le 19 avril 1937, qui l'assimilait à une coalition des droites traditionnelles (les carlistes de la Communion Traditionaliste et les monarchistes de Renovation Espagnole) avec lesquels la Phalange était confrontée depuis la Seconde République. Il faut à cet effet rappeler l'imprécision de la critique littéraire à propos de concepts historiographiques –notamment la « Phalange espagnole des J.O.N.S (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista) », fondées par Onésimo Redondo et Ramiro Ledesma Ramos et la « Phalange espagnole Traditionaliste et des J.O.N.S », soumise au franquisme- souvent identifiés à une seule politique.³⁶⁷

De ce fait, on ne peut pas dire qu'Espinosa était franquiste, car le Général Franco n'est nommé que deux fois dans ses articles publiés pendant la guerre. Après la disparition de la

³⁶⁷ G. SÁNCHEZ RECIO, « La polisemia de los conceptos historiográficos: los análisis sobre el fascismo y el franquismo », dans *España, Europa y el Mediterráneo*, Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne, CNRS, Université de Provence, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, UMR Telemme, n° 27, juin 1998, pp. 181-198.

Phalange originelle on observe chez Espinosa un éloignement de l'actualité de la guerre, un retour aux sujets culturels et des prises de position à risque, comme son article « Canción imperial por un muerto de España », où il dénonce les « traîtres » qui ont fait disparaître trois généraux dans des accidents d'avion en moins d'un an, morts qui ont facilité la prise du pouvoir par Francisco Franco. Toutefois, par la suite, Espinosa devient nostalgique et reprend des motifs qui l'avaient intéressé par le passé, mais il trouve pourtant encore des forces pour défendre la peinture ou la littérature de ses amis d'antan.

L'on a recensé toutes les informations que pouvaient donner ses « articles de guerre ». On a donc trouvé, au cours de cette recherche, un homme qui a probablement cru aux projets modernisateurs des phalangistes, projets qui se sont progressivement réduits à une pure rhétorique. Espinosa a réagi à la prise du pouvoir par Franco avec les moyens dont il disposait, mais il a gardé par la suite un silence qui, durant une époque comme celle de la guerre civile, demeure éloquent.

Troisième partie
« la littérature : mythes
d'animaux, d'hommes et de déesses »

Chapitre 5

Les mythologies épineuses.

« [...] pas de sémiologie qui finalement ne s'assume comme une *sémioclastie* ».

Roland Barthes, *Mythologies*.¹

5.1. Les mythes du mythe.

En choisissant le titre de ce cinquième chapitre j'ai consciemment voulu éviter le mot « mythe », car son utilisation abusive par la critique littéraire –et celle consacrée à l'œuvre d'Espinosa ne fait pas l'exception- a pratiquement vidé le terme de son sens. Dans son *Dictionnaire des mythes littéraires*,² Pierre Brunel dénonce d'ailleurs l'amalgame d'utilisations que le terme « mythe » inspire depuis plus d'un siècle :

Dans un numéro d'Esprit, Michel Panoff écrivait que le mot mythe est devenu « irritant » : « il n'en est guère aujourd'hui, ajoutait-il, qui soient chargés de plus de résonances et de moins de sens ». Comme tous les signifiants flottants, il est employé à tout propos [...].³

En ce qui concerne Espinosa, la critique littéraire a maintes fois appliqué le terme « mythe » à son écriture ou à sa personne. Les chercheurs ont sans doute été influencés par les nombreux personnages légendaires et par les symboles dont se sert Espinosa et aussi par le mystère même de sa personnalité, sans jamais définir pour autant les limites de cette terminologie « mythique » trop souvent employée.

L'œuvre d'Espinosa témoigne de l'évolution historique du « mythe » à une époque où la civilisation occidentale connaît de grands bouleversements culturels, religieux et politiques. Même si la notion du terme « mythe » ne peut jamais être

¹ R. BARTHES, *Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1^{ère} éd, 1957, note à l'édition de 2001, p. 8.

² P. BRUNEL, directeur du *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions du Rocher, Paris, 1988.

³ *Idem.*, « Préface », p. 8.

définitivement élucidée, les mythes, récurrents chez Espinosa, méritent d'être analysés en profondeur à travers leurs métamorphoses, car ils forgent chez lui un système privilégié de réflexion qui véhicule sa vision du monde. La polysémie du mot « mythe », entraîne une difficulté que Pierre Brunel a mise en relief : « *L'erreur, c'est de s'entêter à vouloir parler du mythe quand on se trouve en face de la multiplicité des mythes, d'aller à la recherche d'un concept impossible quand les figures nous environnent et nous envahissent.* »⁴

Comme il arrive souvent avec les termes clefs qui configurent une civilisation, lorsqu'on se propose de définir le « mythe » à partir d'une perspective historique, on est confronté à un vaste panorama d'acceptions à travers les époques : la naissance du concept dans l'ancienne civilisation grecque, sa dévalorisation pendant le siècle des Lumières suivie du retour au mythe chez les romantiques et la reprise du terme à travers Nietzsche, Roland Barthes, Mircea Eliade et les avant-gardes. On entreprend alors ce parcours sans prétendre résoudre la complexité d'un concept, qui permet cependant de parvenir à une compréhension plus rigoureuse des mythes et de leurs métamorphoses dans l'œuvre d'Espinosa.

La première notion dont on a la trace appartient à l'époque archaïque grecque : « Avant l'âge classique de la Grèce, à l'âge qu'on appelle "archaïque", le mythos et le logos [...] ne s'opposent pas. L'un et l'autre semblent avoir désigné un "récit sacré" concernant les dieux et les héros. »⁵ En effet, la Grèce archaïque, comme toutes les civilisations primitives, utilise le mythe –de même que le logos- pour rapprocher l'homme des réalités qui dépassent son entendement et qui deviennent, par conséquent, sacrées. L'étymologie du mot « mythe » ne fait que confirmer cette première définition : les termes grecs « mûthos » <μῦθος> et « logos » <λογος>, font tous deux référence à un récit, une histoire, une structure narrative donc, qui à l'origine raconte une réalité dont l'objectivité n'est pas remise en cause.⁶

⁴ P. BRUNEL (dir.), *Mythes et Littérature*, « Présentation », Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1994, p. 10.

⁵ *Encyclopædia Universalis*, « Mythe », "B. Mythos et logos", corpus 15, Paris, 1995, p. 1039.

⁶ « Aunque en las reconstrucciones *ad usum* de la historia del pensar griego haya llegado a ser un lugar común la contraposición de "mito" y "logos", lo cierto es que el nombre usual en griego, incluso en la época de Platón y Aristóteles, para designar eso que nosotros llamamos "el mito" es *lógos*. Lo que llamamos "los mitos" griegos son en griego *lógoi*, "los decires" ; μῦθος [*mûthos*] y λόγος [*lógos*], significan lo mismo, a saber : el decir. Y ¿por qué el decir parece ser en particular eso que nosotros

Le « mythe » et le « *logos* » sont d'abord presque équivalents,⁷ mais leurs significés vont progressivement s'éloigner, dans la Grèce classique, ceci à l'avantage du *logos*, qui imposera finalement sa suprématie. Le déclin du « mythe » -acte fondateur de la civilisation occidentale- est, en grande partie, l'œuvre de Platon. En effet, malgré le mérite qu'il reconnaît au mythe de par sa valeur pédagogique dans le discours philosophique –dont, d'ailleurs, il se sert souvent-⁸, il dénonce très violemment⁹ les mensonges répandus par les poètes à travers leurs fictions :

Mais n'y a-t-il pas deux espèces de discours, les vrais et les mensongers ?

Si. [...]

Tu ne saisis pas, dis-je [Socrate], qu'on commence l'éducation des enfants en leur contant des fables [μυθος] ? Or ces fables ne sont en somme que des mensonges, malgré les quelques vérités qui s'y mêlent.¹⁰

Selon lui, les mythes doivent de ce fait être rejetés de la cité –polis- et relégués au passé et à la tradition : « Il me semble que toutes les œuvres de ce genre [poésie] causent la ruine de l'âme de ceux qui les entendent, s'ils n'ont pas l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement. »¹¹ La république établit ainsi une

llamamos “el mito” ? Sencillamente porque nosotros llamamos así [mito] a una cierta recopilación y organización (comenzada en el helenismo) de los contenidos de la *poesía* griega, y el poema es en efecto el decir por excelencia [...] » F. MARTÍNEZ MARZOA, *Historia de la Filosofía*, tomo I, éd. Istmo, Madrid 2000, p. 17.

⁷ Il faut aussi tenir compte de l'ambiguïté qui lie les deux concepts à l'époque, au point que leurs racines respectives apparaissent, parfois même, associées au sein d'un même terme, par exemple : « mythologie » <*mûthología*>, le fait de raconter le mythe ; « mytho-logue » <*mûthólogos*>, celui qui raconte un mythe [*République*, III 392d, p. 101] ; « logo-poétique » <*logopoiein*>, les discours qui sont fabriqués par des poètes [*République*, II 378d, p. 82]. PLATON, *République*, dans *Œuvres complètes, La République*, II et III, tome VI, texte établi et traduit par Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1989.

⁸ « Et c'est ainsi, Glaucon, que le conte [*mûthos*] a été sauvé de l'oubli et ne s'est point perdu. Il peut, si nous y ajoutons foi, nous sauver nous-mêmes ; alors nous franchirons heureusement le fleuve Léthé, et nous ne souillerons pas notre âme. Si donc vous m'en croyez, convaincus que notre âme est immortelle et capable de tous les biens comme de tous les maux, nous suivrons toujours la route qui conduit en haut, et nous pratiquerons de toute manière la justice et la sagesse. Par là nous serons en paix avec nous-mêmes et avec les dieux [...] ». PLATON, *Œuvres complètes, La République*, X 621c, 2^{ème} Partie, tome VII, Les Belles Lettres, Paris, 1982, pp. 123-124.

⁹ Émile Chambry précise les raisons du refus des mythes chez PLATON : « Dans les livres II et III, Platon a banni la poésie pour des raisons morales et pédagogiques ; dans le livre X il en justifie l'exclusion pour des raisons psychologiques et métaphysiques. PLATON, *Œuvres complètes, La République*, X, 2^{ème} Partie, *opus cit.*, tome VII, note 1, p. 82. D'ailleurs, le traducteur nuance par la suite ce propos : « Platon chasse les poètes de sa *République*, mais il est nourri d'Homère, d'Hésiode, de Pindare et de Sémonide, et des trois grands tragiques. Il leur emprunte force traits qu'il sertit dans son raisonnement comme des perles brillantes. C'est un de ses moyens favoris pour mêler de la variété et de l'agrément dans ses développements ». Dans PLATON, *Œuvres complètes, La République, opus cit.*, tome VI, note 1 p. 55.

¹⁰ PLATON, *La République*, II 377a, *opus cit.* tome VI, p. 79.

¹¹ PLATON, *La République*, X 595b, *opus cit.*, tome VII, p. 82.

supériorité incontestable du « *logos* », c'est à dire, de l'abstraction et du concept, qui domineront dorénavant la civilisation occidentale.¹²

L'encyclopédie Britannique met en relief l'aspect péjoratif qu'acquiert inexorablement désormais, le terme « mythe » : « *Because myths narrate fantastic events with no attempt at proof it is sometimes assumed that they are simply stories with not factual basis, and the word has become a synonym for falsehood or, at best, misconception* ». ¹³ Le mythe donc, en racontant des événements qui ne peuvent être prouvés, est finalement devenu synonyme de mensonge ou, dans le meilleur des cas, d'idée fausse ou erronée.

Malgré cette hégémonie du discours logique et du *logos* en occident, qui s'étend sur plus de deux mille ans, à partir du XIX^e siècle le romantisme aspire à reconstruire le mythe. Certes, après la désacralisation du Siècle des Lumières, les poètes romantiques cherchent à inverser le processus : il s'agit dès lors de reconstruire les mythes que les esprits scientifiques et laïques du XVIII^e siècle ont transformés en symboles à travers l'élimination de leur forme narrative originelle. Le romantisme entend ainsi privilégier le récit qui est propre au mythe, récupérer l'argument, l'histoire, afin de faire vibrer plus intensément l'esprit du peuple.

Vers la fin du XIX^e siècle, Nietzsche prône le renversement définitif de l'ordre logique imposé, devenu en Occident une convention incontestable au détriment du mythe. À travers l'identification du « *logos* » et du « mythe » à Apollon et à Dionysos respectivement, Nietzsche réclame la renaissance de mythes désacralisés dont la société a besoin, après « la mort de Dieu » :

Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque [...]. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs, lesquels, pour qui les comprend, ont donné à

¹² PLATON, *La République*, II 383a, *opus cit.*, tome VI, p. 90 : « Quand un poète parlera ainsi des dieux, nous nous fâcherons et ne lui accorderons pas de chœur et nous ferons la même défense aux maîtres chargés d'instruire la jeunesse [...] ». Lors du livre suivant, PLATON ajoute : « Il semble donc que, si un homme habile à prendre toutes les formes et à tout imiter se présentait dans notre État pour se produire en public et jouer ses poèmes, nous lui rendrions hommage comme à un être sacré, merveilleux, ravissant ; mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre État, après avoir répandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes », *La République*, III 398a, *opus cit.*, tome VI, p. 110.

¹³ *The new encyclopædia Britannica*, « Myth and mythology », Macropædia, volume 24, Chicago, 1995, p. 715.

entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon. C'est à leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos, que se rattache la connaissance que nous pouvons avoir, dans le monde grec, d'une formidable opposition, quant à l'origine et quant au but, entre l'art plastique –l'art apollinien- et l'art non plastique qui est celui de Dionysos.¹⁴

Comprendre l'art grec exige donc qu'Apollon -représentant de la rationalité et de la logique- et Dionysos -de l'instinct et de la passion- deviennent complémentaires. Telle est la condition *sine qua non*, pour que la pensée mythique grecque -fondée sur la rationalité sans pour autant la privilégier-, puisse devenir le paradigme du discours philosophique. Une perspective exclusivement rationnelle étant certainement insuffisante pour exprimer la complexité humaine, l'apollinien doit donc se consacrer à la représentation de l'originel et du dionysiaque. Le *logos* au service du *mûthos* :

[...] sa conscience apollinienne [logos, discours rationnel] était seulement un voile qui lui dissimulait ce monde dionysiaque [mûthos, discours poétique mythique]» [...]

Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos. [...]

Dans Platon [...] la tendance apollinienne s'est momifiée en schématisme logique. [...]

Mais en même temps, de ce fondement de toute existence, de cet arrière-fond dionysiaque du monde, ne doit tout juste en pénétrer la conscience de l'individu que ce pouvoir apollinien de transfiguration peut à son tour le surmonter [...].¹⁵

Selon Nietzsche, l'Occident a besoin de récupérer le mythe afin de développer une pensée dont le renversement de valeurs et l'esthétique nouvelle puissent bâtir une civilisation supérieure :

Et tout ce que nous appelons culture, formation, civilisation, comparâtra un jour devant le juge infailible –Dionysos. [...]

Le mythe tragique peut seulement se comprendre comme une illustration de la sagesse dionysiaque par des procédés artistiques apolliniens.¹⁶

Nietzsche affirme enfin que, si malgré la métaphysique platonicienne le mythe n'a pas définitivement disparu de la civilisation occidentale c'est, précisément, grâce à la littérature.¹⁷

¹⁴ F. NIETZSCHE, *Œuvres philosophiques complètes. Tome I, La naissance de la tragédie*, éd. Gallimard, Paris, 1977, p. 41.

¹⁵ *Idem, opus cit.*, citations extraites des pp. 49, 55, 102 et 155 respectivement, pour chaque paragraphe.

¹⁶ *Ibid*, citations extraites des pp. 131 et 134 respectivement, pour chaque paragraphe.

¹⁷ En revanche, des penseurs comme C. LÉVI-STRAUSS, reviennent un siècle plus tard sur les sources

Durant la première moitié du XX^e siècle, alors que l'anthropologie amorce son développement comme science à part entière, les avant-gardes prendront le relais de la philosophie nietzschéenne. Certaines d'entre elles revendiquent un retour au regard subjectif et mythique du réel des sociétés primitives. Malgré le paradoxe apparent, même si les mouvements d'avant-garde –du symbolisme au surréalisme- ont toujours tendu, de par leur quête incessante de nouveauté, vers le refus des traditions, ils se sont toutefois servis du mythe comme voie d'accès à l'anti-rationalisme et au primitivisme.¹⁸

À partir de la moitié du XX^e siècle, suivant une perspective sémiologique, Roland Barthes critiquera la fabrication de mythes, dont notre société se sert pour élaborer des représentations universelles du monde. D'après lui, ces mythes petits-bourgeois sont des messages issus du pouvoir afin de mieux contrôler le citoyen :

Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie : le mythe est une parole (note : On m'objectera mille autres sens du mot mythe. Mais j'ai cherché à définir des choses, non des mots.) [...] Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole : il faut au langage des conditions particulières pour devenir mythe [...] le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée. [...] Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas des substantielles.¹⁹

Le mythe dépasse, selon Roland Barthes, son stade primaire, toujours en conservant le même objectif que les mythes anciens : envoûter le consommateur –qui est l'auditoire grec moderne- par des subterfuges narratifs.

Dans le contexte anthropologique, Mircea Eliade demeure un repère incontournable en ce qui concerne les mythes, car il a réussi à faire évoluer, de manière définitive, le regard « logique » que l'occident avait établi comme norme. Pierre Brunel, lui aussi parmi beaucoup d'autres dans des disciplines très variées, part de la définition

du mythe primitif pour contredire Nietzsche, depuis une perspective anthropologique, en affirmant que le mythe cesse de l'être dès qu'il passe de la dimension orale à l'écrite. L'origine de la littérature annoncerait donc la fin du mythe, car la littérature représenterait une dislocation du récit fondateur et, par conséquent, une démythologisation progressive. C. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, t. III : *L'origine des manières de table*, « Du Mythe au roman », Plon, Paris, 1968.

¹⁸ Voir V. LÉONARD-ROQUES et J.-C. VALTAT, *Les mythes des avant-gardes*, « Avant-propos », Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermon-Ferrand, 2003.

¹⁹ R. BARTHES, *Mythologies*, « 2. Le mythe, aujourd'hui », « Le mythe est une parole », éd. du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1957, p. 181.

d'Éliade dans son essai sur la mythocritique²⁰ :

Avec Mircea Eliade on peut donc considérer que « la définition la moins imparfaite parce que la plus large » du mythe est celle-ci : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”. »²¹

En effet, Mircea Eliade donne au concept du mythe une ampleur que les autres définitions n'auraient pas, car il se situe au-delà de la perspective eurocentriste à travers le rapport de l'homme primitif au sacré. Son œuvre a transformé les perspectives philosophiques, qui jusque-là avaient été majoritairement les héritières des Lumières, toujours attachées aux valeurs occidentales.

Néanmoins, sa recherche n'est pas destinée à raviver les mythes du sacré dans notre société occidentale, mais à favoriser la relativisation au sein d'une civilisation qui, convaincue de sa suprématie, a toujours refusé de se comparer aux autres dans le passé :

[...] on a essayé d'intégrer le mythe dans l'histoire générale de la pensée, en le considérant comme la forme par excellence de la pensée collective. Or, comme la « pensée collective » n'est jamais complètement abolie dans une société, quel qu'en soit le degré d'évolution, on n'a pas manqué d'observer que le monde moderne conserve encore un certain comportement mythique [...]. Ce qui revenait à dire que, sur le niveau de la vie sociale, il n'existait pas de solution de continuité entre le monde archaïque et le monde moderne. La seule grande différence était marquée par la présence, chez la plupart des sociétés modernes, d'une pensée personnelle, absente, ou presque, chez les membres des sociétés traditionnelles. Le monde moderne semble dépourvu de mythes. [...] Nous pensons au mythe comme comportement humain et tout à la fois comme élément de civilisation, c'est à dire au mythe, tel qu'on le rencontre dans les sociétés traditionnelles. Car, au niveau de l'expérience individuelle, le mythe n'a jamais complètement disparu : il se fait sentir dans les rêves, les fantaisies et les nostalgies de l'homme moderne [...].²²

²⁰ P. BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992.

²¹ M. ELIADE, *Aspects du mythe*, éd. Gallimard, coll. Folio/essais, Paris, 1963, p. 16. Cité par P. BRUNEL, dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992, p. 59.

²² M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957, « I. Les Mythes du monde moderne. Chapitres I et II », pp. 21-26. « Qu'est-ce au juste qu'un « mythe » ? Dans le langage courant du XIX^e siècle, le mythe signifiait tout ce qui s'opposait à la « réalité » [...]. Comme beaucoup d'autres clichés de l'illuminisme et du positivisme, celui-ci aussi était de structure et d'origine chrétiennes ; car, pour le christianisme primitif, tout ce qui ne trouvait pas sa justification dans l'un ou l'autre des deux Testaments était faux : c'était une « fable ». Mais les recherches des ethnologues nous ont forcé à revenir sur cet héritage sémantique, survivance de la polémique chrétienne contre le monde païen. On commence enfin à connaître la valeur du mythe telle qu'elle a été élaborée par les sociétés « primitives » et archaïques, c'est à dire par les groupes humains où le mythe se trouve être le fondement même de la vie sociale et de la culture. Or, un fait nous frappe dès l'abord : pour de telles sociétés, le mythe est censé exprimer la *vérité absolue*, parce qu'il raconte une *histoire sacrée*, c'est à dire une révélation trans-humaine qui a eu lieu à l'aube du Grand Temps, dans le temps sacré des commencements (*in illo tempore*). Étant *réel* et *sacrée*, le mythe devient *exemplaire* et par conséquent, *répétable*, car il sert de modèle, et conjointement de justification, à tous les actes humains. En d'autres termes, le mythe est une *histoire vraie* qui s'est passé au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements des humains. En *imitant* les actes

La mythocritique en tant que discipline qui s'occupe de l'analyse littéraire des mythes, a pour fonction de distinguer dans le mythe son pouvoir symbolique autre que sa véracité ou son caractère sacré. Pratiquée, parmi d'autres,²³ par Pierre Brunel, la mythocritique fait la différence entre deux catégories différentes de mythes: les « mythes littérisés » –repris par des textes littéraires- et les « mythes littéraires » –qui relèvent uniquement de la littérature- comme Don Quichotte ou Don Juan.²⁴

Face à « l'épineuse » question du « mythe » et après cette brève introduction, on considérera celui-ci désormais depuis une perspective littéraire. L'on gardera la distinction établie par la mythocritique entre « mythe littéraire » et « mythe littérisé », afin d'analyser les métamorphoses des mythes chez Espinosa. En effet, féru de littérature, non seulement il écrit avec une extrême conscience de la dimension littéraire des mythes, mais il réussit, qui plus est, à rendre « littérisables » tous les sujets qu'il explore. Cette tendance, peut-être explicable par son métier d'enseignant de littérature, atteint son paroxysme quand les mythes littéraires sont littérisés par Espinosa lui-même. Lancelot, par exemple, constitue l'un de ces mythes littéraires, qu'Espinosa utilise pour créer lui-même une nouvelle mythologie inspirée de la « matière de Bretagne » originelle, c'est à dire, pour « littériser » le mythe littéraire :

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. Por eso substituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento efectivo, por Lancelot: héroe de la gran caballerisca bretona; caballero de intensa prosapia; admirable coleccionador de aventuras; huésped famoso del medioevo; maestro de Amadís y de Don Quijote. [...]

Entonces empezará a tener Lanzarote un sentido. Un objeto para el devenir. Se

exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré. »

²³ Voir aussi P. ALBOUY, *Mythographies*, éd. Corti, Paris, 1976.

²⁴ Par ailleurs, l'acception du terme « mythe » dans les dictionnaires publiés par P. BRUNEL a évolué considérablement au cours des années. Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dont la première édition remonte à 1988 (« Préface », éd. du Rocher, Paris, 1988), il contredit la théorie de R. BARTHES selon laquelle le mythe est partout dans nos sociétés bourgeoises. D'après P. BRUNEL, le succès de l'essai de BARTHES *Mythologies* (voir note 12 de ce chapitre) a détourné le sens du mot « mythe » (voir note 2 de ce chapitre). Une décennie plus tard, dans le *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui* (« Avant-propos », éd. du Rocher, Paris, 1989), P. BRUNEL élargit de manière évidente la dimension qu'il avait précédemment attribuée au terme « mythe » et il s'oriente vers une conception moderne du « mythe » par la citation de BARTHES, précisément, comme l'illustrateur de cette analyse. Enfin, le *Dictionnaire des mythes féminins* (« Avant-propos », éd. du Rocher, Paris, 2002) se veut asystématique, sans étiquette et sans idéologie et tente de réaliser la synthèse entre les mythes anciens du premier dictionnaire et les mythes d'aujourd'hui du second.

construirán la imagen y la iglesia de San Lancelot. Santo de marineros y náufragos. De años de sequía y de amores tristanescos. Y de epidemias. Tendrá su romería San Lancelot como la tiene hoy San Ginés. Será el mito auténtico.²⁵

Espinosa revendique la substitution de la réalité « Lanzarote » par le mythe de Lancelot, mais il décrit également ce dernier comme le mythe par excellence, mythe des mythes, maître de mythes tels qu'« Amadís de Gaula » et Don Quichotte, saint au même titre que « San Ginés ». Par conséquent, on pourrait penser que le choix d'un mythe arthurien n'est pas dû au hasard car ce genre de mythes permet aux avant-gardes un champ d'invention plus large que les mythes grecs classiques. En effet, ces derniers représentent un récit mieux fixé que les mythes de la matière de Bretagne, dont les versions sont plus nombreuses et contradictoires :

Au-delà du navigateur génois qui débarqua en 1312 à Lanzarote –Lancelloto Malocello-, on pourrait penser que le choix d'un mythe arthurien n'est pas seulement un hasard, car ces mythes permettent un champ d'invention plus large que, par exemple, les mythes grecs classiques :

Dire que, contrairement aux mythes grecs, les mythes arthuriens ne sont pas fermés, c'est dire, bien sûr, qu'ils ne content pas le châtement de l'hybris, qu'ils n'enseignent pas à l'homme à se résigner à sa modeste condition de mortel. Mais c'est dire aussi, tout autant, qu'ils n'enferment pas dans un récit déjà fixé que l'artiste serait contraint de reproduire en n'exprimant sa créativité que par le jeu des modernisations ou de perversions parodiques. Ce qui caractérise au contraire les mythes arthuriens est qu'ils sont pluriels dès le départ, contradictoires et non consensuels : il existe dès le Moyen Âge plusieurs versions de chacun d'eux, si différentes entre elles qu'on n'en saurait tirer les grandes lignes d'un récit simplifié, un schéma mythique avec des séquences obligées ; leurs points communs, ce sont des images qui hantent.²⁶

Les mythes de la « matière de Bretagne » sont représentatifs à double titre de la liberté créatrice en littérature : d'un côté, du point de vue religieux, le mythe arthurien est un symbole d'insoumission face à la destinée réservée aux mortels, de l'autre, du point de vue de la perspective créatrice, le mythe arthurien étant toujours perméable à de nouvelles versions. Malgré ces libertés prises à l'égard des mythes, qui pourraient sembler incompatibles avec le caractère immuable des valeurs qu'ils incarnent, ces aspects du mythe arthurien s'adaptent parfaitement à l'esprit paradoxal d'Espinosa.

²⁵ A. ESPINOSA, *Lancelot, 28°-7°*, « Lancelot y Lanzarote » et « San Lancelot », éd. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 9-10 et 18.

²⁶ I. CANI, « D'André Breton aux enchantements de Bretagne. Le mythes arthuriens en marge du surréalisme », dans *Les mythes des avant-gardes*, sous la direction de V. LÉONARD-ROQUES et J-C VALTAT, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, p. 352.

Espinosa désacralise souvent les mythes qu'il évoque. Cette tendance à la démythification, qui par ailleurs se généralise sous les avant-gardes littéraires, s'intensifie, d'après Roland Barthes, dès que la culture de masse petite-bourgeoise commence à prendre de l'ampleur. Barthes inaugure l'analyse des mythes à travers une sémiologie aspirant à devenir une « sémioclastie ». ²⁷ L'une de ses remarques, dans l'analyse des tendances littéraires post-industrielles, pourrait être appliquée aux démarches créatrices de l'avant-garde et, concrètement, à celles d'Espinosa : « *À vrai dire la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie.* » ²⁸

En ce qui concerne la désacralisation de la littérature, Espinosa écrit en 1923 « Del retorno », ²⁹ un poème où la démythification qui envahit la poésie symboliste – moderniste dans le cas de l'Espagne- est illustrée avec toute la naïveté et le désespoir de ses vingt-six ans :

El poeta que antaño fue Quijote y Jasón
-oh soñadas princesas, oh imposible toisón-
ha tornado a la patria marchito el corazón,
sin ensueños, en una fatal renunciación.
Los molinos, molinos ; un sueño el vellocino
algo burlesco y algo grotesco y clandestino ;
la jornada muy triste y aún más triste el camino,
y todo desatino, y todo desatino.
El ideal, ¡qué pobre ! Plucios, el gran señor ;
Eros, en la penumbra, que es un « mito » el amor ;
el Pegaso, domado ; en jaula, el ruiseñor.
Y en el confín, Apolo, mustio, sin la canción
de antaño, sin las Musas, y la resurrección
triste de la serpiente de la desilusión.

L'on voit par ce sonnet comment Espinosa, dans l'un de ses premiers écrits, se plaint de la démocratisation littéraire qui a fini par démythifier la poésie du XX^e siècle. Quelle est donc la proposition d'Espinosa dans ce sonnet pour accomplir cette démythification ? Comment entreprend-il la démythification des mythes ? Il les dépossède de leurs qualités pour les anéantir : privées de ces attributs, les figures mythologiques sont donc progressivement dépossédées de leur dimension poétique.

²⁷ Voir note 1 de ce chapitre.

²⁸ R. BARTHES, *Mythologies*, « Le mythe, aujourd'hui », éd. du Seuil, Paris, 1^{ère} éd, 1957, note à l'édition de 2001, p. 209. En italique dans le texte original.

²⁹ A. ESPINOSA, « Del Retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 655.

Dans les deux quatrains, les figures démythifiées par le poète sont Don Quichotte et Jason. La voix poétique, qui s'était jadis identifiée à eux –symboles traditionnels d'une bravoure exaltée- prend conscience du fait que ces héros ont manqué à leur destin : d'un côté, Don Quichotte ne connaît d'autre princesse que celle qu'il prétend voir en même temps, des géants là où il n'y a que des moulins ; de l'autre, Jason n'a pas été capable, d'après le poète, de conquérir la toison d'Or du bélier ailé.

Tout comme ses héros démythifiés, la voix poétique a finalement renoncé à ses rêves et elle s'en retourne dans sa patrie, triste et affaiblie. Le champ lexical des deux quatrains évoque, de ce fait, une atmosphère négative qui parcourt tout le poème : on trouve cette négativité dans les adjectifs –*imposible, marchito, fatal, burlesco, grotesco, clandestino* et *triste*- et dans les substantifs –*ensueño, renunciación, sueño* et *desatino*-. La succession d'anaphores à l'intérieur des deux derniers vers du deuxième quatrain – « la jornada muy *triste* y aún más *triste* el camino / y todo *desatino*, y todo *desatino* »-, est également le signe d'une impatience désespérée.

Ensuite, le premier tercet détruit des mythes et des symboles qui sont au cœur même de la tradition poétique occidentale. Le premier vers du premier tercet, d'abord, met en cause un personnage mythologique dénommé *Plucios*. Deux explications sont possibles. La première est que « Plusius », avec –s, est le surnom que l'on donne à Jupiter à Lacédémone, c'est à dire, à Sparte.³⁰ Il s'agirait alors d'une erreur typographique –c au lieu de –s- et Jupiter serait donc « *El ideal, ¡qué pobre ! Plucios [sic], el gran señor* » : un pauvre grand seigneur.

Mais il existe aussi une autre explication certainement plus sophistiquée. Car le terme latin *Plutus, i*, qui provient du grec <Πλουτος>, est le nom en Grèce du dieu de la richesse.³¹ Plutos, fils d'Iasion et de Déméter, obtint de Zeus l'autorisation de devenir le dieu des richesses. Toutefois, d'après certaines versions, dont celle d'Aristophane, Zeus le rendit aveugle et, par conséquent, ses faveurs touchèrent désormais les mortels au hasard, sans tenir compte de leurs vertus ou de leurs valeurs.³²

³⁰ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, éd. Espasa-Calpe, Madrid, 1992, tome XLV, p. 889.

³¹ F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, éd. Hachette, Paris, 1934, p. 1193.

³² *Cfr.* à l'avis de P. GRIMAL, « Au dire d'Aristophane, ce serait Zeus lui-même qui aurait aveuglé Plutos, pour l'empêcher de récompenser les gens de bien et le forcer à favoriser aussi les méchants. Mais ce sont là moins de mythes que des symboles (ARISTOPH., *Plut.*, *passim*) », dans P. GRIMAL,

Bien que plus complexe, cette explication donne son sens ironique au vers d'Espinosa. Le poète s'attaquerait ainsi à l'une des valeurs les plus contradictoires, celle de la richesse, à travers l'oxymore : « [...] *¡qué pobre ! Plucios [...]* ».

Le second vers s'applique à détruire le « mythe » de l'amour –il faut remarquer qu'il met d'ailleurs le terme « mythe » entre guillemets- à travers la vision d'un dieu Éros qui se trouve dans la pénombre à cause de son inexistence, car il ne représente qu'un « mythe », lequel devient synonyme ici de mensonge ou d'idée fausse.

Le troisième vers offre deux images contrastées : Pégase dompté d'abord, ensuite un rossignol enfermé dans une cage. Deux animaux caractérisés, l'un par ses ailes, symbole de liberté et de courage, l'autre par son chant qui, dans l'Antiquité, passait pour un heureux présage.³³ Voici donc, deux autres mythes, deux images puissantes dans la tradition occidentale, qui s'effondrent dans ce poème démystificateur.

Finalement, le troisième tercet condamne le dernier mythe, qui est précisément le symbole suprême de la poésie : le mythe d'Apollon. En effet, la voix poétique ôte à Apollon sa chanson d'antan et ses Muses, ses attributs le plus chers. Elle introduit ensuite la figure du serpent, évoquant le serpent Python tué par Apollon pour libérer l'oracle de Delphes. Dans ce sonnet, le serpent Python apparaît comme un revenant après sa mort, et sa résurrection – symbole chrétien de l'espoir- se transforme ainsi en événement cruel où seule demeure la désillusion provoquée par la démythification poétique. L'origine de cette démythification est peut-être à l'issue d'un événement personnel de la vie d'Espinosa, mais on se limitera ici à signaler strictement la conséquence, qui relève du poétique, et non sa cause.

Ce poème est le signe à partir duquel on peut voir comment Espinosa, déçu par les mythes, les recréera dorénavant à travers l'invention de mythes artificiels, ce afin d'accomplir une démythification qui, de toute évidence, était déjà irréversible après les mouvements d'avant-garde. Selon Roland Barthes, l'arme contre les mythes réside dans leur reconstitution afin de fonder une « véritable mythologie ».³⁴ Cette mythologie

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1951, p. 380.

³³ M. OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne, *Dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 265.

³⁴ Voir note 28.

donne sens à l'œuvre d'Espinosa à travers la construction du panthéon païen dont il sera le seul créateur. Pour accomplir l'analyse de cet univers espinosien, l'on proposera la notion de « mythologie conductrice », leitmotiv de la littérature canarienne développé par Sánchez Robayna³⁵ à partir, justement, de l'expression d'Espinosa.³⁶ Voici donc comment les mythologies d'Espinosa « conduisent » la création littéraire à travers un parcours esthétique et idéologique toujours « épineux ».

³⁵ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Literatura e Historia: el caso de Canarias », en *Literaturas regionales en España*, ENGUITA, José M^a, MAINER, José Carlos, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1994.

³⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot*, 28^o 7^o (1^{re} édition, 1927) « Lancelot y Lanzarote » et « San Lancelot », éd. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 9-10 et 18. « Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora ». Voir note 22 de ce chapitre.

5.2. Les symboles d'un bestiaire mythique.

Afin de comprendre la stratégie de création des mythes chez Espinosa, l'on amorcera d'abord un parcours mythologique de la symbolique des animaux dans son œuvre, un bestiaire qui puisse rendre compte de la répétition de certaines références animalières. Elles sont en accord avec ce style récurrent –jalonné de leitmotive- qui caractérise souvent ses écrits. Ce bestiaire est donc, très révélateur.

5.2.1. « Fidèles chiens ambigus. »³⁷

Le chien, qui compte parmi les plus anciens animaux domestiques, a toujours été dans la culture d'Occident le symbole de la fidélité et de la vigilance, malgré les représentations qui l'associent souvent à la mort et à l'au-delà. Espinosa représente cet animal d'après sa symbolique traditionnelle apaisante, mais il lui attribue aussi parfois cette dernière facette inquiétante et fatale.

Pour Espinosa, le chien est un animal d'une intelligence assez évoluée dont les instincts sont parfois même le signe d'une sagesse supérieure à celle des hommes. L'article de 1929, « El traje de novio » montre bien ce chien qui accompagne inlassablement son maître :

No se explicaba Braulio cómo tres palabras que aisladamente poseían una claridad tan absoluta –novio, traje, de- agrupadas se fundían y mezclaban para proyectar un todo tan obscuro. El traje de novio le acompañaba en sus paseos de tarde por el puerto. Le esperaba, fiel, a la salida de sus citas con Miss X. Daba vueltas a su alrededor, como perro cariñoso, moviendo la cola –de novio. Y hasta ladraba en la alta noche –¡¡traje de novio!! ¡¡traje de novio!!-, con un vago aullido misterioso, interrumpiendo sus claros sueños prenupciales. [...]»³⁸

Espinosa compare le costume de marié que Braulio a commandé, à un chien qui le poursuivrait partout. L'idée fixe, devenue un chien qui harcèle Braulio, provoque

³⁷ A. ESPINOSA, « Una traición y dos historias », fin 1929 ou début 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 678.

³⁸ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans « La nueva literatura », *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, pp. 43-44.

ainsi à travers le texte une sensation inexplicablement funeste. Le personnage se demande, d'ailleurs, comment un costume de marié peut susciter chez lui un sentiment aussi sinistre. À la fin du texte, le dénouement de l'histoire ne fait malheureusement que confirmer ses inquiétudes :

Miss X no acudió a la cita de una tarde. Sino un caballero enlevitado, grave, ingesticulante, que parecía el padrino que había actuado en el desafío del alba. Braulio oyó estas palabras, dichas con voz de gramófono de bar de barrio huérfano: “Caballero: Miss X no puede venir hoy a su cita de la tarde. Cu corazón se detuvo definitivamente a las doce de la noche de ayer. No se repartirán esquelas”. Y puso entre las manos de Braulio un rizo dorado dentro de una caja de cristal celeste.

Al despertar, al día siguiente, se dio cuenta de que el can misterioso de los días anteriores no había entrecortado su sueño aquella noche.³⁹

Le mystère est enfin éclairci : le chien représentait le lugubre présage de la mort de Miss X. Comme Cerbère -du latin *Cerberus*, chien mythologique à trois têtes-, le chien qui suit Braulio devient ainsi la matérialisation exacte de ces trois mots – « *traje, de, novio* »- qui, comme le chien mythologique, sont le signe de l'avènement de la mort.

Dans un texte de la même époque, c'est Espinosa qui est poursuivi par un chien. De la même manière que dans « El traje de novio », l'auteur poursuit sa comparaison du chien à une idée fixe qui ne quitterait jamais le névrosé. Ainsi, en parlant de lui-même dans une entrevue fictive –qui est presque devenue un genre chez lui- Espinosa identifie deux de ses idées fixes, l'Île et l'Océan, à deux chiens qui le poursuivent dans ses voyages à travers le monde :

Sobre aquella isla y aquel océano he tenido yo que construir gran parte de mi vida futura. Durante varios años isla y océano me han seguido por el mundo como dos fieles perros ambiguos.⁴⁰

On voit ici comment le paradoxe –toujours cher à Espinosa- « *fieles perros ambiguos* », est mis en rapport avec le mythe littéraire du chien. Certes, les souvenirs d'Espinosa sont fidèles comme des chiens mais ils sont ambigus car, chargés d'attaches sentimentales : l'île et l'océan entravent, tous deux, sa quête de liberté.

³⁹ A. ESPINOSA, «El traje de novio», dans “La nueva literatura”, *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, p. 44.

⁴⁰ A. ESPINOSA, « Una traición y dos historias », fin 1929 ou début 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 677-679.

Trois ans plus tard, Espinosa revient sur l'image du chien, encore une fois, dans un autre article autobiographique, intitulé « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia » -que l'on a, par ailleurs, déjà analysé-.⁴¹ Ce texte est une autodéfense face aux rédacteurs de Ténériffe qui l'accusent de trahison pour avoir collaboré à des journaux de la Grande Canarie pendant un an. Pour se défendre de l'arrivisme dont on le taxe, Espinosa compare donc leur version des faits à un conte oriental :

Hay, entre la literatura que Oriente hasta Occidente ha embarcado, un dulce cuento elástico. En él, ladra un mal perro y se asoma a una ventana entreabierta una faz barbuda. Asomar y ladrar son reacciones de un mancebote hambriento, que, frente a can y barbas, expone su cándida piel y sus harapos últimos.

Mi actuación -¿reactuación ?- en La Tarde no tiene que ver para nada con ese bello cuento.⁴²

Un conte certes, assez énigmatique ou « élastique », comme lui-même le définit. Mais il s'agit, en réalité, comme l'indique le titre de l'article d'Espinosa, de la « Parole de l'enfant prodigue »⁴³ dont Luc fait le récit dans le Nouveau Testament :

Parole de l'enfant prodigue : elle met en opposition le fils fidèle, mais combien orgueilleux de sa fidélité, et le fils infidèle, qui a dissipé son patrimoine, mais garde au fond du cœur une humble et repentante affection pour son père.⁴⁴

Toutefois, Espinosa incorpore à la parabole un nouvel élément issu de son bestiaire personnel. En effet, la parabole que rapporte Luc n'inclut aucun chien parmi ses personnages. Mais il y a un troisième personnage, à part l'enfant prodigue et son père : le frère fidèle. « *L'aîné, resté fidèle par sa présence et son travail assidu, se scandalise de telles largesses qui semblent favoriser son frère, alors que lui même, qui n'a jamais démerité, ne fut jamais comblé de cette manière.* »⁴⁵

La fidélité donc, considérée comme l'atout par excellence du chien, devient ici l'objet de l'orgueil du frère aîné qui nuit ainsi à son caractère auparavant exemplaire.

⁴¹ Voir note 249 du chapitre 2.

⁴² A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia », *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200.

⁴³ J. GROSJEAN, note dans son édition du *Nouveau Testament* : « Chapitre [XV] propre à Luc et construit sur le thème de la miséricorde. Ce thème est souligné par la répétition d'une sorte de refrain, qui court d'une parabole à l'autre : "Réjouissez-vous avec moi ; j'ai retrouvé (ma brebis, ma drachme, mon fils) qui était perdu" (versets 6, 9, 24, 32). » *La Bible. Nouveau Testament*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1971, note au XV^e chapitre, p. 229.

⁴⁴ A.-M. GÉRARD, *Dictionnaire de la Bible*, éd. Robert Laffont, Paris, 1996. Entrée : « LUC (évangile de) », p. 810.

⁴⁵ *Idem*, entrée : « Enfant prodigue », p. 324.

L'évangile de Luc le rapporte exactement comme suit :

Alors il s'est mis en colère, il ne voulait pas entrer. Son père est sorti l'appeler ; / mais il a répondu à son père : Voilà tant d'années que je te suis asservi, sans jamais passer outre à ton commandement, et tu ne m'as jamais donné un bouc pour faire la fête avec mes amis ; /et quand ton fils que voilà vient de dévorer ton bien avec des prostituées, tu lui immoles le veau gras !⁴⁶

Certes, les cris du frère à l'encontre de l'enfant prodigue ont été transformés par Espinosa, afin de s'engager encore une fois dans ce style polémique qui le caractérise, en aboiements, poussés par le frère –chien-, qui se croit investi de la vérité du fait de sa fidélité. : « *En él, ladra un mal perro y se asoma a una ventana entreabierta una faz barbuda. Asomar y ladrar son reacciones de un mancebote hambriento, que, frente a can y barbas, expone su cándida piel y sus harapos últimos.* »⁴⁷

Par ailleurs, en ce qui le concerne, Espinosa se montre sans concession quand il refuse catégoriquement d'être comparé à l'enfant prodigue parce qu'il collabore à nouveau dans les journaux de Ténériffe. Il cherche à effacer définitivement les critiques suscitées. Pour ce faire, si le frère fidèle –métaphore de ceux qui le critiquent- est caricaturé comme un chien dans l'article d'Espinosa, la parabole -malgré l'éloge de la miséricorde qu'elle incarne- montre le caractère d'arriviste que l'on critique chez Espinosa et dont il veut s'affranchir définitivement :

[...] Le plus jeune fils [...] a dilapidé sa fortune en vivant comme un perdu. [...] / Revenant à lui, il s'est dit : Combien de salariés de mon père ont du pain de trop, alors que moi, ici, je péris de famine ! / Je vais me lever et m'en aller chez mon père ; je vais lui dire : Père, j'ai péché contre le ciel et devant toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils, fais de moi comme l'un de tes salariés.⁴⁸

Certes, Espinosa tient à préciser qu'il n'est pas un enfant prodigue –« *un mancebote hambriento, que, frente a can y barbas, expone su cándida piel y sus harapos últimos* »-⁴⁹ même si cette autocritique risque d'inspirer encore d'autres calomnies à ses détracteurs. Espinosa –comme on a déjà pu le constater- n'a jamais peur des polémiques, aussi violentes soient-elles car, la plupart du temps, il est persuadé que ses jugements culturels, professionnels et politiques sont, de toute façon, irréfutables.

⁴⁶ J. GROSJEAN, *La Bible. Nouveau Testament, Évangile selon Luc*, XV, versets 28-30, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1971, p. 230.

⁴⁷ A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia », *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, p. 200.

⁴⁸ *Idem*, *Évangile selon Luc*, XV, versets, 13, 17-18, p. 230.

⁴⁹ A. ESPINOSA, « Yo no soy hijo pródigo. Mi "amateurismo" y una suspicacia », *La Tarde*, 17 décembre, 1932. *Textos*, pp. 199-200.

Un an plus tard, en 1933 dans un article qui fait la critique d'un film, Espinosa reprend la figure du chien pour se métamorphoser lui-même en cet animal. Il se vante de son intuition cinématographique qui est aussi efficace que l'odorat d'un chien. En ce qui concerne le film -portant sur la guerre aérienne- dont il fait la critique, Espinosa se dit que seul un chien pourrait repérer une action cinématographique qui se déroule aussi loin dans le ciel :

Faltábame un cielo y lo he encontrado hoy. En el Royal Cinema. Por olfato de un perro. Por el husmear canino, que sabe a qué huele la luna, de los poemas de Lautréamont y de las telas de M. Mayo [sic].

Volaban en su cielo de la muerte.

Uno junto al otro. Como si en cielos de la vida siguieran. Volaban y se saludaban con la mano, como dos colegiales que montan por primera vez en triciclo. Nadie los veía. Sólo olfato de un perro podía denunciarlos en la tierra. Ladró el sabueso. Ladró al cielo vacío. Se llenó el aire de su aullido tenaz.

El arte del porvenir tiene ya otro nombre: se llama «Cinema». Donde un grito inhumano puede expresarlo todo. Donde puede hacer la mejor metáfora un perro, que ladra no a la luna sino al ir y venir, por un cielo de osario, de dos diestros aviones.⁵⁰

Encore une fois la mort est liée à la figure du chien. Mais le cinéma est aussi la métaphore d'un chien moderne qui, au lieu d'aboyer à la lune comme ses ancêtres les loups, aboierait auprès de deux avions qui s'affrontent dans un ciel devenu ossuaire. Les os ne semblent pas toutefois interpellier le chien en tant que nourriture mais en tant que symboles de la mort. Espinosa évoque à ce propos l'œuvre de Lautréamont, pour ses bestiaires prodigieux, et les peintures de Maruja Mallo,⁵¹ pour ses squelettes.

Dans l'une de ses critiques littéraires les plus paradigmatiques, publiée dans *Gaceta de arte*, Espinosa a recours à la figure du chien pour aborder la poésie qu'il qualifie au début de « *poesía sobrerrealista* », comme la majeure partie de ses collègues espagnols à l'époque. Espinosa aborde un livre de poèmes d'Emeterio Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva*, de la même manière qu'un botaniste s'approcherait d'une fleur exotique :

Es un libro que un botánico de la literatura llamaría de poesía sobrerrealista. Un libro en el que lo subconsciente impone su nueva magia y su mágico signo. Un libro que ni con gafas maravillosas podrán leer hombres que no sean de este siglo, que no tengan otra

⁵⁰ A. ESPINOSA, « Crónica. Un coleccionista en el cine », *Avance*, 10 février, 1933. *Textos*, pp. 215-216.

⁵¹ Pseudonyme de Ana María Gómez Gonzalez. L'on peut voir les squelettes auxquels Espinosa fait référence dans deux séries de seize tableaux intitulées : « Cloacas » et « Campanarios », 1928-1936.

ética propia que la que heredaron de sus abuelos a través de sus padres, que no sientan la ternura que encierra el hollín de las chimeneas olvidadas y las babas generosas de los auténticos agonizantes y el « beige » en descomposición del excremento que empieza a quedarse frío en el fondo de una taza de noche, en una alcoba donde un viejo paralítico tose y tose, mientras llueve en la calle, una calle mal empedrada, estrecha y sucia, que ratas y perros hambrientos pasan y repasan a caza de no se sabe qué misteriosas inmundicias.⁵²

En effet, l'univers où se situent les poèmes de *Romanticismo y cuenta nueva*, est décrit comme une ruelle sordide où des chiens affamés cherchent de mystérieuses immondices. Un environnement qui représente pour Espinosa le nouveau romantisme, qui évolue pour devenir le surréalisme ou « *sobrerrealismo* » dont la poésie avait besoin.

Ce rapport intime entre la poésie romantique et le surréalisme est mis en évidence à nouveau lors d'un article sur l'œuvre de Bécquer écrit un an plus tard dans *Gaceta de arte*. Espinosa se sert ici de la symbolique du chien pour décrire cette fois la poésie de Bécquer :

La poesía de Bécquer es un hombre vestido de blanco, corriendo atropelladamente por una estrecha senda, perseguido muy de cerca por una furiosa jauría de perros rojos, verdes, azules, amarillos, azuzada por un absurdo Arlequín que salta al compás de una frívola música que él mismo toca en una flauta de plata. [...] un rebaño de cruces trota entonces a su espalda con un sordo ruido inconfundible de zuecos.⁵³

L'on découvre là une meute composée de chiens rouges, verts, bleus, jaunes – peut-être inspirée du fauvisme de Marc Chagall-, l'arlequin de la Commedia dell'arte qui évoque les débuts modernistes d'Espinosa et un troupeau de croix digne de l'imagerie surréaliste. Espinosa atteint dans ce texte une logique esthétique, mélange de romantisme, modernisme et surréalisme, où les tendances de ses débuts et les découvertes de la fin se retrouvent, juste avant 1936. Cette année charnière marque un tournant qui va obliger l'auteur à inventer une nouvelle esthétique.

Quelques mois avant la guerre civile Espinosa publie un texte qui, s'inspirant de *Lancelot 28°-7°*, sept ans après sa publication, porte cette fois sur un derrick –toujours personnifié par Espinosa- qu'il trouve à l'île de Fuerteventura. Ce texte –intitulé

⁵² A. ESPINOSA, « *Gaceta de arte*, editora. Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. *Textos*, pp. 243-246.

⁵³ A. ESPINOSA, « Música y poesía. I Bécquer », *Gaceta de arte*, num. 33, janvier-fevrier, 1935. *Textos*, pp. 241-242.

« Elegía de la grúa de Puerto Cabras »⁵⁴ est toutefois très loin de l'esprit ludique et insouciant qui habitait *Lancelot 28°-7°* en 1929. Le regard désabusé d'Espinosa exprime dans cet article le désenchantement face au progrès et révèle, probablement, une profonde inquiétude face à la situation politique.⁵⁵ Après *Lancelot 28°-7°* donc, Espinosa rédige cette fois une plainte émouvante qui n'est pas sans rappeler les textes écrits par Miguel de Unamuno pendant son exil à Fuerteventura en 1924⁵⁶ :

Me da pena de ti, grúa de Puerto de Cabras, pobre grúa idiota.

Eres la chica tonta, la infeliz pazguata del pueblo. Siempre mirando al mar, siempre alongada sobre la verde agua, la cabeza. Los perros se orinan en tu falda –los desrabados y despellejados perros vagabundos de los puertos-, se orinan en tu falda de venal bobalicona que no se entera nunca de que la han orinado los perros.

Me da pena de ti, grúa de Puerto de Cabras, pobre grúa idiota.⁵⁷

« Puerto de Cabras » est, en réalité, le toponyme d'origine de la ville de « Puerto del Rosario », capitale actuelle de l'île de Fuerteventura.⁵⁸ Le hameau est fondé au XVIII^e siècle à l'Est de l'île –face aux côtes de l'Afrique- et son développement est corrélatif de la croissance du trafic maritime du port –qui, à partir de 1713, est habilité à l'exportation-. Enfin, en 1860, « Puerto de Cabras » devient la capitale de l'île de Fuerteventura. Pourtant, les institutions insulaires ont subi une évolution lente et difficile depuis l'incorporation à la couronne espagnole.⁵⁹ En 1936, le Colonel Jesús Ferrer Gimeno, Gouverneur Civil, dissout la mairie républicaine de « Puerto de Cabras » après la victoire du « Frente Popular » aux élections du 16 février 1936, afin de rénover –pour la troisième et dernière fois sous la Seconde République- la Commission de Gestion, qui gèrera la commune jusqu'en 1949.

⁵⁴ A. ESPINOSA, « Elegía de la grúa de Puerto de Cabras », *La Tarde*, 27 mars, 1936. *Textos*, p. 309.

⁵⁵ D'ailleurs, deux semaines plus tôt, le 15 mars 1936, Jose Antonio Primo de Rivera, accusé de fasciste, est incarcéré par ordre du gouvernement du « Frente Popular » à Madrid.

⁵⁶ M. DE UNAMUNO, *Canarias (divagaciones de un confinado, 1924)*. Cfr. à l'article « Leche de Tabaiba », publié dans *Nuevo Mundo*, à Madrid, le 30 mai 1924. Recueilli dans *Paisajes del alma*, Alianza éd. Madrid, 1986, pp. 55-57.

⁵⁷ A. ESPINOSA, *opus cit.*

⁵⁸ Le changement du toponyme de « Puerto de Cabras » en « Puerto del Rosario » est approuvé le 16 mars 1956 lors d'un Conseil de ministres. Actuellement, certains collectifs réclament le nom d'origine. Certes, le changement de nom n'est qu'une application de l'idéologie catholique propre à la dictature franquiste, car l'origine du toponyme « Puerto de Cabras » provient du fait que le hameau se développe à ses débuts autour d'un abreuvoir destiné aux chèvres.

⁵⁹ Voir M. GUIMERÁ PERAZA, « Historia de la ley de cabildos », prologue d'*Actas de Constitución del Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote*, 1988, sur www.cabildodelanzarote.com. L'historien divise l'évolution mouvementée des Institutions insulaires en cinq étapes, de 1913 à 1988, où un total de quarante-cinq Corporations consécutives ont eu lieu.

On ne saurait dire si l'article d'Espinosa critique la situation politique de la ville de « Puerto de Cabras », ou bien le progrès immobilier, qui s'empare d'elle inéluctablement sans qu'il existe le moindre recours pour protéger son architecture traditionnelle. Dans ce dernier cas Espinosa serait un visionnaire, si l'on tient compte de ce qu'est devenue par la suite la ville de « Puerto del Rosario » du point de vue urbanistique. Mais il serait également un visionnaire si son texte était l'expression de l'instabilité politique qu'ont vécue les Espagnols durant les six premiers mois de l'année 1936. Enfin, si son article relevait exclusivement d'une impression esthétique, on y trouve l'expression de sa compassion et de sa tendresse face aux calamités d'une grue humanisée. Il se permet même de traiter d'idiote cette grue dont l'aspect misérable se matérialise par des pissats de chiens écorchés qui infectent sa « jupe ». Une fois de plus, on voit que le bestiaire demeure cohérent, car Espinosa attribue au chien le symbolisme de la fatalité au point que cet animal puisse bouleverser la situation d'un derrick.

5.2.2. « Le match du canard contre le cygne. »

La place qu'occupe le cygne dans le bestiaire évolue progressivement à travers l'œuvre d'Espinosa. Ce parcours mythologique de la figure du cygne adopte la symbolique traditionnelle occidentale,⁶⁰ tout en y introduisant des correspondances originelles.

Le premier article où Espinosa évoque un cygne s'intitule « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética ».⁶¹ La date de parution de l'article, 1927, coïncide avec le bicentenaire de la mort de Luis de Góngora. Espinosa identifie le poète à un cygne et invente des correspondances dans le style alambiqué de Góngora. Espinosa se confronte alors à la poésie du Siècle d'Or à partir d'un parallèle entre

⁶⁰ L'influence de l'œuvre de Rubén Darío sur Espinosa ne peut sans doute être négligée, même si Espinosa ne fait jamais d'allusion directe à la figure du cygne dans l'écriture du poète moderniste.

⁶¹ A. ESPINOSA, « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927, *Textos*, pp. 20-22.

Góngora, identifié au cygne, et Lope de Vega, comparé à un canard :

EL SONETO DE LOPE. EL GUADALQUIVIR. El Guadalquivir sigue, por entre los chopos ribereños, el pasear soledoso del cisne. El cisne -¡oh negro cisne racionerizado!- piensa, tal vez, en Lope. Su mirar hacia el río es regocijado, deliciosamente lírico.⁶²

Le cygne Góngora, qui se promène à côté du fleuve Guadalquivir, est d'abord décrit comme un cygne noir « *racionerizado* ». D'après l'encyclopédie d'Espasa-Calpe,⁶³ le mot « *racionario* » provient du latin <*rationarius*>, qui signifie « celui qui règle les comptes ». De ce fait, « *racionero* », dans sa deuxième acception, équivalente du français « économe », correspond au prébendé qui rationne les comptes dans une église ou une cathédrale. En fait, Espinosa souligne ici la fonction cléricale de Góngora et sa tendance à la dilapidation, qui fait de lui un cygne noir, un religieux marginal dont le train de vie ne correspond pas à la carrière ecclésiastique qu'il est censé avoir. Góngora pense à Lope de Vega pendant qu'il se promène « *soledoso* » sur les rives du Guadalquivir. Espinosa fait sans doute référence aux *Soledades* dont la deuxième partie –restée inachevée– s'intitule « *Soledad de las riberas* ». Ensuite, par le biais de périphrases, Espinosa entreprend la description de cette promenade de Góngora sur la berge :

La carrera olímpica del espíritu va hacia el Betis, metamorfoseado aquel en germánico tractor lohengriniano. Ya el racionero está en el río. Y el río está ya en el racionero. El verso de Lope se ha hecho realidad. Porque, sin duda, Góngora ha pensado en Lope, regocijadamente.⁶⁴

Espinosa évoque une « course olympique de l'esprit », en rapport avec les sujets sportifs revendiqués par la *Nueva literatura* espagnole⁶⁵ d'un côté, et l'épicurisme de la poésie de Góngora de l'autre.

Par ailleurs, cette course se dirige vers le Betis, qui est le toponyme latin de la

⁶² A. ESPINOSA, « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927, p. 21.

⁶³ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tome XLIX 49, Espasa-Calpe, S.A, Madrid, 1^{re} éd. 1923, 1991, p. 105. « Racionario » (Etim. -Del lat. *rationarius*, el que lleva las cuentas) m « racionero » 2^a acep. « (fr. *économe, prébendé*) m. Prebendado que tiene ración en una iglesia catedral o colegial ».

⁶⁴ A. ESPINOSA, « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927, p. 21.

⁶⁵ Voir dans le 1^{er} Chapitre, les sujets de la « Nueva Literatura » selon E. GIMÉNEZ CABALLERO. Analyse de l'article « Cartel de la nueva literatura », paru dans *La Gaceta Literaria*, numéro. 32, p. 7, 15 avril 1928. (« *Fragmento de la conferencia dada por Ernesto Giménez Canallero el 7 de Abril en Ediciones Inchausti, Madrid, con motivo de la clausura de su Exposición de Carteles literarios* ».)

province « *Hispania Baetica* », ⁶⁶ mais aussi le nom de l'équipe de football de Séville – toujours en accord avec l'élan sportif de la *Nueva literatura*-. Espinosa introduit alors une métamorphose –en accord avec les méthodes de la mythologie classique- : la ville de Séville devient le tracteur de Lohengrin. Une analyse détaillée de cette métamorphose s'impose car, chez Espinosa, les mythes ne sont jamais intégrés au hasard. Lohengrin est le héros central d'une légende allemande qui se rattache au cycle des romans courtois sur la quête du Graal. Elle fut contée par Conrad von Würzburg et par Wolfram von Eschenbach dans son *Parzival*.⁶⁷ Mais cette épopée germanique puise certains de ces thèmes dans le poème français *Le chevalier au cygne*. Le cygne est donc un symbole fondamental de cette légende dont Espinosa se sert pour mythologiser la figure de Góngora. En effet, Lohengrin, le héros de cette légende –fils de Perceval et Chevalier du Saint Graal- arrive dans une barque tirée par des cygnes à l'appel d'Elsa. Ces derniers ne sont pourtant pas les seuls cygnes dans l'histoire : avant de disparaître, Lohengrin redonne sa forme humaine au frère d'Elsa, le jeune Godefroi, qui avait été métamorphosé en cygne par un maléfice.⁶⁸ Espinosa métamorphose alors une barque en tracteur et un poète en cygne. Góngora est habité par le courant du fleuve et de même par le sentiment religieux qui s'est emparé de Lope de Vega à la fin de sa vie.

Espinosa poursuit la description de cette promenade mythologique de Góngora. Le cygne, qui continue d'être associé à la figure du poète, est doté par Espinosa de nouvelles caractéristiques :

El cisne de talco de la cajita infantil flota sobre la piscina dinámica del agua de acequia. Sobre la fresca hierba de hinojos, los suaves dedos gongorinos sujetan el diabólico cachito de imán. ¿Es para el cisne de talco? ¿Para las metáforas invisibles, que van entre

⁶⁶ Toponyme d'origine grecque : « *Baetica Iberia* ». La province romaine comprenait sous l'Empire 75% du territoire de la communauté de l'actuelle Andalousie.

⁶⁷ Voir « Lohengrin » dans *Le Petit Robert des noms propres dictionnaire illustré 2007*, Paris, 2006, p. 1287 : « La saga de Lohengrin fut composée v. 1250 par un ménestrel de Thuringe, puis remaniée v. 1283-1290 par un *minnesinger* de Bavière ». Voir aussi « Lohengrin ó Loherangrin » dans *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tome XXX, Espasa-Calpe, S.A, Madrid, 1^{re} éd. 1916, 1991, pp. 1446-1447 : « Héroe de una leyenda alemana en la Edad Media que aparece en 3 importantes obras: *Parzival*, de Wolfram de Eschenbach; *La guerra de la Wartburg* y el poema titulado "Lohengrin", escrito en Baviera entre los años 1276 y 1290, y que es un arreglo de otro poema, "Lorengel", del cual no quedan sino fragmentos. » Cfr. R. WAGNER, dans son opéra *Lohengrin*, 1850.

⁶⁸ Maléfice déployé par Ortrude, épouse de Friedrich von Telramund, Conte de Brabançon, afin que la féodalité de Bravant ne soit pas incorporée à l'Empire Germanique. Il s'agit en fait du conflit entre le paganisme d'Ortrude –héritière du passé grandiose des princes frisons, qui renoncèrent au baptême- et le christianisme du chevalier du Graal, qui représente le roi de Germanie, Henri l'Oiseleur. Ce thème fut surtout développé par R. WAGNER, dans son opéra *Lohengrin*, 1850. D'ailleurs, l'Ordre du Cygne, créé en 1440, fut rénové par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II –mécène par excellence de R. Wagner- qui en fit un ordre caritatif séculier.

el agua veloz del río de juguete? Ni para una, ni para la otra cosa, tal vez. Tal vez, para las dos. Una actitud infantil semejante hallamos en el Baroja de *Aventuras, inventos y mixtificaciones* –pasaje del ensayo submarino de la Moncloa-, la fecha más acusada del dickensianismo castellano.⁶⁹

Le fleuve Guadalquivir est soudain devenu un simple ruisseau où Góngora essaie, à partir d'un morceau d'aimant, de construire une boussole. Espinosa se demande alors quel est l'objectif de cette expérience : guider le cygne ou trouver les métaphores invisibles ? Il ne donne pas de réponse, mais uniquement la comparaison entre, d'un côté, l'expérience poétique de Góngora et, de l'autre, l'expérience scientifique menée par les personnages de l'œuvre de Pío Baroja *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*.⁷⁰ À cet effet, Espinosa cite le passage où Baroja décrit l'essai, dans un étang de la Moncloa, du sous-marin que Silvestre et Avelino ont créé.⁷¹ L'invention du sous-marin aux ailerons et vessies natatoires, aussi enfantine que celle de Góngora, repose sur les fondements physiques de « l'air liquide ». De même, Góngora cherche à découvrir, à l'aide d'un aimant sur le ruisseau, l'orientation du cygne, symbole des métaphores dans « *Soledad de las riberas* ».

Après cette description de Góngora, devenu symbole du cygne, Espinosa entreprend la confrontation entre ce dernier et Lope de Vega. En accord avec l'esprit sportif de l'époque, Espinosa évoque donc un match entre animaux, Góngora *versus* Lope, qui est en réalité une compétition entre le cygne et le canard :

DOS PALMÍPEDOS NEGROS. El pato y el cisne. Lope de Vega. Góngora. Frente al gesto redondo del primero pone el segundo su picudo gesto. Lo castellano frente a lo andaluz. Juan de Valdés cara a Nebrija. Aquí lo picudo está en el Diálogo de la Lengua (castellanismo), como en el sentir de Ganivet (andalucismo).

El palmípedo negro de Andalucía grita barrocamemente al negro palmípedo castellano. El largo pico rojo traza arabescos llameantes en el aire. Se agita –graznadora- la mesnada patil.⁷²

Les poètes adversaires sont classés –comme dans le sport- à partir de leur provenance régionale. D'un côté, le cygne Góngora représente l'archétype de l'Andalou, tout comme les œuvres de Ganivet ou le dictionnaire de Nebrija. De l'autre,

⁶⁹ A. ESPINOSA, *opus cit.* p. 21.

⁷⁰ P. BAROJA, *La vida fantástica. Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, dans *Obras Completas*, tome II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, pp. 7-150. Roman dont les personnages –les bohèmes de Madrid- rappellent effectivement ceux des œuvres de Dickens.

⁷¹ *Opus cit.*, chapitre VIII, pp. 62-67.

⁷² A. ESPINOSA, « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927, p. 22.

le canard Lope de Vega est associé à la sobriété et à la vulgarité castillanes dont Juan de Valdés fait l'apologie en 1535. C'est la confrontation entre un cygne noir et baroque, qui dessine des arabesques avec son bec fin et aigu, et un canard néoclassique au bec arrondi, plus ordinaire et prosaïque. Espinosa décrit ensuite cette rencontre sportive à partir de la confrontation entre mouvements littéraires antagonistes :

Sobre el match PATO-CISNE del XVII han caído tres siglos. Reciente aún el match, e ígneos plumones decoraban ya el ropaje de ilustres aves españolas. El neo-clasicismo – Vd. aparte, don Juan- y el momento romántico encerraron en la jaula francesa –gruesos barrotes pseudos-horacianos; vasta red de pájaros fritos sentimentales- al bello palmípedo de los andaluces giros extraños. Hasta que una mano –la culta ganzúa novecentista- abrió –¡qué de par en par! La puerta, tantos lustros cerrada.⁷³

Espinosa analyse donc le « match » entre deux conceptions opposées de la littérature à travers les catégories du bestiaire. Ainsi, fait-il allusion aux répercussions littéraires des styles poétiques de Lope et Góngora chez leurs contemporains et même après leur mort. Le néoclassicisme et le romantisme ont laissé l'œuvre de Góngora sombrer dans l'oubli. Du fait d'avoir exporté ces deux courants littéraires, Espinosa accuse la littérature française, qu'il qualifie de cage à barreaux pseudo horatiens, d'être en grande partie responsable de la décadence de la culture espagnole.⁷⁴ Fort heureusement, le XX^e siècle –« *la ganzúa novecentista* »- a mené à bien la récupération d'une période de la littérature espagnole injustement oubliée.

Au-delà des analyses historiques et nationalistes de la littérature, où Espinosa excelle toujours, les symboles du cygne et du canard méritent d'être étudiés en profondeur afin de trouver leur sens dans ce bestiaire parfois épineux. Le cygne est un animal qui, dans toutes les cultures, représente un symbole ambigu et contradictoire, un symbole, tout compte fait, à l'image des œuvres d'Espinosa et de Góngora. En effet, dans les bestiaires médiévaux, le cygne revêt souvent une signification négative. D'après Unterkircher,⁷⁵ l'on dit au Moyen Âge que chez le cygne, contrairement à son plumage blanc, « *Sa chair est toute noire : [...] il devient ainsi l'incarnation des faux*

⁷³ A. ESPINOSA, « De Don Luis de Góngora, en el retorno de su hora poética », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927, p. 22.

⁷⁴ Voir chapitre 3.4. « “Autour du casticisme” d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif », où l'on rapporte les preuves de cette phobie des Français.

⁷⁵ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knauer's Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 185. Citation de F. UNTERKIRCHER, *Tiere, Glaube, Aberglaube. Die Schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium (Animaux, religion, superstition. Les plus belles miniatures des bestiaires)*, Graz (Autriche), 1986.

dévots dont la chair noircie par le péché est dissimulée par des vêtements blancs [...] ». Cette interprétation correspond au cygne noir utilisé par Espinosa comme métaphore de Góngora. Étant donné le mépris que la vie et l'œuvre de Góngora inspirèrent à ses contemporains, on pourrait sans doute voir le poète comme victime, à son époque, d'une « inquisition » littéraire en quête de faux dévots : la deuxième période de sa poésie fut artificielle, vaine et affectée, alors que la littérature proprement « castillane », comme l'appelle Espinosa, proposait un idéal de clarté pour permettre à tous l'accès à la poésie.

Bien évidemment, le code littéraire de la *Nueva literatura* imaginé par Ortega y Gasset,⁷⁶ s'adapte parfaitement à la marginalité de la figure de Góngora et de son œuvre. De même, le cygne noir est assimilé dans maintes cultures, tout comme le soleil noir, à la symbolique de l'occultisme,⁷⁷ ce qui correspond aux étiquettes que la poésie de Góngora a toujours reçues : obscure et hermétique.

Mais le cygne est aussi un symbole incontournable de la poésie grâce à la mythologie grecque. Il est le compagnon inséparable d'Apollon car, en même temps que sa lyre, Zeus remit au dieu un char attelé de cygnes.⁷⁸

Le canard, métamorphose de Lope de Vega dans le texte d'Espinosa, est pourtant dépourvu de la riche symbolique qui s'attache au cygne, à l'exception parfois de signes érotiques dont il est pourvu dans certaines cultures :

Le contexte de certaines scènes laisse parfois supposer, de même dans l'art oriental et dans l'art grec (Éros et le canard [...], la fille et le canard), des allusions érotiques que l'on ne peut s'expliquer à moins que le canard n'y déploie un rapport euphémique avec la figure du cygne.⁷⁹

On ne peut ignorer, en effet, que la vie de Lope de Vega ne manqua pas de ce genre d'épisodes amoureux, mais il semble qu'Espinosa fasse plutôt allusion à la poésie de Lope de Vega à travers les caractéristiques du canard, confrontées à celles du cygne :

⁷⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del Arte, opus cit.*, 1925.

⁷⁷ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit Dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 99.

⁷⁸ J. CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982, pp. 332-333.

⁷⁹ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 98. « Le canard du doute, aux lèvres de vermouth (*Lautréamont*) », dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, A. BRETON, P. ÉLUARD, première édition 1938, éd. José Corti, 1991, p. 6.

l'un semble trivial et vulgaire, tandis que l'autre incarne la virtuosité. Par ailleurs, cela ne se traduit pas chez Espinosa par une animosité envers l'œuvre de Lope de Vega, car il lui consacre par la suite plusieurs essais, surtout en 1935,⁸⁰ lors de la célébration du tricentenaire de sa mort.

Un autre écrivain espagnol, Miguel de Unamuno, est aussi métamorphosé par Espinosa sous la forme d'un cygne :

[...] un cristo español, de pies de rata, ojos de corneja, manos de cisne y cabeza en perenne uso de fiesta. Viene del norte áspero, huraño, abrupto y ariscado, a la meseta dura, lisa, severa, ascética, madre de caballeros fuertes, haz de mitos, nata y flor de leyenda.⁸¹

On voit cette fois comment, en 1934, sept ans après l'article sur Góngora, les personnages métamorphosés d'Espinosa ont atteint l'apparence de créatures de Jérôme Bosch. À l'époque où Espinosa est proche du Surréalisme,⁸² ses bestiaires deviennent des compositions très sophistiquées par rapport à celles d'avant 1930, inspirées par la *Nueva literatura*. En effet, l'assimilation d'Unamuno à un animal étrange dont les mains auraient la forme de celles, inexistantes, d'un cygne, est en rapport avec une autre représentation symbolique du cygne, archétype de la pureté et de la noblesse, à l'époque chrétienne : « À l'époque chrétienne, le cygne chanteur devint l'emblème du Sauveur agonisant et gémissant sur la croix. [...] »⁸³ Le lien entre le Christ et le cygne tient compte sans doute du mythique « chant du cygne », chant plaintif que, d'après la légende, le cygne entonne juste avant de mourir. L'emblème est alors cohérent avec la figure du Christ mourant :

Le Chant du cygne [...] désigne la dernière oeuvre ou la dernière parole d'un mourant ;

⁸⁰ A. ESPINOSA, « Lope y Canarias : un cuarto a estilos con Andrés de Lorenzo Cáceres », *La Tarde*, 4 novembre, 1935, dans *Textos*, pp. 279-282 ; « La hora de Lope », *La Tarde*, 27 août, 1935, dans *Textos*, p. 271 ; enfin, « La isla arcángel de Lope » conférence donnée à l'*Instituto de Estudios canarios* le 21 octobre de 1935, dont un fragment fût recueilli dans *Textos*, pp. 272-278.

⁸¹ A. ESPINOSA, « Canto a Unamuno », *Diario de Las Palmas*, 29 septembre, 1934.

⁸² J. P. CLÉBERT, dans son *Dictionnaire du Surréalisme*, cite le cygne noir comme incontournable dans un « bestiaire » surréaliste : « [...] Oiseau emblématique, le cygne [...], de couleur noire, portant sur son dos l'enclume surmontée du cadavre putréfié du crabe-tourteau, et né aussi de l'imagination de Lautréamont, sert de signe de reconnaissance aux premiers numéros de *La révolution surréaliste* (il figurait sur le papier à en-tête de la revue). » *Dictionnaire du Surréalisme*, éd. Seuil, 1996, p. 90. I. D. (Comte de) LAUTRÉAMONT, écrit dans ces *Chants de Maldoror* : « Dirigez-vous du côté où se trouve le lac des cygnes ; et je vous dirai plus tard pourquoi il s'en trouve un de complètement noir parmi la troupe, et dont le corps, supportant une enclume, surmontée du cadavre en putréfaction d'un crabe-tourteau, inspire à bon droit de la méfiance à ses autres aquatiques camarades », dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, A. BRETON, P. ÉLUARD, première édition 1938, éd. José Corti, 1991, p. 8.

⁸³ M. CAZENAVE, *opus cit.*, p. 185.

dans cette optique, c'est aussi un symbole christique, en relation avec les dernières paroles prononcées sur la croix.⁸⁴

Enfin, la figure du cygne devient, après le coup d'État qui déclenche la guerre Civile, le symbole d'une autre réalité. Il s'agit désormais chez Espinosa du cygne héraldique qui figure dans le blason du S.E.U., le Syndicat Espagnol Universitaire,⁸⁵ association appartenant à la Phalange espagnole. Le cygne en argent, qui fait honneur au cardinal espagnol Cisneros, porte cinq flèches et un bouclier orné comme un échiquier aux carreaux bleus et blancs :

Esta canción es para tí, claro cisne del S. E. U.

Para tí, que eres alado y blanco, como toda promesa de pureza y de vuelo. Para tí, cisne de los estudiantes de la España Imperial. Para tí, ave de pico erecto y de grito duro, en donde ha inspirado la Falange su recto y duro estilo. Para tí, pájaro de plumaje tierno, como las manos de nuestras madres, de nuestras novias, de nuestras hermanas.

Esta canción es para tí, claro cisne del S. E. U.

Para tí, que amas los ocasos por lo que esconden de hondo y violento, no por lo que ofrecen de melancólico y tenue. Para tí, que eres a la vez avión y navío, que repartes tu vida entre el aire y el agua.

Esta canción es para tí, claro cisne del S. E. U.

Para tí, que sabes de las noches que duermen en el fondo de los lagos. Que posees el secreto de nuestras futuras albas. Para tí, cisne del S. E. U. Español. Cisne de la imperial España.

Esta canción es para tí, claro cisne del S. E. U.

Para tí, esta canción, hecha con la dureza de tu pico, con la blancura de tu plumón, con la nobleza de tu navegar y con el ardor de tus gritos.⁸⁶

On remarque dans ce texte l'une des principales caractéristiques de la prose réactionnaire espagnole durant la guerre civile : les symboles phalliques, qui sont en harmonie avec la figure du cygne. Dans ce texte le rapport est d'autant plus pertinent que le cygne devient le symbole non seulement des valeurs masculines, mais également

⁸⁴ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit Dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 100.

⁸⁵ Le S.E.U. a été créé en novembre 1933. Écrite par Alejandro Salazar, la première déclaration programmatique du phalangisme universitaire date du 26 mars 1935 et fut publiée dans le journal phalangiste *Haz*. Le S.E.U fut la seule organisation autorisée au sein des Universités espagnoles de 1939 à 1976.

⁸⁶ A. ESPINOSA, « Canción Imperial del Cisne des S.E.U », *Falange*, 22-XII-1936, signé JUSTO ERENAS.

des valeurs féminines. Cet animal, qui apparaît par ailleurs très souvent dans les blasons, semble receler une forte potentialité d'androgynie, étant porteur de significations masculines et féminines à la fois. En ce sens, s'il renvoie au soleil par son étymologie allemande (« *Schwan* » vient du radical *swen* comme « *sonne* », le soleil), il évoque également la lune. La perspective sexuelle du cygne dépend donc finalement des cultures :

Pour les Slaves et les Scandinaves, et en Asie Mineure, l'aspect féminin domine [...] en Inde, en Chine, au Japon, en Scandinavie comme chez les Perses et les Arabes, on connaît le motif de la jeune fille-cygne [...] Dans l'Antiquité classique, on souligne surtout l'aspect masculin ; des cygnes blancs tirent le char d'Apollon, Zeus séduit Lédé en prenant la forme d'un cygne (Aphrodite et Artémis sont également accompagnées par des cygnes). – Dans la croyance grecque, le cygne possède aussi la faculté de prédire l'avenir et d'annoncer la mort.⁸⁷

Toute cette symbolique est présente dans le texte d'Espinosa. Le cygne est d'abord décrit avec son « *pico erecto* » -la métaphore phallique est évidente- en même temps que l'auteur souligne la douceur de son duvet en le comparant aux mains des mères, des fiancées et des sœurs, seuls archétypes de la femme autorisés par le phalangisme. Ensuite, apparaît la dimension funéraire du cygne qui aime les « *ocasos* » -synonyme du coucher de soleil, mais aussi de la mort-, pour ce qu'ils recèlent de profondeur et de violence, par-delà la mélancolie et la douceur sentimentales. Le chant du cygne à sa mort correspond au cri de ralliement phalangiste « *¡Viva la muerte!* » -lancé contre Unamuno par le Général Millán-Astray à l'Université de Salamanque le 12 octobre 1936, jour de la Race –l'une de plus célèbres devises du franquisme durant la guerre Civile-. Espinosa évoque aussi, par la suite, la nature mystérieuse du cygne qui, selon la croyance grecque, possède la capacité de prévoir le futur : « *posees el secreto de nuestras futuras albas* ». Enfin, il souligne quatre valeurs du cygne en tant que symbole du syndicat d'étudiants phalangistes : la virilité –« *la dureza de tu pico* »-, la douceur –« *con la blancura de tu plumón* »-, la noblesse –« *con la nobleza de tu navegar* »- et l'ardeur –« *el ardor de tus gritos* ». Trois d'entre elles –virilité, douceur et ardeur- font référence à un univers érotique qui, chez les phalangistes, cohabite souvent avec un élan morbide : l'union mythologique freudienne d'Éros et de Thanatos. Le cygne étant un symbole d'androgynie,⁸⁸ les pulsions érotiques masculines et féminines

⁸⁷ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, pp. 99-100.

⁸⁸ Par ailleurs, le mythe de l'Androgyne primordial, que Platon évoque par la bouche d'Aristophane [PLATON, *Œuvres Complètes*, t. IV, 2^e partie, *Le banquet*, Paris, Belles Lettres, 1966 (189-e)] a aussi

sont réunies chez lui pour arriver au paroxysme ultime qui est, tout comme le cygne, associé à la mort.

Espinosa est donc capable de suivre toutes les métamorphoses d'un animal aussi suggestif que le cygne, afin de l'adapter à sa propre conception de la littérature qui, elle aussi, change en permanence. Or, malgré ces transformations, les signes d'une œuvre bien structurée sont toujours présents chez lui. En effet, si l'on poursuit l'explication freudienne, Espinosa demeure fidèle à ces premiers fantasmes jusqu'à la mort. Dans le cas du cygne, celui-ci constitue probablement l'un de ces symboles issus des lectures adolescentes de poésie moderniste, notamment de celles qu'il consacre à la poésie de Rubén Darío.⁸⁹ Au lieu d'abandonner ses premiers mythes, Espinosa se sert toujours d'eux pour explorer de nouvelles dimensions littéraires. Il évolue certes, mais sans jamais perdre de vue ses références créatives. Cet aspect de l'œuvre, similaire à la configuration d'un objet fractal,⁹⁰ contribue à la multiplication de ses possibilités d'analyse. Ainsi, malgré les contradictions apparentes, on peut toujours identifier chez Espinosa une géométrie qui retrace la structure complexe de ses textes. L'équation étant posée dans ce chapitre sous la forme d'un bestiaire, l'on identifiera encore l'empreinte de trois animaux qui habitent son œuvre : l'autour, le corbeau et l'âne.

5.2.3. Les « mues » littéraires de l'autour.

L'autour est, comme le cygne, l'un des animaux qui inspire Espinosa dès ses débuts et dont la présence est notable tout au long de son œuvre. Rapace qui apparaît fréquemment dans l'art chrétien du Moyen Âge comme symbole de la mort,⁹¹ l'autour

inspiré l'œuvre des surréalistes.

⁸⁹ Cfr. R. DARÍO, *Poesías completas, libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, « Los cisnes » pp. 269-271, et dans « Otros Poemas », « Leda », p. 283, éd. Fondo de cultura económica, México D. F., 1952,

⁹⁰ « Objet mathématique servant à décrire des objets de la nature dont les formes découpées laissent apparaître à des échelles d'observation de plus en plus fines des motifs similaires (éponge, flocon de neige...). », *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*, éd. Le Robert, Paris, 2007.

⁹¹ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 27. Dans l'Évangile selon Matthieu I, 13-14 on lit également qu'un des ancêtres du Christ s'appelle Azôr

permet à Espinosa de développer sans cesse divers jeux de mots justement en rapport avec la littérature du Moyen Âge et celle du XX^e siècle.

En 1927, Espinosa publie son premier article dans *La Rosa de los Vientos*, qui s'intitule « Vidas paralelas. Azores mudados ». ⁹² Cet article ajoute à son bestiaire littéraire un animal qui le suivra jusqu'à ces derniers écrits : l'autour. « *Azores mudados* » s'organise –comme « Vidas paralelas. Escaparates polifémicos » ⁹³ et « Vidas paralelas. Eses españolas » ⁹⁴-, autour d'une stricte structure bipolaire. ⁹⁵ Le texte apparaît divisé en deux colonnes dont chacune traite un sujet en confrontation avec celui de l'autre, de façon à ce que les deux soient à la fois opposés et complémentaires. Ce style d'érudition humoristique que l'on pourrait qualifier de « pédant » ⁹⁶ -d'après l'étiquette qu'Espinosa donne à ses premiers écrits en prose- se déploie ici pour la première fois dans toute sa splendeur. La première colonne, dénommée « *A1. Los de ayer* », reprend et développe les occurrences de l'autour dans la littérature espagnole du Moyen Âge. La deuxième colonne, « *A2. El de hoy* », expose une allégorie « autour » d'Azorín, en faisant probablement allusion –ironiquement- à la conversion radicale – « *muda* »- au surréalisme qu'effectua Azorín à ce moment-là.

Dans la première colonne, Espinosa déploie son érudition, d'une manière assez humoristique, afin de suivre la trace de l'autour dans la littérature du Moyen Âge : *El Cantar del Mio Cid*, *Libro de la Caza de las aves, et de sus plumages et dolencias et melecinaamientos*, de López de Ayala, le *Poema de Fernán González*, *Le livre d'Alexandre* et, enfin, le *Tratado de Halconería* de don Juan Manuel. ⁹⁷ Confrontée à la

: « [...] *Eliakim engendra Azôr, Azôr engendra Sadôc* [...] », GROSJEAN, Jean, *La Bible. Nouveau Testament*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1971, p. 8. Azôr naît alors sept générations avant « *Jésus appelé le Christ* ».

⁹² A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados ». *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril, 1927. *Textos (1927-1936)*, p. 13.

⁹³ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Escaparates polifémicos », *La Rosa de los Vientos*, num. 2, mai, 1927. *Textos*, pp. 17-19.

⁹⁴ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Eses españolas » *La Rosa de los Vientos*, num. 3, juin, 1927. *Textos*, pp. 23-25.

⁹⁵ Le titre « vies parallèles » -leitmotiv chez Espinosa- évoquant l'œuvre de Plutarque *Les vies parallèles des hommes illustres*, du II^e -I^e siècles avant J-C.

⁹⁶ A. ESPINOSA, « *Vd. No conoce –¿cómo va a conocerlas?- ninguna de mis pedantes prosas de 1925.* » Brouillon d'une lettre à Juan Ramón Jiménez, premier semestre de 1936, *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 732-733.

⁹⁷ A. ESPINOSA fait par la suite exactement le même choix d'auteurs et de personnages dans un article de 1931 intitulé « Los doce mejores libros del año. Tiento y balance de Reyes Literarios de 1930 », publié dans *La gaceta Literaria*, num. 97, janvier 1931 : « Para llegar hasta Mister Agosto 1930 hay que pasar por las alas de un culto mediévico. Del primitivo vivo y ejemplario. Del ave de la gran muda y de la gran

première, la deuxième colonne établit une comparaison, malicieuse, entre la noblesse – dont l'autour est un symbole chez ces écrivains- et l'apparition d'Azorín chez Espinosa sous la forme d'un autour caméléonesque et labile dont les mutations littéraires – semblables à la mue annuelle de l'autour- provoquent une déstabilisation de son œuvre et où se manifeste une excentricité éphémère :

A2. EL DE HOY.- Yo pienso en « Azorín », que es un azor pequeñito, de profundo mirar. ¿Cuántas mudas tiene « Azorín », este moderno azor de las Castillas de hoy? ¿Qué aprecio siente la actual literatura española por este azorado rapiñador de paisajes y valores nuevos? ¿Por este pequeño azor castellano que –en un raid audaz por los siglos- ha cazado en lo medieval, en lo clásico y en lo moderno?⁹⁸

Espinosa s'interroge sur la valeur esthétique des expériences littéraires d'Azorín, mais sans lui apporter de réponse. Il se limite donc à mentionner l'étonnement que les dernières œuvres d'Azorín ont suscité chez les critiques, sans pour autant abonder dans le même sens. C'est le signe, en effet, que son activité de critique littéraire vient tout juste d'être amorcée et qu'il n'ose pas encore se prononcer sans ménagement sur des sujets trop polémiques du fait de leur actualité. Il n'accuse donc que la critique –qu'il qualifie de « ñoña »- car elle n'accepte pas les nouveaux textes « *superrealistas* » d'Azorín :

Su prestigio de hoy es el viejo prestigio del multimudado azor de la reina alexandrina. La crítica ñoña del momento –Juan Manuel batutea desde su lejano tarimón del trecentos- ¿fundará también su actitud en razones de nobleza y apostura? ¿Cómo traducir la mueca de los críticos ante el surrealismo de « Azorín »? ¿Querrían un azor manero y han quedado burlados, en el mendicante gesto maniatriero de los versos de Antonio Machado? A última hora buscarán en la vieja tradición paremiológica –Mallara y Sancho Panza agitarán el pañuelito genovés del romance –su « El azor en el palo y el halcón en la mano », y se bañarán en una seria quietud.⁹⁹

Cet extrait comporte déjà les principaux signes qui caractérisent par la suite la critique littéraire pratiquée par Espinosa. On y trouve un mot-valise comme « *tarimón* », néologisme typiquement espinosien, composé des mots « *tarima* » et « *timón* », qui

mira. Del pico hocico y de la garra fiel. Cantares, crónicas y fueros, protectoras de Pájaro y Señor. Fuera éste ya un Bolívar sin Atlántico, como *Fernán González*, o una doncella de Oriente como la *reina Calextriz*, o un cazador de oficio como *Ayala*, o un deportista de lo heroico como *Rodrigo Díaz de Vivar*», *Textos*, pp. 77-81. Enfin, dans sa conférence « Hablemos ahora del asno... », lue à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935 et publié dans *Hoy* les 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935, A. ESPINOSA rappelle son goût pour cet animal dont il a fait l'éloge : « Hay los mudados azores de la gran ceterería literaria española, los del *Cantar del Mio Cid*, los del *Poema de Fernán Gonzalez*, que yo he cantado eruditamente, en mis primeras prosas exactas ».

⁹⁸ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril, 1927, *Textos (1927-1936)*, p. 13.

⁹⁹ *Idem.*, pp. 13-14.

définit le rôle littéraire d'*auctoritas*, ici attribué à l'infant Don Juan Manuel ; « *babutea* », néologisme dont l'origine est « *batuta* » ; enfin « *trescentos* », expression où Espinosa imite le terme italien « *Trecento* ». Espinosa se demande ensuite si ces critiques démodés ne chercheraient pas un autour « *manero* », adjectif qui a deux signifiés en espagnol, l'un pour définir l'autour ou le faucon, dressé afin de toujours revenir vers la main de son maître, et l'autre, désormais désuet, pour définir la personne qui s'engageait à payer des dettes ou à accomplir des devoirs à la place de quelqu'un d'autre. Espinosa joue sur l'ambivalence de cet adjectif pour mettre en cause cette fois, non seulement le poète Antonio Machado, mais aussi les critiques, qu'il compare à des dresseurs de rapaces à cause de leur geste de « *mendicante maniatrero* ». Ainsi, les vers du poète Antonio Machado retourneraient vers la main des critiques afin d'obtenir leurs éloges. Espinosa accorde néanmoins leur chance aux critiques : ils pourraient essayer la méthode des dictons, à la manière de Sancho et de Mal-lara, pour définir la valeur de l'oeuvre d'Azorín, car Espinosa juge que cela serait impossible autrement, étant donné leur incapacité à agir en accord avec leur temps.

L'article compare finalement Azorín aux livres qu'il écrit, dont l'évolution est de plus en plus vertigineuse. À cet effet, Espinosa crée une nouvelle équation avec l'autour et ses mues :

¡« A cien sueldos por muda »! ¿Cuántas mudas tiene Azorín, escalador en cada libro de una torre más del prestigioso alcázar literario? (Libros=Mudas y el paralelismo relacionador:

$$\frac{\text{Mudas}}{\text{Azores}} = \frac{\text{Libros}}{\text{Azorín}}$$

El azoramiento de estas dos mudas! ¡Qué par de mudas más laborioso!

¡« A cien sueldos por muda »! ¿Cuántos sueldos vale Azorín, este pequeño azor de la España abrujulada del novecientos?¹⁰⁰

Espinosa a trouvé un dicton populaire chez des lavandières –Il a précisé plus tôt qu'il s'agit de celles du Manzanares à Madrid-¹⁰¹ pour dévoiler leurs tarifs -« ¡A cien sueldos por muda ! »- et il se sert de ces dernières pour évaluer les livres d'Azorín qui sont, en effet, comme des mues ou du linge sale, étant donné qu'en espagnol les deux

¹⁰⁰ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril, 1927, *Textos (1927-1936)*, p. 14.

¹⁰¹ « ¡“A cien sueldos por muda”! que suena a cuenta de lavandera manzanaresiana », *opus cit.*, p. 13.

mots ont le même signifiant. Espinosa est ici en quête de complexité textuelle dans un style que l'on pourrait qualifier de baroque, où les rapports entre métaphores relève de la mathématique. Il est donc un parfait exemple de cette Espagne « abrujulada » (nouveau néologisme inspiré du grec où le préfixe *a-* constitue la négation de la boussole), de ce XX^e siècle littéraire où les avant-gardes ont réussi à égarer le jugement des critiques.

Espinosa évoque l'autour jusqu'en 1938, dans un article très avant-gardiste où il fait semblant de rapporter l'entretien qu'il a eu avec un célèbre docteur.¹⁰² Contrairement aux articles précédents, il a cette fois recours à la figure de l'autour pour s'auto qualifier :

Para cuando he entrado como una tromba en la redacción de FALANGE, la campana del reloj de pared de la casa no había dejado caer aún en el aire del mediodía las campanadas de las 12, que mis oídos cazarán dentro de un momento, como 12 pájaros hoscós tras los que ha corrido –mudado y raudo azor- toda una mañana.

Le fait de s'autoproclamer autour « *mudado* » n'est probablement pas une simple coïncidence car Espinosa s'est rallié à la Phalange alors que la majeure partie de ses collègues ont pu faire –ou accepter- d'autres choix. Son appartenance idéologique a donc complètement changé car, même s'il s'est toujours montré très critique envers la République, le fait de devenir phalangiste constitue, malgré tout, un choix assez radical.

5.2.4. Les corbeaux : « un sinistre troupeau de sarcophages ailés ».¹⁰³

Un autre oiseau sauvage intègre le bestiaire d'Espinosa : le corbeau. Ce dernier est le produit de la métamorphose de l'autour, la dérive d'un bestiaire en correspondance avec les transformations des courants littéraires. En effet, à partir des

¹⁰² Méthode qu'il utilise auparavant à plusieurs reprises.

¹⁰³ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera. Luna de miel », Troisième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 60 : « En el cielo, que empezaba a hacerse apenas rosado, flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados. »

systèmes d'équation d'Espinosa, on pourrait affirmer que l'autour est au corbeau ce que la *Nueva literatura* est au Surréalisme. Non seulement, le corbeau incarne un symbole funèbre auquel l'autour n'est pas identifié mais, au lieu des qualités de noblesse et de beauté qui distinguent l'autour, le corbeau est considéré comme un oiseau hostile, bruyant et jouisseur :

À cause de sa couleur, de son croassement, de son comportement importun, pour beaucoup de peuples (en Orient comme en Occident), il est porteur de mauvais présages et annonce la maladie, la mort et la guerre. [...] Les corbeaux passent pour des parents cruels, qui négligent leurs petits. Cet oiseau aimant vivre seul, il est devenu le symbole de l'isolement volontaire. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il est dans le christianisme le symbole de l'incroyant.¹⁰⁴

Le corbeau est vite devenu l'oiseau noir des romantiques, planant au-dessus des champs de bataille pour se repaître de la chair des cadavres.¹⁰⁵ Intelligent et avide, cet animal sauvage sera privilégié par les surréalistes, comme les cygnes et les autours, au détriment des animaux domestiques.¹⁰⁶ De ce fait, le corbeau occupe une place symbolique importante dans *Crimen*, la plus surréaliste des œuvres d'Espinosa. Certes, cet animal « adverse », comme le décrit Espinosa, s'adapte parfaitement à l'atmosphère macabre de l'œuvre, et devient dans *Crimen* une métaphore directe de la mort :

Vi cómo el velador cedía bajo un gran peso, y la cabeza de María Ana rodaba al suelo, arrastrando en su caída cuatro blandones encendidos que yo no había visto hasta entonces. En el cielo, que empezaba a hacerse apenas rosado, flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados.¹⁰⁷

Dans le chapitre « Luna de miel » -dont l'intitulé est démenti par le contenu du texte-, l'antihéros subit une expérience terrifiante après avoir assassiné sa femme : la tête de cette dernière apparaît soudainement devant lui pour continuer à le narguer. Elle est aussi cruelle et impitoyable que d'habitude avec son assassin, qui l'a tuée pour essayer d'échapper à son asservissement. L'extrait constitue la dernière phrase du chapitre, lorsque le protagoniste jette un regard vers le ciel et que son cauchemar s'accomplit. Cette comparaison des corbeaux à un sinistre troupeau de cercueils ailés

¹⁰⁴ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 85-86.

¹⁰⁵ Cfr. E. A. POE, « Le corbeau ». Voir, à ce propos, l'article de M. I. HEREDIA, « E. A. POE y *Crimen* de Agustín Espinosa », *Syntaxis*, n° 16-17, 1988.

¹⁰⁶ Voir *Ornithologie passionnelle*, de TOUSSENEL, 1873, cité par J. P. CLÉBERT dans son *Dictionnaire du Surréalisme*, éd. du Seuil, Chamalières, 1996, p. 89. Voir aussi le « corbeau alchimiste » surréaliste.

¹⁰⁷ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera. Luna de miel », Troisième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 60.

révèle toute la symbolique funeste qui accompagne cet oiseau.¹⁰⁸

Au début du cauchemar de la « Lune de Miel », le protagoniste est victime de l’envahissement des insectes qui, en recouvrant son corps, le « libèrent » du froid et de la honteuse nudité qui l’angoissent de plus en plus intensément depuis le début :

Tras mi tierna oración, un ejército de moscas de alas verdes, de caracoles de campo, de cucarachas, de sapos y de pequeños ratones blancos, comenzaron a subirme por las piernas hasta cubrirme con sus inmundicias todo el cuerpo. He aquí el traje que se me tenía reservado. Bullía en torno a mi cabeza el hervidero hostil de las moscas.¹⁰⁹

Les réminiscences surréalistes mais, avant tout, lautréamontiennes, sont évidentes, car si la victime se met à prier, c’est précisément pour échapper à son effrayante nudité :

Estaba completamente desnudo. Sentía frío y vergüenza de que me pudieran ver desde la calle. [...] La vergüenza de mi desnudez me angustiaba de nuevo. Inventé, para aquel momento, una oración llena de ternura en la que había mezclados confusos recuerdos de un libro sobre las obras de misericordia que se me hizo aprender de memoria de niño y versos de Paul Claudel y fragmentos de mi Segundo epistolario.

Même le dernier chapitre de ce travail est consacré à la dimension religieuse de l’œuvre d’Espinosa. On signalera déjà dans ce texte, au-delà d’une forte influence des *Chants de Maldoror*, des sources bibliographiques à caractère très personnel, dont l’œuvre de Paul Claudel et le *Second Livre des Épîtres* font partie intégrante.¹¹⁰

Toutefois, cette prière sincère et sans artifice –presque enfantine– que le protagoniste adresse à Dieu ne lui sert qu’à être victime des insectes qui incarnent le châtement divin dont il est puni pour son crime, puisqu’ils défèquent sans cesse sur le corps de celui qui prie. Après la description détaillée d’une myriade d’insectes –très répandus, d’ailleurs, aux Îles Canaries– la dernière phrase insiste une deuxième fois sur l’un d’entre eux : les mouches ; au début, c’est une armée de mouches aux ailes vertes

¹⁰⁸ Il y a certainement une contradiction entre la nature solitaire de ces animaux et leur association à un troupeau, comme celui dont Jésus de Nazareth qualifie ceux qui le suivent. Le fait que le sinistre « troupeau » vole autour d’une croix confirme les intentions sacrilèges d’Espinosa dans ce texte.

¹⁰⁹ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit*, « Primavera. Luna de miel », p. 59.

¹¹⁰ Cfr. avec « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932, *Textos*, pp. 140-142, où ESPINOSA recommande à Lolina la lecture des poèmes de Claudel en s’appuyant sur des critères bellicistes qui sont, pour le moins, contestables. On retrouve d’ailleurs les mêmes arguments pour citer Claudel quatre ans plus tard, durant la Guerre Civile, dans « Alegría imperial », non signé, *¡Arriba España!*, 17-X-1936 : “Aprieta entre las manos su gorro como un pájaro negro que acabara de cazar en la noche, glosando a Claudel, echa a volar, al mudo aire en éxtasis, las campanas de una fresca oración de guerra.”

qui rampe sur son corps, enfin, elles finissent par bouillonner autour de sa tête –« *el hervidero hostil de las moscas* »-. Ce n'est probablement pas par hasard si Espinosa revient précisément sur cet insecte qui est en fait, dans beaucoup de cultures, l'emblème du démon, ainsi chez les Perses, dans la Bible, et dans *Les Fleurs du Mal* :

De tout temps démoniaque, elle est l'apparence prise par Eurynomos, démon de la putréfaction et de la mort chez les Perses, qui réapparaît en tant que Baal-Zeboub, le « Prince des mouches » dans la Bible (Matthieu, 12, 24 ; Marc, 3, 22) [...] Ces mouches de la mort sans espoir, dont la contrainte archétypale pesait [...] sur Baudelaire :

« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride

D'où sortaient de noirs bataillons... »

« Une Charogne », *Les Fleurs du Mal*, XXIX).¹¹¹

Chez le prophète Isaïe les nuages de mouches annoncent l'arrivée d'un malheur : « Il adviendra, en ce jour-là, que le Seigneur sifflera des mouches qui sont à l'extrémité des canaux d'Égypte »¹¹².

Les symboles incarnés par tous les animaux de ce bestiaire surréaliste sont toujours dénaturés. Si d'habitude une hirondelle ne fait pas le printemps,¹¹³ dans *Crimen*, elle le détruit :

Una golondrina plegó de pronto sus alas, a la mitad precisa de un vuelo, y rodó muerta, dentro de una alcantarilla destapada, seguida muy de cerca por una colilla de cigarro.¹¹⁴

L'hirondelle, incarnation poétique d'une saison fertile et lumineuse en raison de son retour annuel, devient ici une bouche d'égout, alors que, selon la tradition, elle ne se pose jamais sur le sol et doit à cela sa qualité d'icône de la purification.¹¹⁵ Cet oiseau

¹¹¹ A. SIGANOS, « Bestiaire mythique », dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. par P. BRUNEL, éditions du Rocher, Paris, 1988, p. 229.

¹¹² *La Bible. L'ancien Testament et le nouveau Testament. Traduction Œcuménique, Ésaïe*, VII, 18.éd. du Cerf, Paris, 1996, p. 486,

¹¹³ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 309 : « Le proverbe “une hirondelle ne fait pas le printemps” apparaît déjà chez Aristote et Aristophane. » D'ailleurs, *Crime* s'articule autour des quatre saisons et ce texte correspond au chapitre du printemps : « Primavera », *opus cit.*, pp. 57-67.

¹¹⁴ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Primavera. ¿Era yo un caballo ? », pp. 65-66.

¹¹⁵ J. CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982 : « L'hirondelle doit son rôle important au fait qu'elle ne se pose jamais sur la terre : elle est donc exempte de souillure. », p. 507. M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit Dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992, « En Afrique noire, c'est un symbole de la pureté, parce qu'elle ne se pose pas sur le sol et n'est jamais en contact avec la boue », p. 161.

migrateur exempt de souillure devient donc une figure optimale de ce travail de désacralisation qu'effectue Espinosa dans *Crimen*. Le fait de joindre la figure d'une hirondelle qui tombe morte à côté d'un mégot dans un égout, révèle ce contexte urbain en décomposition qui devient presque l'un des personnages pivots de l'action poétique et romanesque dans *Crimen*.

5.2.5. Le cheval Agustín et les oiseaux funestes.

D'une grande importance dans *Crimen*, le cheval¹¹⁶ incarne la métamorphose monstrueuse du protagoniste dans le chapitre intitulé : *¿Era yo un caballo ?*, qui s'ouvre sur une interrogation, d'emblée très inquiétante. La force et la vitalité, primordiales pour la santé de l'humanité, sont ici détériorées à cause de la blennorragie dont souffre le cheval Agustín. De même, le cheval incarne aussi un symbole de l'érotisme :

Les pères de l'Église attribuaient au cheval des défauts comme l'orgueil ou la tendance à la luxure (car il se met à hennir avec concupiscence dès qu'il aperçoit sa femelle).¹¹⁷

Cette lascivité attire, de toute évidence, les surréalistes qui, très souvent, adoptent le cheval comme symbole de la passion sexuelle :

Dans le bestiaire surréaliste le cheval joue un rôle emblématique. [...] Avec le serpent et le taureau, le cheval assume une grande part des mythes et des symboles propres à la zoologie passionnelle. Son rôle est ambivalent, pur et impur, solaire et funéraire [...] présage de bonheur et prophète de la mort. Füssli le peindra présidant au cauchemar. Sa célèbre toile, *Le cauchemar* (1871), impressionnera André Masson, qui peindra des chevaux « justiciers ».¹¹⁸

Comme dans *Le cauchemar* de Füssli,¹¹⁹ Espinosa intègre un cheval chétif – complètement à rebours de l'image traditionnelle attribuée à cet animal- à son bestiaire à la fois concupiscent et criminel. Trois personnages humains font leur apparition dans

¹¹⁶ Cfr. avec l'article d'ESPINOSA « Tres corredores de los juegos apolíneos andaluces », publié dans *La Rosa de los Vientos*, num. 5, janvier, 1928. Textos, p. 36, où il compare J. R. JIMÉNEZ, R. ALBERTI ET F. G. LORCA à trois arcs-en-ciel qui sont comme des chevaux andalous qui participent à une course.

¹¹⁷ M. CAZENAVE, *opus cit.*, p. 128.

¹¹⁸ CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, éd. Seuil, Chamalières, 1996, pp. 149-150.

¹¹⁹ J. H. FÜSSLER, *The nightmare*, huile sur toile, 1782.

le chapitre de *Crimen* intitulé « ¿Era yo un caballo ? »¹²⁰ : une jeune femme, un cocher et la statue de celui qui raconte comment le cocher tente de séduire la femme. La statue-narrateur réussit à descendre de son piédestal afin d'arracher la femme au cocher mais, quand il y parvient, c'est déjà trop tard car elle est en train de toucher le cheval du cocher. Cet animal malade provoque la métamorphose de la femme en jeune vétérinaire qui éveille les instincts du narrateur : « *Estabas tactando los órganos genitales de un caballo enfermo. Muy bella aún bajo tu bata de veterinaria recién salida de la Escuela.* »¹²¹ Le récit de l'antihéros, voyeur qui apprécie considérablement l'obscénité de cette scène, s'adresse ainsi à la jeune vétérinaire. Excité et impatient, le narrateur essaie l'un après l'autre plusieurs déguisements d'animaux afin d'attirer son attention :

Inútilmente paseé una y otra vez ante tus ojos mis abstrusos y complicados disfraces de cabra, de asno, de carnero, de mula, de perro, de vaca... Ni balares de cabra tuberculosa, ni lamentos de perro con úlcera de estómago, ni aun quejumbrosos relinchos de mula con dolor de costado. Veterinaria de cabecera de aquel pobre caballejo indefenso, ya no te habrías de separar más de él.

Mais il est inutile de se déguiser en chèvre, âne, bélier, mule, chien ou vache : la belle vétérinaire ne tient pas compte du narrateur. Même lorsqu'il déforme les animaux par ces procédés morbides dont il est friand, afin de justifier le besoin de soins –la chèvre est tuberculeuse, le chien souffre d'ulcère, la mule a mal aux côtes- la vétérinaire ne perd pas de vue ce pauvre cheval vulnérable dont elle ne se séparera plus désormais.

Comme dans un cauchemar, la succession d'évènements a lieu hors du temps. Le texte montre alors aussitôt l'enterrement du cocher, dont la mort est advenue à cause de la ruade que son cheval lui a lancée :

El médico me leyó un pliego que decía :

« Yo, médico titular de este pueblo, certifico que el paciente falleció a consecuencia de una peritonitis aguda producida, al parecer, por coces recibidas de su caballo Agustín. »¹²²

L'on remarque alors une péripétie inattendue de l'histoire : le cheval s'appelle

¹²⁰ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Primavera. ¿Era yo un caballo ? » : « Estábamos solos, en medio de una plaza inclemente, tú, yo y el cochero de la esquina », p. 65.

¹²¹ *Idem.*, p. 65.

¹²² A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Primavera. ¿Era yo un caballo ? » : « Estábamos solos, en medio de una plaza inclemente, tú, yo y el cochero de la esquina », p. 65.

Agustín –la référence autobiographique est évidente- le narrateur, devenu enfin cheval, se réjouit d’avoir tué le cocher. On confirme que, non seulement il est parvenu à se déguiser en cheval mais, qu’en plus, malgré ses déplorables conditions physiques, il a été capable de tuer son maître pour conquérir la maîtresse de ce dernier.

Le cheval Agustín fait partie de l’héritage que le cocher laisse à la vétérinaire afin qu’elle soigne sa blennorragie –maladie sexuellement transmissible causée par le gonocoque, et caractérisée par une inflammation des voies génito-urinaires avec écoulement purulent (par la verge ou le vagin)-¹²³ :

El notario guardaba en su cartera estas palabras, para mí en extremo voluptuosas :

« Ítem, dejo a la señorita veterinaria mi caballo Agustín, con el compromiso de curarle, en el plazo de dos meses, la reciente blenorragia que padece dicho animal. »

La volupté extrême que l’écrivain –narrateur et cheval en même temps- ressent face à la perspective de faire soigner sa blennorragie par une belle vétérinaire relève à la fois du surréalisme –pour le style onirique- et du bestiaire traditionnel, où les animaux incarnent tous les désordres interdits aux humains. La lubricité, la jalousie et l’instinct meurtrier du cheval représentent donc tout ce que les hommes doivent refouler, tout ce qui n’est autorisé qu’en rêve afin que la civilisation soit possible.

Mais dans cette fable, la boucle est bouclée quand le narrateur, ancienne statue, voit comment il ne reste à la place de celle-ci qu’un bureau bancal, image surréaliste d’un cheval maladif :

En el sitio donde estaba antes mi estatua había ahora un buró apolillado, cojo de una pata, y un cubo de basura adornado con lirios blancos.

La mutilation intervient cette fois comme le signe de désordre d’un bureau, mot qui a d’ailleurs été traduit par « *âne* » -qui est désigné par le mot espagnol « *burro* »- dans la traduction française de Gérard de Cortanze,¹²⁴ la confusion du traducteur découlant probablement d’un acte manqué qui témoigne en fait de l’omniprésence des animaux dans *Crimen*. En réalité, le narrateur se contente de regarder son quotidien, qui consiste sans doute à s’asseoir à son bureau pour écrire. Or, à côté de ce bureau

¹²³ *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2007*, éd. Le Robert, Paris, 2007, p. 264.

¹²⁴ « Faisant face à ma statue se trouvait désormais un *âne* mangé aux mites, boitant d’une patte, ainsi qu’une poubelle décorée d’iris blancs », *Crimen*, quatrième édition, éditions de la différence, Paris, 1989 (traduit par Gérard de Cortanze), p. 28. L’italique est de mon fait.

vermoulu et bancal figure une corbeille ornée de fleurs de lys,¹²⁵ symbole traditionnel de pureté et de vertu. Mais le lys a aussi d'autres significations métaphoriques. En effet, la fleur de lys est indirectement liée à l'âne, ce qui pourrait éclairer le lapsus de Gérard de Cortanze :

La déesse de l'Amour, Aphrodite (Venus), détestait cette plante dont elle jugeait l'apparence trop pure et innocente : elle le dota d'un pistil dont la forme rappelle le phallus d'un âne.¹²⁶

À part la symbolique royaliste du lys, cette fleur se prête aussi à d'autres interprétations :

C'est en cueillant un lys [...] que Perséphone fut entraînée par Hadès, épris d'elle [...] jusqu'en son royaume souterrain ; le lys pourrait à ce titre symboliser la porte des Enfers. [...] Huysmans dénonce dans *La Cathédrale* ses capiteux effluves : son parfum est absolument le contraire d'une senteur chaste ; c'est un mélange de miel et de poivre, quelque chose d'âcre et de doux, de pâle et de fort.¹²⁷

Le fait de voir des lys dans une corbeille pourrait peut-être révéler la peur de l'impuissance chez l'auteur, qui s'insinue déjà lorsque le narrateur donne le nomme d'Augustín à un cheval souffrant d'une maladie sexuelle. Tout un univers sensuel est menacé par la décrépitude corporelle due à l'âge. Après le cauchemar, le retour au réel est un reflet insupportable de la décadence et de la perte, sentiments qui hantent *Crimen* du début jusqu'à la fin.¹²⁸

¹²⁵ Le choix du terme « *iris* » pour traduire « *lirio* » relève sans doute chez Cortanze, de la quête d'une sonorité poétique, car, un « *lirio* » suivi de l'adjectif « *blanco* » peut être traduit en français comme « *Lys* » ou comme « *azucena* », d'après *Le Larousse Grand Dictionnaire Français-Espagnol / Espagnol-Français*, Paris, 1992 : « <Lirio> m iris (planta) // -Bot *lirio blanco* lis (azucena) // *lirio cárdeno* iris », p. 475 ; Or, « <Lis> m. *azucena f* (fleur) : -Obs. Le mot *lirio* espagnol désigne l'*iris*. Cependant, on utilise parfois *lirio blanco* pour *azucena* », p. 358.

¹²⁶ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, entrée : « Lis (ou lys) », La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 368. J. On trouve la même acception dans CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982 : « Dans sa *Mythologie des plantes*, Angelo de Gubernatis estime qu'on attribue le lys à Vénus et aux Satyres, sans doute à cause du pistil honteux et, par conséquent, le lys est un symbole de la dégénération ; ce qui, selon cet auteur, l'aurait fait choisir par les rois de France comme symbole de la prospérité de la race », p. 577.

¹²⁷ CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982, p. 577.

¹²⁸ Cette dimension de *Crimen* sera approfondie lors du dernier chapitre.

Habité par cette faune bigarrée que l'on a essayé d'analyser, le chapitre relatif au « printemps » dans *Crimen*, finit par un dernier sous-chapitre –ou poème en prose- intitulé « Ángelus ». Ce dernier est orchestré par l'apparition d'un oiseau géant qui se métamorphose jusqu'à la fin du texte sous les yeux du narrateur :

Lo que veía no era realmente nada extraordinario, pero a mí me llenaba de un ardoroso júbilo : sobre una aguda roca solitaria, un gran pájaro blanco.

Acaso no era completamente blanco, sino sólo gris, y la distancia y el tono oscuro de la roca desvirtuaban sobremanera el color. El recuerdo que me queda de éste es, de todos modos, más vago, y no así el del desmesurado tamaño, que me es aún hoy mismo muy fiel. Era –debía o quería ser por lo menos- un buitre. Su cabeza, como la de un niño de dos años. Su estatura, de casi dos metros. Su pico hócico. Su cola, como la de un pavo real. [...]

Pero a mí me apasionaba, sobre todo, el gran pájaro blanco. Intentaba disparar sobre él mi pistola, cuando huyó de pronto, sigilosamente, en un vuelo luminoso y arbitrario, que, a medida que lo alejaba de mí, lo hacía mayor y más diáfano. Entonces vi que no era blanco sino de varios colores y que lo que yo había creído uno solo eran dos pájaros. Un sol de ocaso se filtraba a través de las cuatro alas abiertas como por las ojivas de una catedral y las policromaba hasta el infinito.¹²⁹

Les sensations décrites dans le récit ressemblent à des rêveries produites par la consommation d'hallucinogènes. En effet, d'après les expériences répertoriées par les scientifiques au cours du XX^e siècle, ces hallucinations comportent souvent l'apparition d'animaux –notamment des oiseaux- dont les métamorphoses sont courantes. Pourtant, dès qu'on avance dans le récit, on se rend compte que cette vision illusoire n'est en réalité qu'une manière pour le narrateur d'échapper à la scène qui se déroule devant lui : celle de sa femme –revenante- qui le trahit de nouveau avec le garçon brun du début du texte, celui qui avait progressivement occupé sa place au sein du couple :

En vano intentaba yo llenar mis ojos con todas estas vagas cosas, para ahuyentar de algún modo el idilio de la muchacha a quien había besado en otro tiempo y del joven moreno que se fumaba mis cigarrillos como si fuesen suyos y usaba como propias mis cerillas, mi balcón y mis mejores butacas.¹³⁰

On voit comment l'infidélité, qui est à l'origine du crime dans l'œuvre, obsède viscéralement le narrateur. En ce qui concerne le bestiaire, il faut noter que l'oiseau géant remplit entièrement sa fonction symbolique : le protagoniste découvre

¹²⁹ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Primavera. Ángelus », p. 67. Il faudrait confronter en détail ce fragment au texte « Le corbeau » de E. A. POE pour dévoiler les nombreuses ressemblances qui Espinosa partage avec Poe. En effet, le corbeau qui crie « plus jamais » [tu n'embrassera Lénore] au narrateur chez Poe, découvre une réalité parallèle à celle du narrateur dans « Angelus » : sa femme continue d'embrasser son amant même après sa mort.

¹³⁰ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Primavera. Ángelus », p. 67.

graduellement que l’oiseau est un vautour, un oiseau porteur de valeurs ambiguës. D’une part, le vautour est symbole de régénérescence par sa nature de charognard qui se nourrit des animaux déjà morts,

Le vautour [...] peut [...] être considéré comme un agent régénérateur des forces vitales, qui sont contenues dans la décomposition organique [...] autrement dit comme un purificateur, un magicien qui assure le cycle du renouveau, en transmutant la mort en vie nouvelle.¹³¹

D’autre part, il y a un symbole négatif indéniable chez le vautour. D’ailleurs, on utilise ce terme de manière figurative en espagnol pour désigner la personne qui profite du malheur d’autrui et, en jargon, pour faire référence à l’homme qui rôde inlassablement autour des femmes. On pourrait de ce fait considérer le vautour comme la représentation figurée dont le narrateur évoque l’amant de sa femme. On verra enfin que les deux symboles –positif et négatif- incarnés par le vautour seront confrontés à la dernière ligne :

Me consolaba, inocentemente, con la idea de que eran, en tanto, ambos extraños al maravilloso espectáculo que se desarrollaba a sus espaldas. Ignorantes de las cuatro alas luminosas, de la gran policromía celeste y del sol ocásico. Ignorantes, también, de mi pistola, que había dejado engatillada el vuelo de un gran pájaro blanco.¹³²

Le narrateur s’apprête à tuer, encore une fois, les deux amants, afin de recommencer une vie nouvelle. Or, l’acte menace de se répéter à l’infini, comme un cauchemar, sans que la catharsis n’ait jamais lieu. Le vol d’un oiseau incarne, ainsi, le signe des événements ineffables qui échappent au contrôle de l’individu :

Le vol des oiseaux les prédispose, bien entendu, à servir de symboles aux relations entre le ciel et la terre. [...] Dans la même perspective, l’oiseau est la figure de l’âme échappant du corps, ou seulement des fonctions intellectuelles.¹³³

La figure de l’oiseau jouit dans *Crimen* d’une importance capitale étant donné non seulement le nombre d’occurrences, mais également leur consistance dans le texte. L’oiseau est un signe funeste dans *Crimen*, comme le sont d’ailleurs tous les animaux. Il s’agit donc d’un bestiaire uniquement porteur de mauvais présages.

À l’automne de *Crimen*, le symbole de l’oiseau revient encore une fois dans la

¹³¹ J. CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982, p. 994.

¹³² A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Primavera. Ángelus », p. 67.

¹³³ J. CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982, p. 695.

description des rues où s'est déroulée l'enfance du narrateur :

Hasta mi escondite de la calle inmediata llegaba su caricia fría de plaza trágica. Su sombra desgraciada. La sutileza repugnante de un ala de pájaro adverso, construida con olores de pescadería, flores viejas, aguas podridas y excrementos humanos.¹³⁴

Son rôle fatal est évident : l'aile de l'oiseau adverse incarne toutes les odeurs fétides de l'enfance du narrateur. Au-delà de la nostalgie et loin des représentations traditionnelles, l'oiseau révèle ici une enfance troublée.

Le symbole de l'oiseau est présent dans *Crimen* jusqu'à la dernière page pour remplir son rôle d'animal porteur de malheur. En effet, un corbeau revient à la fin du livre pour donner à l'épilogue une dimension fatale :

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. Aquél que el golpear del pico de un cuervo lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amarguras, óleos y sueños.¹³⁵

Le coup de bec d'un corbeau sur le cœur d'une vierge¹³⁶ est l'image d'une réalité cruelle, celle des rêves de l'enfance que la vie corrompt.

5.2.6. L'âne littéraire –« *dolicocéfalo y trotasedentario* »- et le lion marxiste.

L'âne, l'avant-dernier animal de ce bestiaire épineux, est l'un des plus littéraires, et cela malgré son apparence triviale. Cette dimension littéraire est, d'ailleurs, à l'origine de l'hommage qu'Espinosa lui consacre.

Dans *Lancelot 28^o-7^o* Espinosa évoque déjà, en 1929, la figure de l'âne avec une tendresse qui rappelle de toute évidence le ton de Juan Ramón Jiménez dans *Platero y yo* : « [...] *luego, un borriquillo adolescente, mínimo, algodónoso, de alforjas*

¹³⁴ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit*, « Otoño. Retorno », p. 79.

¹³⁵ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit*, «Epílogo en la isla de las maldiciones», p. 94.

¹³⁶ Image, par ailleurs, aux fortes influences lauréatoniennes : « [...] enfoncer les ongles longues dans sa poitrine molle [...] », I. DUCASSE, *Les Chants de Maldoror*, Chant premier, Gallimard, Paris, 1973, p. 22.

demasiado grandes y niño blanco y negro sobre el lomo. »¹³⁷ Six ans plus tard, Espinosa reprend le sujet de l'âne dans une série d'articles de presse rassemblés par la suite dans une conférence lue à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre 1935. Cette conférence, dont le titre est « Hablemos ahora del asno »,¹³⁸ décrit le parcours littéraire de la figure de l'âne. Dans l'introduction, Espinosa bâtit d'abord une théorie autour des bestiaires littéraires, avant de concrétiser son étude sur l'âne :

[...] hay también un lobo, desde los lienzos de Giotto a las musas de Darío. Y hay un águila rampante en el Apocalipsis de San Juan y en los guerreros estandartes de Germania. Y hay los gatos de Baudelaire y los fuertes caballos de los capitanes famosos y los perros de Lautréamont y los jilgueros de Werther. Y hay en el cordero bíblico y el de la fábula y el del paisaje pastoril. Y hay un cisne con Júpiter y otro con Lohengrin y otro Góngora y muchos con los pintores franceses y los poetas simbolistas y los anfitriones del Renacimiento.

Hay los mudados azores de la gran cetrería literaria española, los del Cantar del Mio Cid, los del Poema de Fernán Gonzalez, que yo he cantado eruditamente, en mis primeras prosas exactas.

Hay las vacas griegas de Hesiodo y las latinas de Virgilio y la ciega vaca catalana, que el catalán Maragall ha immortalizado.

Hay los cuervos de las banderas templarias, los de las gestas desgraciadas, los lúgubres cuervos proféticos de la literatura islándica, padres del modernismo neoyorkino de Poe.¹³⁹

Cette introduction sert principalement à corroborer la théorie du bestiaire que l'on a explorée dans cette première partie du chapitre, consacrée à la symbolique animalière. Les animaux qu'Espinosa a évoqués durant sa carrière littéraire réapparaissent dans ce texte tardif pour confirmer la dimension littéraire qu'il a toujours octroyée à certains d'entre eux. En effet, il revendique avec force, une dernière fois encore, la figure de l'autour et sa signification dans la littérature espagnole, au point qu'il fait référence à son premier article « Vidas paralelas. Azores mudados »,¹⁴⁰ et aux textes érudits de ses premières « prosas exactes ».¹⁴¹ Les cygnes de Lohengrin et de

¹³⁷ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, «Nazaret», 1929, Quatrième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 104.

¹³⁸ A. ESPINOSA, « Hablemos ahora del asno », publiée dans le journal *Hoy* les 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935. Le matériel fut ensuite rassemblé pour une conférence qui fut lue à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935. *Textos*, pp. 283-289. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 731.

¹³⁹ A. ESPINOSA, « Hablemos ahora del asno », publiée dans le journal *Hoy* les 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935. Le matériel fut ensuite rassemblé pour une conférence à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935. *Textos*, p. 283.

¹⁴⁰ A. ESPINOSA, « Vidas paralelas. Azores mudados », *La Rosa de los Vientos*, num 1, Tenerife, avril, 1927, *Textos (1927-1936)*, p. 13.

¹⁴¹ Telles qu'A. ESPINOSA les qualifie dans « Hablemos ahora del asno », publiée dans le journal *Hoy*

Góngora sont également évoqués, comme les corbeaux, dont il récrée la destinée littéraire dans le dernier paragraphe –depuis les corbeaux des drapeaux templiers et ceux des sagas islandaises, jusqu’au corbeau d’Edgar Allan Poe- témoignant ainsi d’une vaste érudition.

Après ce prélude, Espinosa cède enfin la place à l’âne, qui fera essentiellement l’objet de sa recherche faunique dans ce texte :

Y hay, en fin, también, el buen asno, orejudo y paciente, dolicocefalo y trotasedentario, apaleado héroe menor de la caballería. Cuyos pasos y aciertos por la literatura voy a ilustrar –a intentar ilustraros- hoy.¹⁴²

On voit comment, malgré le symbole ambigu de la figure de l’âne, Espinosa limite de toute évidence les valeurs qu’incarne cet animal dont la symbolique est plus complexe de celle qu’il lui attribue :

L’âne fait partie des animaux à la symbolique très contradictoire. [...] À une certaine idée de l’âne, symbole de l’humilité et de la douceur, s’oppose une conception tout autre qui voit en lui l’image de la bêtise, de la paresse, de l’obstination ou de la luxure.¹⁴³

De même, l’âne peut embrasser une symbolique encore plus sombre et perverse :

L’âne, comme Satan, comme la Bête, signifie le sexe, la libido, l’élément instinctif de l’homme, une vie qui se déroule toute sur le plan terrestre et sensuel. L’esprit chevauche la matière qui doit lui être soumise, mais qui échappe parfois à sa direction.¹⁴⁴

les 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935. Le matériel fut ensuite rassemblé pour une conférence à l’*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935. *Textos*, p. 283.

¹⁴² A. ESPINOSA, « Hablemos ahora del asno... » *Hoy*, 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935. Conférence lue à l’*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935. *Textos*, pp. 283-284.

¹⁴³ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l’œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, pp. 30-31.

¹⁴⁴ J. CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982, p.41. Par ailleurs, le surréalisme crée aussi un rapport important avec la figure de l’âne à travers, notamment, l’œuvre de Salvador Dalí : « Une des séquences exemplaires du film *Un chien andalou*, réalisé avec Buñuel, est l’apparition de pianos à queue remplis de charognes d’âne « dont les pattes, les queues, les croupes et les excréments débordent de la caisse d’harmonies. Quand l’un des pianos passe devant l’objectif, on voit une grande tête d’âne appuyée sur le clavier » [Scénario publié dans *La révolution surréaliste* (décembre 1929).] [...] Enfin, en 1930, Dalí publie un texte intitulé *L’âne pourri*, où, pour la première fois, il traite du phénomène paranoïaque, « équivalent, mais aux antipodes, de l’hallucination » [*Le surréalisme au service de la révolution*, numéro 1 (juillet 1930, p. 9)] [...] Dans *Qu’est-ce qu’est le surréalisme ?* (1934), Breton, commentant « l’entreprise » de Dalí, résume ainsi *L’âne pourri* : « Un état, par exemple, de l’image *multiple* qui nous occupe pouvant être un âne pourri, la « cruelle » putréfaction de l’âne peut être tenue pour « le reflet aveuglant et dur de nouvelles pierres précieuses... ». Pourtant, l’« espagnolité » de l’âne semble n’être qu’un mythe créé par les français : « André Masson, de son côté, a évoqué les spectres d’ânes errant sous les murs d’Ávila. On voit combien ce thème fantasmagorique est typiquement espagnol. S’agit-il de souvenirs traumatisants de l’enfance ? Jean-Jacques Brunius y répond ainsi : « On a

Pour sa part, Espinosa fait de l'âne un animal strictement littéraire afin d'exhiber un savoir encyclopédique :

No padezco yo de ninguna clase de asnofilia, ni me unen al protagonista de mi disertación otros lazos que los abstractos de una erudición que se me ha hecho, sin yo pretenderlo, lírica. Me precisa pues –y me basta- historiar los pasos y el trato que la literatura ha dado a este buen trotador de caminos estrechos, a ese orejudo, redentado y revejudo héroe menor.¹⁴⁵

Espinosa a enfin dévoilé qu'il n'est pas féru d'animaux mais uniquement de littérature, alors que les grands mythes sont parfois des animaux au lieu d'êtres humains, et lui-même se propose d'analyser l'âne comme s'il avait l'envergure d'un homme, d'un héros, ou d'un mythe. Aux yeux d'Espinosa, un héros mineur comme l'âne n'est pas moins important du point de vue esthétique que le plus grand héros de la mythologie grecque. Car pour lui, l'essentiel demeure l'élaboration d'un objet nouveau à partir de son érudition littéraire. Espinosa se propose, de ce fait, de réhabiliter la figure de l'âne –héros mineur méconnu- à travers la recreation –d'après des critères nationaux, comme à son habitude- des œuvres d'écrivains tels que : Lucien –« Un asno griego », Apulée –« Un asno latino »-, « A la rebusca del asno perdido », Machiavel –« Un asno italiano »-, Cervantes –« Un asno castellano »-, Coleridge –« Un asno inglés »- et Juan Ramón Jiménez –« Un asno andaluz »-, ce dernier bénéficiant d'un éloge spécial :

Para fichar, sin equivocarse, este asno andaluz, toda escrupulosidad es poca. Platero no es otro asno más. Juan Ramón Jiménez contaba con él para salvar su alma. Esperaba Andalucía de él la realización de una secular pesadilla. Envidias de Castilla y Cataluña –de Turmeda y Cervantes- fueron los padres de Platero. Todo lo demás vino después: el agua simbolista, los jammesianos pastos.[...]

[...] era la novia del poeta. La novia, sí. No el hijo ni el hermano. Novia ideal, metafísica, abstracta. Laura con cascos. Beatriz de amor y rabo.

No es la Canción a Carlos Félix, de Lope, la elegía que hizo Juan Ramón a Platero; sino la Égloga primera de Garcilaso. Y sobre todo el Werther.¹⁴⁶

voulu voir dans *Un chien andalou* plus d'inventions qu'il n'en contient. Les ânes pourris qui parurent si surprenants par exemple, on les a retrouvés le long des routes d'Espagne dans le documentaire de Buñuel *Terre sans pain* » [*En marge du cinéma français*, Arcanes, 1954, p. 137)], dans J. P. CLÉBERT, *Dictionnaire du surréalisme*, entrée « l'Âne », éd. Seuil, Chamalières, 1996, p. 37.

¹⁴⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 283.

¹⁴⁶ A. ESPINOSA, « Un asno andaluz : Juan Ramón Jiménez », continuation de « Hablemos ahora del asno... », conférence de 1935, reproduite partiellement dans *Textos*, pp. 283-289. Cette dernière partie restée inédite est publiée seize ans plus tard, en 1986, dans l'édition de la thèse de M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 731.

Espinosa semble mieux connaître le personnage de Platero que les autres ânes, utilisant ces derniers pour s'exercer aux jeux de mots et à l'exhibitionnisme érudit sans vraiment épuiser les possibilités qu'ils offrent. En revanche, faire de Platero la fiancée idéale, métaphysique et abstraite de Juan Ramón Jiménez, relève de l'instinct poétique et burlesque chez Espinosa : « *Laura con cascos. Beatriz de amor y rabo* ».

Enfin, dans « El Carnaval marxista “Leones rojos” en el frente »¹⁴⁷, Espinosa fait du lion un emblème de l'Espagne dans une prose ludique et audacieuse qui raconte comment les troupes républicaines ont été vaincues à Guadalajara :

Por los últimos telegramas del frente de batalla anda el simbolismo danzando. Anda –burdo fantasma inventado por el Desgobierno de Valencia- en ese batallón de “Los leones rojos”, destrozado y diezmado por nuestros soldados en el frente de Guadalajara, en su dinámico avance de ayer.

Anda por allí el simbolismo. Entre esos “leones rojos” precisamente. Anda un simbolismo un si es -¡y tanto que lo es!- humorístico y un si es -y lo es extremadamente- festivo. Porque sólo a cabezas que nadan a ras de tierra –que es como cabecear torpemente- se les puede ocurrir querer ganar batallas disfrazando leones. Pretender, vistiendo de Arlequín el noble cuerpo de un león español, conquistar o alcanzar nada.

Los leones de España han ganado siempre sus empresas desnudos. Con su estilo y piel propios. Sin disfraces de alquiler ni tintes exóticos. La locura y desbarajuste moscovitaleantino no se han expresado claramente en este carnavalesco regimiento de “los leones rojos” de Valencia. Pretender ganar una batalla con leones pasados antes por la tintorería es idea que solo en el cerebro de un marxista puede formarse.

El carnaval moscovita de España ha tenido esta vez su edificante miércoles de ceniza. Celebremos, una vez más, el triunfante progreso del descaretamiento y desdificación en España.¹⁴⁸

Le lion –symbole héraldique du royaume de León qui détient le plus ancien blason de la Péninsule Ibérique, crée par Alphonse VI en 1098- n'a pas besoin de couleur pour représenter la force (même si, en réalité, le lion du royaume de León est pourpre, couleur distinctive des empereurs romains) et Espinosa prétend que le fait de

¹⁴⁷ A. ESPINOSA, signé sous le pseudonyme de Kim, « El carnaval marxista. “Leones rojos” en el frente », *Phalange*, 11 mars 1937.

¹⁴⁸ *Idem*.

colorer un animal comme le lion, symbole de la grandeur espagnole, n'est que le signe de la décadence républicaine dont l'armée, pratiquement assiégée à Valence, a naguère été violemment vaincue à Guadalajara : « *destrozado y diezmado por nuestros soldados en el frente de Guadalajara, en su dinámico avance de ayer.* »¹⁴⁹ Ce succès, remporté par ceux qui représentent la vraie Espagne, arrête ce processus de « *descaretamiento y desdificación en España* »¹⁵⁰ déclenché par la République.

Grand adepte des figures mythologiques, Espinosa ne cache pas sa sympathie envers les animaux, mais, féru de mythologie, il réinterprète tous ces héros, mythes et légendes – Napoléon, Ulysse et Le Cid, parmi tant d'autres- avec encore plus d'audace que celle dont il fait preuve pour l'élaboration de son bestiaire.

No solamente los héroes humanos han inspirado los mejores poemas. También los inhumanos.

No se han hecho sólo mito los grandes aventureros de la Historia.

Hay un Alejandro, hay un Ulises, hay una Juana de Arco, hay un Napoleón, hay una sor Beatriz, hay un Cid, hay un Jesucristo. [...] ¹⁵¹

L'analyse des mythologies d'Espinosa exige d'entreprendre un voyage à travers un demi-siècle de l'Histoire espagnole, de sa littérature et de ses courants culturels et idéologiques. Sa mythologie, telle qu'il la définit lui-même,¹⁵² étant une mythologie « conductrice ».

¹⁴⁹ A. ESPINOSA, signé sous le pseudonyme de Kim, « El carnaval marxista. "Leones rojos" en el frente », *Phalange*, 11 mars 1937.

¹⁵⁰ *Idem.* Voir *supra*, car cet article, exceptionnel par rapport au style traditionnel de l'écriture fasciste, est analysé en détail dans le chapitre 3.

¹⁵¹ A. ESPINOSA, *Textes*, p. 283.

¹⁵² A. ESPINOSA, *Lancelot, 28° 7°* (1^{re} édition, 1927) « Lancelot y Lanzarote » et « San Lancelot », éd. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 9-10 et 18. « Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora ». Voir note 22 de ce chapitre.

5.3. La mythologie conductrice d'Agustín Espinosa.

Si les animaux ne sont pas au centre de la symbolique chez Espinosa, ils constituent le moyen de s'appropriier progressivement un univers mythologique propre. En effet, quand on observe chronologiquement les articles d'Espinosa, on ne peut ignorer le fait que ses premiers écrits en prose¹⁵³ évoquent souvent des figures d'animaux –l'autour, le cygne, le canard, le cheval-¹⁵⁴ pour intégrer ensuite, très tôt, des mythes de la tradition classique. Il suffit d'observer comment, dès sa première œuvre d'envergure, *Lancelot 28°-7°*, Espinosa amorce le récit métamorphique de Lanzarote en comparant la forme de l'île à un cheval marin :

Lanzarote es la isla más oriental del archipiélago canario. Un pedazo –insularizado- de África. Una avanzada marroquí. 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 África. Su cabeza la adelanta sobre el obstáculo azul que de la meta africana le separa.¹⁵⁵

Comparée d'abord à un cheval, Lanzarote devient par la suite *Lancelot 28°-7°*, la première création pleinement mythologique d'Espinosa. Car c'est dans cette œuvre qu'il détermine, à travers la comparaison de l'île à un cheval marin, le point central de sa théorie mythologique. Voici donc, encore une fois,¹⁵⁶ ce texte incontournable qui définira désormais la légitimation chez Espinosa d'une méthode de création de mythes :

Lanzarote ha sido explicado de manera anecdótica, inafectiva. Esto ha significado –significan- libros como Tierras sedientas de Francisco González, o Costumbres canarias de Isaac Viera. Unicos precedentes literarios (?) de mi libro.

La música que salva un pueblo, a un astro o a una isla, no será nunca música de esta clase. Sino música integral. Sino la creación de una mitología. De un clima poético, donde cada pedazo de pueblo, astro o isla, pueda sentarse a repasar heroicidades. Sino aquella literatura que imponga su módulo vivo sobre la tierra inédita. No ha sido de otro modo cómo el mundo ha visto, durante siglos, la India que creó Camoens; o la Grecia que fabricó Homero; o la Roma que hizo Virgilio; o la América que edificó Hercilla; o la España que inventaron nuestros romances viejos.

¹⁵³ On ne tient pas compte de ses premiers poèmes écrits entre 1917 et 1923 où les mythes classiques figurent de manière prépondérante.

¹⁵⁴ Voir note 111 sur l'article d'A. ESPINOSA « Tres corredores de los juegos apolíneos andaluces », publié dans *La Rosa de los Vientos*, num. 5, janvier, 1928.

¹⁵⁵ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, quatrième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 5.

¹⁵⁶ Ce texte est également reproduit intégralement dans le chapitre II, note 180. Sa valeur incontestable en ce qui concerne la représentation de l'île et des mythes dans l'œuvre d'Espinosa, oblige à reproduire ici la citation antérieure.

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 inexpressivo- las raíces de su desaparición.

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. Por eso substituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento efectivo, por Lancelot: héroe de la gran caballerescas bretona; caballero de intensa prosapia; admirable coleccionador de aventuras; huésped famoso del medioevo; maestro de Amadís y de Don Quijote.

Sustituyo una palabra –Lanzarote- ya sin sentido por otra llena aún de alto sentimiento de heroicidad. Amarro con doble bramante el equívoco –vulgar- Lanza Rota y suelto las amarras a Sir Lancelot. Penumbro el vocablo popular para prosceniar el vocablo culto. Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero, por lo íntegro. El objeto, por su esquema. El sujeto, por su esencia. La Isla, por su mapa poético. Culto. Construyo la geografía integral de Lanzarote.¹⁵⁷

On observe donc comment le cheval-Lanzarote du début « conduit » Espinosa au point culminant de sa mythologie littéraire. Sa méthode est exposée en toute clarté, comme s'il s'agissait d'un manuel, destiné au grand public, qui décrirait la marche à suivre pour réussir la création d'une mythologie. La démarche d'Espinosa, certainement iconoclaste, induirait de ce fait à penser que Camoens, Homère, Virgile et Ercilla ne seraient que des fabricants d'épopées. Or, ce texte est non seulement en rapport avec son élan avant-gardiste, mais aussi avec l'esprit pédagogique qui anime toute l'œuvre d'Espinosa. Il s'agit par conséquent de matérialiser une entité abstraite afin de lui conférer son statut littéraire. Alexis Ravelo a expliqué cette démarche dans un article «El mito como consecuencia del signo interior en Agustín Espinosa » :

Para entranarse con el mundo, es preciso, de alguna manera, entender. Y para entender, para aprehender las cosas, el hombre ha de poder formarse una imagen de éstas. Lo físico está en continuo cambio. No sirve para la aprehensión de la naturaleza, de la esencia. En el mito, en cambio, subyace la referencia a la esencia de las cosas y, por tanto, éste sí es susceptible de permanencia, como la esencia a la que se refiere. [...]

Los mitos no llevan a un conocimiento positivo, porque las verdades a las que se refieren no suelen ser susceptibles de tal tipo de conocimiento. De ahí que recurra a esas narraciones, eminentemente plásticas, cuyo poder de explicación reside, precisamente, en la multivocidad de significados, los cuales apuntarán más cerca de las verdades buscadas que los resultados de cualquier otra forma de investigación, por muy rigurosa y autocrítica que ésta fuera. [...]¹⁵⁸

Certes, grâce à son érudition, Espinosa comprend très tôt que la manière de

¹⁵⁷ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°, opus cit*, « Lancelot y Lanzarote », pp. 9-10.

¹⁵⁸ A. RAVELO BETANCOR, « El mito como consecuencia del signo interior en Agustín Espinosa », dans *La cultura vanguardista en Canarias : reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada, 2000, pp. 115 et 116.

s'approprier la réalité consiste à en créer une autre au-dessus de la première. Le récit mythologique devient ainsi l'outil parfait pour médiatiser un espace méconnu et l'élever au rang universel. De même, ce récit est sans doute pour lui une façon d'élargir les frontières que l'espace insulaire lui impose et d'être lu à une échelle au moins nationale. Ses ambitions littéraires que la critique a qualifiées d'« atlantistes » sont ainsi avouées, sans stratégie ou fausse modestie, à travers une démarche ludique et pleine de naïveté littéraire :

[...] en Espinosa está explícita, además de asumida, la consciencia de de que hay que hacer uso del mito como única forma de captar una esencia [...]. Frente al discurso regionalista que, como se ha apuntado, se halla lastrado de cierta manía arqueológica y abandona la vertiente atlántica para encerrarse en la tierra, Espinosa parece reclamar esa tradición atlántica y re-crea un espacio que no se corresponde con el geográfico, sino con el mitológico.¹⁵⁹

Une approche des mythes d'Espinosa doit s'inspirer des textes de l'auteur, dont le souci analytique est une marque distinctive, et la clarté des propos littéraires, tout à fait singulière. Dans l'édition de la thèse de doctorat qu'il a consacrée à Espinosa,¹⁶⁰ Miguel Pérez Corrales rapporte le contenu d'une fiche que la veuve de l'auteur lui aurait cédée :

Otra vez una ficha de las cedidas por doña Josefina Boissier, viuda del escritor canario, nos ha de ser útil –en este caso, esencial– para abordar una faceta y aspectos de nuestro escritor. Se trata de un dorsiano « Esquema de una historia del Arte » que apenas si ofrecería interés [...] si no fuera por los componentes finales de la siguiente cadena : « Grecorromano - Edad Media - Renacimiento - Barroco – Neoclasicismo - Romanticismo – Realismo - Modernismo- Cubismo - Sobrerrealismo ». (Van subrayados los movimientos que se mueven en la corriente romántica y sin subrayar los que conforman el paradigma clásico.) Que Espinosa nombre al Modernismo, al Cubismo y al surrealismo como momentos finales de la Historia del Arte occidental muestra bien a las claras la importancia que les concedía. Revela también que la vanguardia más auténtica y creativa se dividía para él en dos momentos centrales: Cubismo y Surrealismo, opuestos por los signos de lo clásico y lo romántico. [...] Ahora bien, no sólo se movió nuestro escritor en esas dos estéticas, sino en la inmediatamente anterior a ellas: en la del modernismo, primer movimiento para él central en el siglo XX, y que marca sus poemas de 1917-1923.¹⁶¹

Espinosa analyse souvent l'Histoire de l'Art –de même qu'Eugeni d'Ors– comme un mouvement de forces cyclique et pendulaire qui aurait un rythme

¹⁵⁹ A. BECERRA BOLAÑOS, « Apuntes para una teoría de la tradición en la vanguardia canaria », dans *La cultura vanguardista en Canarias : reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Granada, 2000, p. 102.

¹⁶⁰ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986.

¹⁶¹ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986.

mathématique. Cette analyse historique de l'art s'organise à partir d'une conception bipolaire :

Grecorromano	Edad Media
Renacimiento	Barroco
Neoclasicismo	Romanticismo
Realismo	Modernismo
Cubismo	Sobrerrealismo

On trouve à gauche tous les courants artistiques qu'Espinosa associe au canon classique et, à droite, ceux qu'il met en rapport avec les tendances romantiques. Si l'on tient compte du fait qu'il commence à écrire influencé par l'esthétique Moderniste en 1917 –d'après les textes qui ont été retrouvés- et qu'il s'est servi par la suite des tendances cubistes –notamment dans *Lancelot 28^o-7^o* et *Poemas à Mme Joséphine*- et surréalistes –surtout dans *Crimen* et *Media hora jugando a los dados*- sa trajectoire est passée par trois phases distinctes.

Il faut signaler ici le fait que le professeur Corrales ne tient pas compte dans son analyse –car il en a décidé ainsi-¹⁶² des trois dernières années de création littéraire d'Espinosa. Pourtant, une analyse de la production d'Espinosa à cette époque, dont les articles sont écrits au service du mouvement phalangiste, confirme que le mouvement artistique pendulaire est finalement bouclé par le retour au style classique imposé à l'écrivain par la guerre.

Afin de confirmer ce schéma culturel –qui n'est qu'une perpétuation des concepts de la pensée espinosienne- on étudiera dans cette deuxième partie de chapitre, les mythes que l'auteur évoque à partir d'une analyse binaire. À cet effet, les mythes du Modernisme qui finissent par converger de manière progressive vers une mythologie surréaliste seront traités d'abord, et nous observerons ensuite comment, dans le même mouvement, les mythes avant-gardistes d'Espinosa sont ultérieurement évoqués, à partir de 1936, dans ses articles phalangistes.

Pour être « conduits » à travers cette mythologie d'Espinosa, nous utilisons donc

¹⁶² Voir chapitre 4.2.3, « Style de Phalange : 1936-1938 ».

les mouvements pendulaires de l'Histoire qu'il a toujours privilégiés au moment d'appréhender l'art et la littérature. Considérant ces oscillations comme une voie importante pour embrasser la culture, Espinosa y a recours dans tous ses essais, comme s'il s'agissait là d'une méthode d'analyse incontestable. D'après ce schéma bipolaire espinosien, l'on distinguera dans un nouveau chapitre un mouvement appartenant à la tradition romantique et un autre en rapport avec la tradition classique. Le premier associe des mythes modernistes aux surréalistes, le second, des mythes cubistes –ainsi que ceux qui correspondent en Espagne à la *Nueva literatura*- aux phalangistes –encore plus espagnols que les précédents-.

5.3.1. Une mythologie de « conduction¹⁶³ romantique » : du mythe sophistiqué moderniste au mythe collectif surréaliste.

Le caractère ambigu et paradoxal d'Espinosa peut être analysé à partir de deux mouvements opposés qui constituent, par ailleurs, son regard duel de l'histoire culturelle : l'une des perceptions est classique, en quête d'harmonie et de symétrie, l'autre essentiellement romantique, dominée par le chaos et la démesure. Cette dernière tendance que l'on a déjà observée chez Espinosa dans ses critiques littéraires –le « tâtonnement » au lieu de l'analyse- ou de la vision de l'île –« maudite » et non touristique- sera analysée dans ce chapitre à la lumière des mythes qui inspirent Espinosa lui-même poussé par cette inclination « romantique ».

L'adolescence demeure sans doute cet âge où, doté d'une sensibilité exacerbée, l'individu subit son existence au lieu de la vivre. C'est à cette époque qu'Espinosa écrit ses premiers poèmes ; l'on n'en conserve que cinq. Ils sont fortement influencés par le Modernisme « externe » -selon Juan Ramón-, c'est à dire, influencé par Rubén Darío.¹⁶⁴ Ces poèmes récupérés par Miguel Pérez Corrales¹⁶⁵ s'intitulent : « Noche de Polichinelas »,¹⁶⁶ « Lesbia »,¹⁶⁷ « Exótica »,¹⁶⁸ « Del Retorno »¹⁶⁹ et « Poema de una

¹⁶³ Action de transmettre la chaleur ou l'électricité par contact. Action de propager l'influx nerveux.

¹⁶⁴ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 549.

¹⁶⁵ M. PÉREZ CORRALES cite une lettre rédigée par E. GUTIÉRREZ ALBELO en 1925 et publié dans l'hommage que la revue *Mensaje* a rendu à Espinosa en mai 1945 : « Cinco poemas modernistas conocemos de nuestro escritor ; [...]. No fueron sin duda los únicos que escribió y acaso que publicó, pues Gutiérrez Albelo, en una « Epístola » de 1925, alude a la « lira armoniosa » del juvenil escritor, con sus « claras pastorales », sus « baladas », sus « silvas » y sus « églogas vnales ». Ensuite, il précise dans la note 76 : « En el ensayo sobre *Crimen*, « Agustín Espinosa (Letras a noventa días vista) », loc. cit., recuerda que Espinosa « escribió versos en su adolescencia, versos de lavada, alegre arquitectura, dignos de figurar antológicamente ; versos que aún, sus amigos recuerdan –y recitan- añorantes de felices, de pretéritas horas », *Opus cit*, pp. 549-550. Voir E. GUTIÉRREZ ALBELO, « Agustín Espinosa (letras a noventa días vista) », *La Tarde*, 2-IV-1935. Josefina Boissier, veuve d'Espinosa, a cédé ces poèmes et toutes les fiches de l'auteur à M. PÉREZ CORRALES, afin qu'il complète ses recherches doctorales

¹⁶⁶ A. ESPINOSA, *Castalia*, num. 18, Tenerife, 25 mai, 1917. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 651.

¹⁶⁷ A. ESPINOSA, sans date, probablement de 1917. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 652-653.

¹⁶⁸ A. ESPINOSA, juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

¹⁶⁹ A. ESPINOSA, *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 655.

tarde de Diciembre ». ¹⁷⁰ La poétique d'Espinosa –malgré sa faible représentation- ¹⁷¹ aborde quatre thèmes typiquement modernistes : *la Commedia dell'Arte*, la figure de la femme fatale, la bohème et la mythologie.

Le premier poème dont on a la trace est « Noche de Polichinelas ». Il est composé de sept sirventès alexandrins fortement influencés, non seulement par *Prosas profanas* de Rubén Darío, mais aussi par la première période de l'œuvre de Valle-Inclán. Certes, les symboles du courant moderniste, comme le cygne ¹⁷², le jardin ou la *Commedia dell'arte*, sont ici présents. Dans ce poème on remarque notamment la connaissance des personnages de la *Commedia dell'arte* mis ici en scène avec finesse :

En el vago misterio de la noche de luna,
Bajo el denso y amable follaje del jardín,
Llora Pierrot romántico su maldita fortuna ;
Colombina pasea del brazo de Arlequín.

Las floridas acacias con su pompa triunfante
El ambiente saturan de un perfume banal,
Y el eco ambicioso de una voz insinuante
Revela los asedios de un amor nocturnal.

Sobre el lago de plata, bajo el beso lunar,
Siguen los blancos cisnes una ruta sin fin ;
Pierrot vagabundea, lánguido y solitario ;
Es milagro sonoro en la fronda un violín.

Colombina está pálida, pero alegran su vida
Los caprichos galantes de atractivo sensual,
Y en amoroso juego se divierte, aturdida
Por las frases que escucha con fruición colegial.

Por el amplio camino ideal de los cielos
Ve Pierrot que se acerca el fantasma infernal
-el convulso fantasma sin piedad de los celos-
Que le aprieta en sus brazos con insania brutal.

En el trance implacable del agudo martirio
Su corazón ansía la muerte de Arlequín.
Y en su grito de angustia, con acerbo delirio,
Pide a la luna blanca que mate al malandrín.

Tiene la blanca luna con Pierrot un disgusto

¹⁷⁰ A. ESPINOSA, *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 656-657.

¹⁷¹ A. ESPINOSA écrira néanmoins d'autres compositions poétiques comme « Poemas », *La Tarde*, 23 août, 1929, *Textos*, p. 45, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930 », *Extremos a que a llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931, *Textos*, pp. 82-84, « Canto a Unamuno », *Diario de Las Palmas*, 29 septembre, 1934, *Textos*, pp. 256-257, *Poemas a Mme Joséphine* (1932), « Torre y Cristal », *La Tarde*, 7 mars, 1936, *Textos*, pp. 304-306

¹⁷² Voir *supra*, dans le chapitre 5.3 : « Les symboles d'un bestiaire mythique » l'analyse de l'évocation du cygne chez Espinosa.

Por tan bárbaro empeño, y se oculta por fin...
Era lo que deseaba, para besar a gusto
A Colombina pálida el travieso Arlequín.¹⁷³

Malgré son jeune âge, Espinosa semble connaître les codes de la tradition de la *Commedia dell'arte*. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que cette dernière fut l'objet d'un intérêt renouvelé, trois siècles après ses débuts, de la part du théâtre d'avant-garde. Les caractéristiques qui distinguent ce style sont, de manière sommaire, les suivantes :

[...] l'histoire racontée par un spectacle de *commedia dell'arte* est totalement anodine ; le contenu narratif précis n'a pas de grande importance ; en revanche, ce que nous appellerions la « teneur » de ce contenu n'est pas indifférente. En proposant un sujet comique, on présente un univers euphorique où l'amour triomphe de la cupidité, de la jalousie, de l'envie ; tous s'agitent, tous connaissent des angoisses, tous participent à un grand désordre de travestissements, d'intrigues, de complots, de duels, de bastonnades ; à la fin, tout rentre dans l'ordre, indépendamment de la volonté humaine, parce qu'il devait en être ainsi. Une providence semble reprendre la maîtrise de ce microcosme qu'elle a passagèrement secoué.¹⁷⁴

Le poème d'Espinosa obéit à ces codes et, ce qui pourrait apparaître comme de l'ironie, n'est en fait que le développement du sujet comique qui correspond aux normes de la *Commedia dell'arte*. Pérez Corrales analyse ce poème avec lucidité, par rapport à *Crimen* et à « La casa de Tócame Roque », selon cette continuité stylistique entre l'œuvre moderniste et la surréaliste qu'il défend chez Espinosa :

El Pierrot es un «Pierrot romántico», y romántico es también su «llanto» por su «maldita fortuna». La escena se sitúa en una noche lunar de «vago misterio» y concluye con un «grito de angustia» de Pierrot. Hasta aquí, todos los elementos enumerados son susceptibles de asociación con *Crimen*, a pesar del tono de burla que tiene el poema, y aun sin su pesar: lo teatral es esencial y reconocido en *Crimen* y, por supuesto, en «La casa de Tócame Roque». Estas «polichinelas», personajes burlescos de las farsas, enlazan con los personajes de ambas obras. El triángulo amoroso Pierrot-Colombina-Arlequín preludia las «farsas peores» del narrador de *Crimen* (los capítulos triangulares de «Primavera»).¹⁷⁵

Malgré la justesse de sa théorie sur les concordances entre les poèmes modernistes et les écrits surréalistes d'Espinosa, sa critique omet l'approfondissement qu'implique le choix d'Espinosa, car ce dernier n'aurait jamais choisi par hasard la *Commedia dell'arte* comme source d'inspiration de l'un de ses poèmes s'il n'avait pas connu en profondeur ce genre théâtral. Le ton de pasquinade —« *tono de burla* »— que

¹⁷³ A. ESPINOSA, *Castalia*, num. 18, Tenerife, 25 mai, 1917. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 651.

¹⁷⁴ C. BOURQUI, *La Commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, chapitre II : « La dramaturgie de la *commedia dell'arte* », éd. Sedes, Paris, p. 31.

¹⁷⁵ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 550.

Corrales observe dans le poème est, précisément, celui qui correspond, non pas exactement à la farce,¹⁷⁶ mais à la *Commedia dell'arte*. Pourtant, il faut souligner qu'en choisissant le titre du poème, Espinosa ne fait pas preuve de rigueur, car le terme « polichinelles » ne peut pas définir Colombine, Pierrot ou Arlequin. En effet, le polichinelle incarne un rôle particulier dans la *commedia dell'arte*, « celui d'un hâbleur, dépravé et cynique d'une fatuité extraordinaire en amour, qui se gausse de tous, et qui deviendra par la suite une marionnette aux jambes disloquées, portant [...] une bosse devant et une autre derrière ».¹⁷⁷

Afin d'analyser autrement ce poème, il semble donc nécessaire de s'arrêter sur le trio des personnages qui l'articulent. Selon Espinosa, Colombine se caractérise par un trait caractéristique, sa pâleur, qui n'est égayée que par les caprices sensuels du jeu amoureux qu'elle entretient avec Arlequin. Elle est d'une nonchalance absolue – Espinosa arrive même à décrire son plaisir comme « *fruición colegial* »-, au point qu'à la fin du poème elle devient l'objet des baisers d'Arlequin. Sa passivité est telle, que seule la pâleur de son visage semble avoir une certaine valeur identitaire. En revanche, dans la *Commedia dell'arte*, Colombine joue un rôle tout à fait différent :

[Colombina] est une soubrette astucieuse et pleine d'argutie, apparemment ingénue, en réalité malicieuse, petite mais piquante. [...] Colombine eut son époque glorieuse à la fin du XVII^e s, quand elle fut interprétée par Catherine Biacolelli [...]. Elle eut alors une délicatesse et une langueur qui n'en soulignaient que mieux son verbe malicieux. [...] Dans la comédie de Marivaux *La Surprise de l'amour* (1722), Colombine [...] sait jouer de son espièglerie pour conquérir Arlequin.¹⁷⁸

Espinosa a ôté à Colombine ses atouts et son esprit pour ne garder, dans le poème, que sa délicatesse et sa langueur. Elle perd ainsi tout ce qui faisait son charme théâtral et devient une jeune fille effacée, presque inexistante : l'objet des désirs des deux personnages masculins, Pierrot et Arlequin, qui, eux, sont les seuls à avoir une existence réelle dans le poème. Par conséquent, malgré le parallèle observé par

¹⁷⁶ « On appelle farces les pièces de théâtre comiques composées du XIII^e jusqu'au XVI^e siècle. On ne les nomme pas comédies parce que, selon les *Arts poétiques* du Moyen Âge, ce terme s'applique aux poèmes dont le début est triste et la fin comique. [...] les thèmes des farces étaient tirés du quotidien : ces heurts entre mari et femme, vendeur et client [...]. Dans le conflit chacun veut prendre le dessus, et souvent emploie la tromperie. Le thème du *trompeur trompé* se retrouve fréquemment. [...] Selon Gustave Cohen, les guerres d'Italie ont offert l'occasion d'influencer la *Commedia dell'arte*. » *Encyclopédie thématique Universalis*, culture, vol. IV, entrée <farce>, éd. Encyclopædia Universalis, Paris, 2004, p. 2855.

¹⁷⁷ *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, éd. Robert Laffont, Paris, 1994, p. 793.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 252.

Corrales, Colombine est ici très loin du personnage de María Ana dans *Crimen* qui, d'après Espinosa, est une femme qui conquiert « *la disciplina de una sexualidad de la que ella era la sola dueña y oficiante* ». ¹⁷⁹

En ce qui concerne Arlequin, Espinosa met en valeur dans ce poème l'expression la plus sophistiquée du personnage, celle explorée à partir du XVIII^e siècle par Marivaux, qui diffère de la dimension grotesque d'Arlequin à ses débuts :

De toutes les figures de la *Commedia dell'arte*, celle d'Arlequin, à la fois énigmatique et complexe, est la plus curieuse. [...] Arlequin naît, en effet, sous le signe de la stupidité : une stupidité insolente, famélique, se donnant libre cours de l'intrigue avec des sauts acrobatiques et des coups donnés à l'aveuglette. [...]

L'Arlequin de Marivaux [...] apparaît [...] dans *Arlequin poli par l'amour* (1720). [...] L'amour rendra ingénieux cet être que l'on aurait cru simple d'esprit au début de la comédie [...].

L'Arlequin de la comédie *La Surprise de l'amour* (1722) [...] Déçu [...] par l'inconstance d'une femme, il jurera [...] : « je ne veux plus voir des femmes » et, comme lui, succombera aux charmes de Colombine. ¹⁸⁰

Espinosa définit son Arlequin par deux adjectifs : « malandrin » et espiègle. D'un côté, « malandrin » vient de l'italien « *malandrino* », qui définit un brigand ou un voleur de grand chemin. Espinosa utilise alors un terme qui s'adapte parfaitement au genre italien qu'il essaie d'évoquer et dont les connotations en espagnol sont phonétiquement comiques, surtout parce que le terme –« *malandrín* »- est situé à la fin du dernier vers de l'avant-dernier quatrain. De l'autre, les connotations du terme « espiègle », en rapport avec la vivacité et la malice, sont incompatibles avec les premiers rôles d'Arlequin, qui sous-entendent sa stupidité.

Enfin, la figure du Pierrot est très révélatrice de l'évolution de l'écriture d'Espinosa. Quand on analyse le parcours théâtral de ce personnage, on se rend compte que celui qui inspire Espinosa n'est pas l'ancêtre de Pierrot –« *Pedrolino* »- ni celui qui remporta un vif succès sur la scène française à partir du XVII^e siècle, ¹⁸¹ mais le dernier

¹⁷⁹ A. ESPINOSA, *Crimen*, *opus cit*, p. 53.

¹⁸⁰ *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, éd. Robert Laffont, Paris, 1994, pp. 82-83. Par rapport au comique des situations de la *Commedia dell'arte*, dont Espinosa n'arrive finalement qu'à rendre un pâle exemple. *Cfr.* l'Arlequin d'Espinosa et l'Arlequin de Marivaux : « Il est intéressant de noter que, dans cette comédie, Arlequin est censé être aimé par deux femmes pour sa beauté ; or ce rôle était joué par des acteurs affublés du masque grotesque traditionnel, ce qui augmentait l'effet comique de certaines répliques galantes. »

¹⁸¹ Le Pierrot de transition est celui des pantomimes : « Après une certaine période d'oubli, le personnage

Pierrot, qui renaît au XIX^e siècle sous des traits fort différents de ceux qui caractérisaient ses prédécesseurs :

Que nous sommes loin, avec le Pierrot de la pantomime écrite par Paul Margueritte et représentée par lui-même au théâtre de Valvins en 1882, du gentil amoureux transi mais toujours joyeux et fripon ! Le héros hagard de Pierrot assassine de sa femme est un être long, triste et émacié ayant l'œil terne d'un être qui sombre dans l'ivresse. Sa femme, Colombine, le trompait et lui coûtait cher ; pour se venger d'elle, il aura donc cette idée diabolique de la lier sur son lit et lui chatouiller la plante du pied jusqu'à ce que son rire s'étouffe en un hoquet d'agonie. C'est ce drame que Pierrot racontera au public en revenant de l'enterrement. Il pense pouvoir échapper à tout châtement, mais le remords accablant l'assassin qui cherchera à le noyer dans l'ivresse, mais finira par mourir d'une crise cardiaque. Catulle Mendès, dans son mimodrame *Le Docteur blanc* (1893), musique de Gabriel Pierné, conte une histoire grand-guignolesque de Pierrot qui, après avoir assassiné sa femme (en pensant tuer, pour la dépouiller de ses bijoux, une inconnue), est poursuivi par la police jusqu'en Russie.¹⁸²

C'est enfin sous le signe du Pierrot que l'on trouve une vraie continuité entre l'œuvre moderniste et l'œuvre surréaliste d'Espinosa. L'aspect tragi-comique du personnage dans *Pierrot assassine sa femme* coïncide en partie avec celui du protagoniste de *Crimen* : ce Pierrot tue son épouse car elle le trompe –l'épouse, en l'occurrence, est Colombine-, il se croit ensuite affranchi de son crime et finit par chercher lui-même sa perte. Dans le poème d'Espinosa, en revanche, Pierrot ne cherche qu'à tuer Arlequin, au lieu de Colombine car il ne l'a même pas encore séduite, et cela grâce à l'aide de la lune. Malgré ce détail, le personnage est décrit par les adjectifs « romantique », « malchanceux », « languide » et « solitaire ». Ensuite, le cinquième et le sixième quatrains brossent un tableau approfondi de la jalousie. Les vers où Espinosa décrit la manière dont ce sentiment s'empare du personnage, le mettant en parallèle avec un fantôme infernal, font penser à l'avertissement que Iago, le traître, adresse à son maître Othello, alors que la tragédie est encore en germe :

O, beware, my lord, of jealousy ;
It is the green-eyed monster, which doth mock
The meat it feeds on [...]¹⁸³

Certes, le fantôme de la jalousie décrit dans le cinquième quatrain –« El convulso fantasma sin piedad de los celos / Que le aprieta en sus brazos con su insania

de Pierrot renaît avec les pantomimes de Gaspard Debureau (1796-1846) et de son fils Charles (1829-1873). [...] Il redeviendra l'amoureux ingénu et transi, dont les filles se gaussent et que les hommes exploitent. ». *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, éd. Robert Laffont, Paris, 1994, p. 788.

¹⁸² *Idem*, pp. 788-789.

¹⁸³ W. SHAKESPEARE, *Othello, the Moor of Venice*, traduit de l'anglais par Maurice Castelain, éd. Aubier Montaigne, Paris, 1971, pp. 164-165 (Prenez garde à la Jalousie, Monseigneur ; c'est le monstre aux yeux verts qui nargue la proie dont il se repaît [...]).

brutal »- n'est pas loin de celui décrit par Iago, pour ne citer que le mythe le plus représentatif d'une émotion, par ailleurs, très littéraire, dont on pourrait trouver une profusion d'exemples.

Ensuite, Pierrot se laisse habiter entièrement par ce « monstre » de la jalousie dans le sixième quatrain et les sensations les plus brutales s'emparent de lui : le martyr aigu, le cri d'angoisse et le délire, dont la description semble issue, en effet, de l'univers du romantisme littéraire. Or, ce personnage extrême est placé, dans le poème, au centre d'un jardin opulent que l'on pourrait qualifier de kitsch, évocation ironique d'un romantisme convenu, plat et anodin : « Las floridas acacias con su pompa triunfante / el ambiente saturan de su perfume banal ».

Espinosa s'inspire donc du romantisme, mais toujours en gardant un regard distant. Toutefois, à la différence de ses écrits ultérieurs, il ne s'oppose pas ici au romantisme par des procédés savants, comme il le fait sous l'influence de *La deshumanización del arte*, mais, bien au contraire, au travers d'un genre aussi plébéen et folklorique que celui de la *Commedia dell'arte*.

En 1936, Espinosa reviendra une dernière fois sur le personnage d'Arlequin dans un article de 1937 intitulé « El Carnaval marxista “Leones rojos” en el frente ». Cet article –qui, malgré sa signature sous pseudonyme, révèle le style d'Espinosa- décrit comment le régiment républicain de Valence a adopté des lions rouges comme symbole de sa lutte contre le fascisme :

Anda por allí el simbolismo. Entre esos “leones rojos” precisamente. Anda un simbolismo un si es -¡y tanto que lo es!- humorístico y un si es –y lo es extremadamente- festivo. Porque sólo a cabezas que nadan a ras de tierra –que es como cabecear torpemente- se les puede ocurrir querer ganar batallas disfrazando leones. Pretender, vistiendo de Arlequín el noble cuerpo de un león español, conquistar o alcanzar nada.

Los leones de España han ganado siempre sus empresas desnudos. Con su estilo y piel propios. Sin disfraces de alquiler ni tintes exóticos. La locura y desbarajuste moscovitaleantino no se han expresado claramente en este carnavalesco regimiento de “los leones rojos” de Valencia. Pretender ganar una batalla con leones pasados antes por la tintorería es idea que solo en el cerebro de un marxista puede formarse.

El carnaval moscovita de España ha tenido esta vez su edificante miércoles de ceniza. Celebremos, una vez más, el triunfante progreso del descaretamiento y desdificación

en España.¹⁸⁴

Cet article permet d'observer comment, de 1917 à 1927, deux décennies ont suffi à Espinosa pour passer du carnaval et de la mascarade de la *Commedia dell'arte*, à la célébration du « descaretamiento y desdificación » en Espagne. On alléguera que le style d'Espinosa est toujours le même, malgré les courants littéraires ou politiques, grâce à l'insolence et à l'audace qui donnent à sa prose sa qualité littéraire.

Enfin, après « Noche de polichinelas », d'autres poèmes complètent cette période moderniste d'Espinosa, éphémère mais déterminante. Parmi les textes de jeunesse qui ont pu être récupérés, l'on conserve quatre autres poèmes de thématique moderniste : « Lesbia »,¹⁸⁵ « Exótica »,¹⁸⁶ « Del Retorno »¹⁸⁷ et « Poema de una tarde de Diciembre ».¹⁸⁸

Les deux premiers poèmes mettent en avant deux archétypes qui témoignent de l'évolution de la femme dans l'œuvre d'Espinosa. De ce fait, « Lesbia »¹⁸⁹ et « Exótica »,¹⁹⁰ devenues figures mythologiques de l'expression érotique d'Espinosa, seront analysées dans le dernier chapitre de ce travail, ce qui nous paraît plus pertinent. Nous passerons aussitôt à l'examen des deux autres.

Par rapport au poème « Del Retorno »¹⁹¹ a déjà été analysé¹⁹² dans ce chapitre comme exemple de la « sémioclastie » d'Espinosa -d'après le terme de Roland Barthes¹⁹³-. En effet, Espinosa exprime dans ce poème sa désaffection à l'égard des mythes sur un ton nettement satirique. Écrit en 1923, ce poème coïncide avec le séjour d'Espinosa au Centre d'Études Historiques à Madrid, où il prépare sa Licence de Grec

¹⁸⁴ A. ESPINOSA, signe néanmoins sous le pseudonyme de Kim, « El carnaval marxista. "Leones rojos" en el frente », *Phalange*, 11 mars 1937. Il faut signaler qu'Arlequin n'est pas nécessairement habillé en rouge dans la tradition de la *Commedia dell'arte*, mais dans un habit fait de pièces de toutes les couleurs.

¹⁸⁵ A. ESPINOSA, sans date, probablement de 1917. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 652-653.

¹⁸⁶ A. ESPINOSA, juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

¹⁸⁷ A. ESPINOSA, *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 655.

¹⁸⁸ A. ESPINOSA, *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 656-657.

¹⁸⁹ A. ESPINOSA, sans date, probablement de 1917. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 652-653.

¹⁹⁰ A. ESPINOSA, juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

¹⁹¹ A. ESPINOSA, « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 655.

¹⁹² Voir *supra* chapitre 5.1.

¹⁹³ R. BARTHES, *Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1^{ère} éd, 1957, note à l'édition de 2001, p. 8.

et de Philologie Romane. Si l'on tient compte du fait que ce poème est publié le 14 janvier, peu après Noël, on peut imaginer que la déception du poète —« que antaño fue Quijote y Jasón »—,¹⁹⁴ est causée par son retour aux Canaries pour les fêtes de Noël, forcément frustrant par comparaison avec la mythologie qu'il a pu fabriquer grâce à la distance¹⁹⁵ : « ha tornado a la Patria marchito el corazón, / sin ensueños, en una fatal renunciación ».¹⁹⁶ D'après Pérez Corrales, le poème serait plutôt la satire d'un poète local aux tendances modernistes ou de soi-même, en tant que poète mûr qui décide d'abandonner son adolescence moderniste, car Espinosa cache son identité sous le pseudonyme de Juan Luís del Realejo de Arriba.¹⁹⁷ En tout cas, ce poème représente une charnière importante dans l'esthétique d'Espinosa et ne peut pas être assimilé au Modernisme pre-surréaliste, tel qu'on l'a défini dans ce chapitre, mais plutôt au style satirique des avant-gardes.

Deux semaines après « Del retorno », Espinosa publie « Poema de una tarde de Diciembre ».¹⁹⁸ Les mythologies que ce poème aborde appartiendront, une dernière fois, à ce Modernisme fugace d'Espinosa, dont la trace demeure néanmoins indélébile au travers des courants littéraires qu'il s'approprie par la suite. On trouve d'ailleurs dans ce poème tous les mythes et les symboles propres au Modernisme. De structure libre, « Poema de una tarde de Diciembre » a été défini par l'un des spécialistes de l'œuvre d'Espinosa, Sebastián de la Nuez,¹⁹⁹ comme un poème de transition entre le postmodernisme et les avant-gardes, du fait que certaines de ses images appartiennent à l'ultraïsme ou au pré-ultraïsme :

“Poema de una tarde de diciembre” [...] parece estar situado ya en la transición entre el postmodernismo y el vanguardismo, como lo demuestra su estructura libre, que, aun conservando un ambiente de evocación clásica, registra cierta difuminada influencia de la Segunda antología poética juanramoniana, pues en dicho poema aparecen ciertas imágenes ultraístas o preultraístas. Así, para definir el viento dice : “El soplador abría / claraboyas celestes”, o bien la sinestesia : “Vibró un clarín de pinos en la aurora” y “los

¹⁹⁴ A. ESPINOSA, *opus cit.*, vers 1.

¹⁹⁵ Même si l'on ne peut pas assurer qu'il soit rentré aux Canaries pour les vacances de Noël de 1923.

¹⁹⁶ A. ESPINOSA, « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923, vers 3 et 4.

¹⁹⁷ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 552 : « [...] se burla de algún poeta local pero a la vez del modernismo y de sus mitos », et p. 655 : « Va firmado por Juan Luís en el Realejo de Arriba ; quizá por tratarse de un poema de burla personal optó Espinosa, que también pudiera referirse a sí mismo, por firmar así ».

¹⁹⁸ A. ESPINOSA, « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 656-657.

¹⁹⁹ NUEZ, Sebastián de la, étude et édition de *Poemas a Mme Josephine*, d'A. ESPINOSA, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de la Laguna, La Laguna, 1982.

violines azules van ya lejos».²⁰⁰

Certes, les mythes évoqués, tels que le satyre, les fées et les bacchantes ou Éros, Éole et Zeus –même le poète Théocrite²⁰¹ y figure- reflètent la volonté qu’a Espinosa de situer l’action dans un paysage aux réminiscences classiques. Or, ce poème est loin d’être représentatif d’un « idéal classique », tel que le définit Marguerite Yourcenar : « [...] ce mélange de l’immuable majesté des bois et de la violente douleur humaine [...] une sorte de sérénité subsistant sous-jacente aux affres et aux vicissitudes humaines ». ²⁰² Dans ce poème, au contraire, le déchirement de la voix poétique met en scène une personnification de la nature, qui devient extrêmement romantique, menée à sa perte à travers les saisons et dominée par la volonté des dieux. Tout comme dans *Crimen*, où il structure une autre histoire d’amour impossible, ce poème commence aussi par le printemps. Il représente une force mythologique confrontée à celle du satyre, opposition semblable à une lutte de pouvoirs entre l’amour et la luxure, la poésie et l’ardeur, comme si ces deux entités étaient irréconciliables pour la voix poétique.²⁰³

En effet, le poème commence par trois interrogations mettant en relief l’incertitude qui habite la voix poétique –« ¿Primavera encendió todas sus lámparas / de oro en los jardines de Mayo ? »-²⁰⁴ pour ensuite révéler ce qui s’oppose à la poésie et à la lumière du printemps : le satyre qui, à cause de son rire malicieux et de sa flamme, a flétri les roses²⁰⁵ –« [...] el ardor del sátiro / desfloró ensueños y mustió rosales »-²⁰⁶ Cette pulsion sexuelle du satyre semble, malgré tout, ne pas avoir étouffé l’étincelle du Printemps : « no llegó al sutil oro / que encendiera la vaga / mano del Hada / huida. »²⁰⁷

Or, l’automne arrive, et le vent soufflé par le dieu Éole bannit cette nature lumineuse pour instaurer son royaume de ténèbres : « Esta desolación... ¿Y el milagro ?

²⁰⁰ NUEZ, Sebastián de la, *opus cit.*, p. 20.

²⁰¹ THÉOCRITE, né à Syracuse vers l’an 310, il place d’ailleurs une partie de ces poèmes dans sa Sicile natale. Étant probablement le poète le plus méconnu des grands poètes grecs, à cause du « succès d’un genre qu’il a porté très haut », –voir M. YOURCENAR, *La Couronne et la lyre. Anthologie de la poésie grecque ancienne*, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 338, Théocrite, pp. 337-351-. Dans ce poème, Espinosa donne des preuves de son érudition, faisant peut-être aussi référence à l’inspiration poétique que Théocrite puise dans les paysages insulaires.

²⁰² M. YOURCENAR, *opus cit.*, p. 340.

²⁰³ Voir chapitre 6.3 sur Mme Joséphine.

²⁰⁴ A. ESPINOSA, « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923, vers 1-2.

²⁰⁵ Dans le sens presque évident de perdre l’innocence de cet amour.

²⁰⁶ *Idem*, vers 11-12.

²⁰⁷ A. ESPINOSA, « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923, vers 13-16.

/ ¡Romántico ! ». L'époque des Lumières a été envahie par le romantisme sombre d'un soir de décembre où la voix poétique s'écrie : « *Elsa ! / ¿Quién se llevó la luz de los jardines ? / Yo oí un tejer de Hadas / entre los gritos ásperos del Viento. / ¡Los rosales.. ! ¡Mis lámparas.. !* ». ²⁰⁸ On voit comment, à la fin du poème, tous les éléments qui constituaient, au début, le conflit de forces entre l'amour et le désir sont à nouveau réunis : les lampes, le jardin, les fées et les rosiers. Malheureusement, les peurs que la voix poétique avait exprimées au début du poème sont finalement confirmées, l'étincelle du printemps est éteinte et la nature défraîchie.

Nous concluons en constatant que « Del Retorno » et « Poema de una tarde de Diciembre » révèlent chez Espinosa une désertion progressive du Modernisme. Le premier, par le démontage des mythes initiaux, le seconde par l'adieu à un univers esthétique nettement romantique. Ces atmosphères poétiques surgiront par la suite, plus sombres et cruelles, dans des textes surréalistes, révélant un auteur dont les contradictions stylistiques s'ordonnent, en réalité, autour d'un axe d'obsessions tenaces.

Ces obsessions seront par la suite libérées à l'aide de l'esthétique surréaliste. On aborde donc maintenant les mythes qu'elle « réveille » chez Espinosa.

Depuis sa fondation comme groupe, le surréalisme proclame l'avènement d'une nouvelle mythologie. Cette dernière serait, selon les surréalistes, le moyen idéal pour solliciter activement, comme l'avaient déjà fait auparavant les romantiques, une communion littéraire avec l'imaginaire collectif. Pour cela, les surréalistes sont en quête d'une catharsis poétique, du renversement des mythologies traditionnelles et de la fabrication d'un mythe nouveau. Ce nouveau mythe surréaliste incarnerait le mythe collectif dont la société a besoin après « la mort de Dieu ».

Définir la fonction du mythe surréaliste demeure une tâche de toute évidence difficile, à cause de la multiplicité de figures engendrées en son sein. Mais, si l'on

²⁰⁸ A. ESPINOSA, « Del retorno », *La Comarca*, Icod de los Vinos, 28 janvier, 1923, vers 58-62.

examine les prises de position d'André Breton, on peut discerner une conception du mythe qui fut, d'ailleurs, amplement suivie par d'autres surréalistes, comme Desnos et Péret.²⁰⁹

Breton remet en cause le principe platonicien de division entre mythe et *logos* à travers une approche exactement inverse. La démarche bretonnienne consiste à détruire les mythologies conventionnelles –notamment la gréco-latine– pour en créer d'autres, ces dernières étant souvent empruntées à des sociétés ignorées ou méconnues, comme la celte ou l'amérindienne. Ainsi, le mythe devient pour les surréalistes, tout comme pour ces sociétés primitives, non pas une métaphore conceptuelle de la réalité ou l'opposé du *logos*, mais une réalité et une pensée en soi. Le désir surréaliste de « remythisation » du monde moderne comporte donc, simultanément, l'objectif et le moyen. Pour cela, le surréalisme devient –d'après Georges Bataille– le mythe même et son tremblement,²¹⁰ car il se veut également le destructeur de la mythologie conventionnelle et le bâtisseur d'une autre qui sera vraiment capable de « changer la vie ».²¹¹

La formule surréaliste de création des mythes entraîne, d'après J. Chénieux-Gendron, quatre fonctions fondamentales : répondre à ce qui, dans la vie, est problématique en s'efforçant d'en évacuer les éléments aléatoires –« réduire le miracle, tout en se donnant les moyens de revenir sur le miracle, pour en jouir »–,²¹² contraindre le lecteur à l'activité, refonder le groupe par la croyance partagée et renouveler la sensation de sacré. Il y a pourtant dans l'attitude des surréalistes à l'égard de leurs propres mythes une sorte de distance et de dérision qui s'inscrit dans leur manière d'appréhender la réalité. Grâce à cette négation du mythe et à la désacralisation qu'elle implique, la dialectique surréaliste reste cohérente avec ses convictions iconoclastes :

²⁰⁹ A. TAMULY, *Le surréalisme et le mythe*, éd. Peter Lang, New York, Washington, Paris, 1995, pp. 18-19.

²¹⁰ G. BATAILLE, « Le surréalisme en 1947 » (*Critique*, n° 15-16, p. 271-272, août-septembre, 1947), pp. 259-261 : « [...] dès le moment où la poésie est autochtone et ne se borne plus à l'expression de quelque réalité déjà sacrée [elle] communique par là même tout le tremblement du sacré », p. 260. De même, on lit dans « André Breton, *Ode à Charles Fourier* » (*Critique*, n° 18, novembre, 1947), pp. 273-276 : « [...] la poésie n'est plus, de nos jours, une expression de mythes donnés avant elle, elle-même est le mythe (ou l'absence de mythe, il n'importe) qui nous rend au mouvement éperdu et si volontiers déchainé, que nous sommes », p. 274. *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1970-1988, tome XI, *Articles I (1944-1949)*.

²¹¹ RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, 1873, dans *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. Gallimard, 1984, p. 136.

²¹² J. CHÉNIEUX-GENDRON, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », dans *Pensée mythique et surréalisme*, sous la direction de J. CHÉNIEUX-GENDRON et Y. VADÉ, éd. Lachenal & Ritter, Arles, 1996, pp. 25-48, en italique dans le texte original.

[...] la distance soigneusement entretenue entre fascination et foi par Breton qui se méfie de la crédulité, prend ses distances avec toute réalisation matérielle des mythes et propose même d'en nettoyer notre fond culturel. Les figures mythiques sont donc recherchées en ce qu'elles sollicitent l'imaginaire, non en qu'elles supposent une croyance. Une certaine similitude apparaît ici entre la proposition bretonnienne des « Grands Transparents » et ce que Nietzsche dit du « besoin de mythe » dans la Naissance de la tragédie.²¹³

Certes, grâce aux mythes, le surréalisme relève deux défis : conserver une approche de l'ineffable sans tomber dans aucune croyance et dégager, en même temps, le « legs culturel ». Cette démarche s'assimile en effet à celle d'Espinosa, dont l'érudition et la dévotion envers le passé sont aussi prononcées que le désir subversif d'inventer de nouvelles mythologies qui détourneraient le sens des anciennes.

L'on entreprendra donc ici l'analyse des mythes qu'Agustín Espinosa a créés sous l'influence surréaliste ou qui, de par leur thématique ou leur pouvoir cathartique, s'apparentent aux mythologies surréalistes. On analysera, à travers la figure de Jorge Oramas, le mythe de Prométhée qui avait déjà été exploré, avant les surréalistes, par les romantiques allemands et anglais, ainsi que par Rimbaud et Lautréamont. Tout comme Espinosa, ces poètes ont vu dans ce mythe classique la possibilité d'exprimer la désintégration de l'homme moderne qui, malgré ses efforts, finit par s'ériger en victime de sa propre supériorité.

On peut aventurer que le surréalisme d'Espinosa, dont l'expression demeure parfois difficile à identifier à cause de ses ressemblances avec d'autres écritures d'avant garde, apparaît cinq ans avant la publication de *Crimen*,²¹⁴ dans un article de 1929 intitulé « El traje de novio ».²¹⁵ En effet, il faut attendre un an pour qu'Espinosa publie dans *La Gaceta Literaria* un article intitulé « Triálogo del muerto »,²¹⁶ constitué de trois sous-chapitres de *Crimen* : « Hazaña de sombrero », « La nochebuena de Larra » et « ¿Era yo un caballo ? ». Il est certain que le style de ces chapitres est résolument

²¹³ J. CHÉNIEUX-GENDRON, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », dans *Pensée mythique et surréalisme*, sous la direction de J. CHÉNIEUX-GENDRON et Y. VADÉ, éd. Lachenal & Ritter, Arles, 1996, D. VIART, « "Figure de l'homme en expansion." Le mythe surréaliste dans la critique littéraire à la fin des années 40 », pp. 273-274.

²¹⁴ *Crimen*, première édition, éd. de Gaceta de Arte, Las Palmas de Gran Canaria, 1934.

²¹⁵ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans « La nueva literatura », *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, pp. 43-44.

²¹⁶ A. ESPINOSA, « Triálogo del muerto : "Hazaña de sombrero", "La nochebuena de Larra" y "¿Era yo un caballo?" », *La Gaceta Literaria*, num. 86, 15 juillet, 1930. *Cfr.* troisième édition *Crimen*, éd. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, où M. PÉREZ CORRALES édite le texte final en le comparant, à travers des notes, à toutes les versions précédentes.

surréaliste –ils seront d’ailleurs intégrés au chapitre du « Printemps », lors de la publication de *Crimen* en 1934-. Publié un an plus tôt, « El traje de novio » trouvera également des résonances dans *Crimen* : « *Para salvarla de mi crimen –de la presión del tren sobre ella y del pánico de la caída- he escrito el relato titulado “Revenant o el traje de novio”* ».²¹⁷

L’article « *Revenant o el traje del novio* » introduit la figure mythique de Braulio, qui devient par la suite un leitmotiv²¹⁸ de son imaginaire, essentiel dans la conception de *Crimen*.

Braulio est un personnage paradoxal. Il tombe amoureux d’une femme, nommée Miss X. Bien qu’elle l’aide à se sentir en sécurité dans le monde, Braulio envisage la possibilité de l’enfermer dans un coffre après le mariage, si jamais il a envie d’être seul :

Braulio detuvo un día sus ojos frente a la peluca rubia y los ojos azules de Miss X. Aquel día apuntó en su diario, regocijadamente : « 12 de Abril de 1929. Miss X aparece en mi vida. Desde hoy iré más seguro por el mundo. [...] Tengo una novia, novia de un metro doce centímetros, que podré guardar en el baúl de camarote cuando quiera viajar solo. O vestir de alsaciana, para regalo de Reyes de los hijos futuros, que no sabrán que es su mamá disfrazada hasta el día en que yo les diga casi conmovido: queridos hijitos míos, se perdió la muñeca de los Reyes. »²¹⁹

Tout comme Prométhée après le supplice de l’aigle, Braulio va porter une bague, celle de son mariage, qui évoque pour lui celle du Titan « faite avec l’acier de ses chaînes ». ²²⁰ Décidé malgré tout à se marier à Miss X, Braulio commande un costume de fiancé. À son étonnement, ce dernier accapare progressivement toute sa pensée, au détriment même du mariage. Cela continue jusqu’au moment où sa fiancée, Miss X,

²¹⁷ A. ESPINOSA, *Crimen*, première édition, éd. de Gaceta de Arte, Las Palmas de Gran Canaria, 1934. On aura recours dans ce travail à la troisième édition de M. PÉREZ CORRALES, éd. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 54.

²¹⁸ A. ESPINOSA, entrevue : « Micrófono : lo que escribe y prepara Agustín Espinosa », *Heraldo de Madrid*, 30 octobre, 1930 : « Tengo terminado ya un tomo de ensayos de poesía española que no sé aún cómo titularé. Y una novela : *Los trabajos de Braulio*. », *Textos*, p. 58. Ensuite, Espinosa donne suite à l’histoire de Braulio avec trois articles : « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932, *Textos*, pp. 146-147. Un mois plus tard : « Carta provincial a Lolina. El rabo de un caso. Donde Braulio vuelve a su altar », *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932. *Textos*, pp. 150-151. Et, enfin, « Carta provincial a Lolina. Braulio guante. Fin de una aventura sin final », *Diario de Las Palmas*, 19 mai, 1932. *Textos*, pp. 152-153.

²¹⁹ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans « La nueva literatura », *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, p. 43.

²²⁰ P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, entrée « Prométhée », Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 397. Il faut noter que le mythe de Prométhée est lié à celui de Pandore « la fiancée fatale ».

manque un rendez-vous et un homme habillé en redingote, comme dans un duel, lui annonce qu'elle est morte. Braulio comprend le lendemain que son costume de fiancé n'arrivera jamais.

Comme le costume du fiancé, l'objet surréaliste s'avère à la fois contraignant et libérateur. Espinosa s'intéresse dans ce texte à l'essence linguistique du signe. De ce fait, les signifiants –les trois mots : *traje*, *de*, et *novio*- deviennent synonymes du signifié, c'est à dire, du mariage en soi. La métaphore disparaît donc, au profit d'une perception de la réalité primitive, ou simplement enfantine, où le costume de fiancé *est* le mariage en soi, au lieu d'être sa métaphore.

Comme Pierrot, Braulio représente un univers romantique où la perte de l'être aimé est le signe qu'une malédiction pèse sur la vie du personnage. Solitaires et languides, les deux personnages frisent la folie : Pierrot à cause de sa jalousie et Braulio à cause de sa névrose. Par ailleurs, tous les deux ont une attitude amoralisée, au-delà du bien et du mal.

On constate donc que ces personnages préfigurent le personnage masculin de *Crimen*, sa jalousie malade et ses névroses incontrôlables. Le rapport déséquilibré des personnages masculins aux femmes parcourt toute l'œuvre d'Espinosa, depuis son plus jeune âge jusqu'à la fin de sa vie et, cela, à travers tous les styles. Cette cohésion de fantasmes, toujours renouvelée sous diverses formes, est donc le propre de l'écriture d'Espinosa.

Trois ans plus tard, Espinosa donne à Miss X le prénom d'Amalia et l'histoire d'amour se poursuit, dans l'article intitulé « El caso de Braulio y Amalia ».²²¹ Les trois articles qui complètent l'histoire de Braulio font partie de la série de lettres hebdomadaires à Lolina –sœur de sa fiancée Josefina Boissier- qu'Espinosa rédige peu avant son mariage.

Le personnage féminin d'Amalia subit dans cet article toutes sortes de métamorphoses. Espinosa la présente au début du texte comme une amie de la petite Lolina ; elle apparaît ensuite comme une gitane et finit dans l'histoire complètement

²²¹ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932. *Textos*, pp. 146-147.

nue, dépouillée de ses déguisements. Ces changements sont expliqués par Espinosa au début de *Crimen* :

Aquí muere María Ana en su cama blanca de prometida arrojando el adiós con una sonrisa prestada. Si la he disfrazado de Miss Equis, ha sido para desnudarla de algún modo de su andalucismo moreno, que me hubiera obligado a volverla a tender de nuevo bajo otros trenes de la madrugada.²²²

María Ana serait donc le résultat d'une combinaison entre Miss X et Amalia, ce qui laisse à penser que le personnage de María Ana, comme celui de son mari jaloux, existait déjà depuis les premiers poèmes d'adolescence d'Espinosa. L'écrivain ne fait que recréer toujours les mêmes personnages, déguisés et transformés à l'infini, afin d'exorciser ses propres fantasmes. De ce fait, les femmes évoquent souvent chez lui des univers proches de la prostitution et les hommes sont toujours les victimes d'un amour fou pour ces prostituées.²²³ L'évocation de ce genre de personnages n'a toutefois rien d'extraordinaire, étant donné le fait qu'à cette époque, seules les prostituées avaient des rapports avec les hommes en dehors du mariage et que, d'ailleurs, une partie des écrivains insulaires de la première moitié du XX^e siècle rapporte ce genre d'expériences.²²⁴

Par ailleurs, le regard d'Espinosa se situe toujours du côté masculin, car les personnages féminins sont hermétiques et impulsifs, alors que les personnages masculins sont décrits en détail. Par exemple, la description de Braulio complète, dans cet article, celle de l'article précédent :

Braulio es personaje algo solitario y amigo de conmemorar horas desusadas. [...] Amalia fue algo trascendental en su vida. Aunque Braulio no haya querido verlo así nunca. Ella dio a su vivir un sentido nuevo. Una definición exacta de Braulio [...] es difícil. Braulio sabía distinguir el camino perfecto del imperfecto [...]. Pero a ratos se le barroquizaban los objetos más queridos. Se vestían de románticos sus más puros encuentros. [...] Estos eran los momentos quebrados de su vivir recto. La adulteración le hacía andar a tropezones.²²⁵

Les sentiments de Braulio sont explorés sans difficulté par le narrateur mais

²²² A. ESPINOSA, *Crimen*, p. 54.

²²³ Voir chapitre 6.2.

²²⁴ Par exemple, les poèmes de T. MORALES, *Las Rosas de Hércules*, « Calle de la Marina », partie « La ciudad y el puerto », introduction de A. SÁNCHEZ ROBAYNA, éd. Mondadori, Barcelona, 2000, p. 221 (sur les maisons closes de la rue de la marine), et les textes en prose d'A. QUESADA, comme « Piel de Rusia » et « Humorada profiláctica » *Insulario [Versos y Prosas]*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1988, pp. 234 et 248.

²²⁵ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932, *Textos*, p. 147.

Amalia demeure, tout au long de l'article, un insoluble mystère. En effet, Amalia n'est qu'une contrefaçon des gitanes mythiques de la littérature espagnole du XVII^e siècle. Braulio attend donc qu'elle lise les signes de sa main –comme le font les gitanes- et on assiste là à l'apparition de cette partie du corps qui aura une énorme importance chez Espinosa. Or, Amalia embrasse sa main au lieu de la lire :

Cuando cobró de nuevo la vista, Amalia se había desnudado para siempre de su disfraz de gitana.

(Tu mano torpe, Braulio. Buscando la Gillette sin usar por los parques Geométricos de la cartera. Leñadora heroica luego. Tu mano torpe –Braulio- serradora forestal sobre el tallo vivo de la diestra hermana defraudada.)

Quedó la copa exhausta de las cinco ramas entre la seda triste de las manos de Amalia.

Braulio huyó luego, presurosamente, de la desnudez violenta de la ex gitana.²²⁶

À la fin de l'article que l'on vient de citer apparaissent deux éléments constitutifs de la prose d'Espinosa : la main et le rasoir Gillette, ce dernier faisant partie d'un des motifs récurrents de la *Nueva literatura*, comme d'autres mots qui évoquent la modernité et sont rapportés dans la langue originale, ainsi *cock-tail*, *jazz-band*, *speaquer [sic]* ou *film*.²²⁷ Braulio, dont la main gauche est très maladroite, va se couper la droite avec le rasoir Gillette, comme un bûcheron qui tranche une tige vivante: « *Tu mano torpe –Braulio- serradora forestal sobre el tallo vivo de la diestra hermana enfraudada* ». ²²⁸

Ce qui est mis en relief dans ces textes, c'est l'importance qu'Espinosa accorde aux vêtements et, par opposition, à la nudité. Certes, dans le premier article, Braulio est davantage obsédé par son costume que par le fait même de se marier et, dans le deuxième, il est effrayé par la nudité de l'ex-gitane. Dans l'univers surréaliste, la nudité est surtout celle de la femme, qui se défait de ses vêtements comme d'une chrysalide, alors que l'homme apparaît souvent en costume :

²²⁶ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932. *Textos*, p. 147.

²²⁷ Ces anglicismes sont présents notamment dans *Lancelot 27°-8°* et dans *Mme Joséphine*.

²²⁸ A. ESPINOSA, *opus cit.*, p. 147. La suite de l'histoire « El rabo de un caso, donde Braulio vuelve a su altar », *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932, *Textos*, pp. 150-151, revient longuement sur l'amputation de Braulio : « Otro día te conté yo aquel caso de Braulio y Amalia del que salió tan mal parado el estrafalario enamorado, con un cielo de descatabros sobre sus hombros y una mano –la derecha- de menos, por complicidad de la otra mano y una flamante y recién desfundada hoja Gillette ».

La confrontation entre nudité féminine et armure masculine est particulièrement sensible chez des peintres comme Delvaux ou Magritte, qui multiplient l'image de la femme nue, chaste et silencieuse, opposée à l'homme habillé, et même survêtu (Manteau noir, chapeau melon, col cassé) selon la mode bourgeoise.²²⁹

Les visions hallucinées d'Espinosa sont d'une grande originalité par rapport à cette tendance surréaliste car chez lui l'homme est montré nu aussi souvent que les femmes. Dans les textes surréalistes d'Espinosa la nudité joue donc un rôle déterminant tant en ce qui concerne les femmes que les hommes. En outre, au lieu d'une manifestation érotique comme dans la plupart des œuvres surréalistes,²³⁰ la nudité incarne chez Espinosa le signe irréfutable de la faiblesse des personnages qui ne sont pas habillés.²³¹

Dans le cas des hommes, la nudité révèle leurs maladies –« una doble epididimitis crónica, que me hace sonrojar cruelmente al desnudarme junto a los lechos pandos de las amigas de una noche »²³² ; « La meningitis se había presentado a medianoche, entre sollozos de una mujer desnuda [...] »²³³ ; la tuberculose de l'artiste et ami Jorge Oramas : « El caso José Jorge Oramas era –y lo sigue siendo aún- un caso desnudo. »²³⁴ Dans cette dernière phrase la dimension la plus terrible de la nudité est dévoilée.

À l'égal de l'analyse freudienne des rêves,²³⁵ la nudité rend aussi compte des peurs des personnages : « Estaba completamente desnudo. Sentía frío y vergüenza de que me pudieran ver desde la calle. [...] La vergüenza de mis desnudez me angustiaba de nuevo. »²³⁶ La nudité est un signe de solitude : « [...] Tenía la desolada desnudez

²²⁹ J. P. CLÉBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, « Nudité », éd. Seuil, Chamalières, 1996, p. 414.

²³⁰ Cfr. J. P. CLÉBERT, *opus cit.*, p. 414.

²³¹ Cfr. avec les œuvres de M. DUCHAMP, *Nu descendant un escalier* (1913) ou *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1911-1936). Cette dernière est décrite comme : « apothéose de la virginité en même temps que mise en gloire de la Vierge (Marie et mariée), mais évidemment le mythe religieux est retourné au profit d'un athéisme convaincu », J. P. CLÉBERT, *opus cit.*, p. 217-218. Par ailleurs, la nudité des personnages féminins chez Espinosa constitue un symbole important que l'on traitera en profondeur dans le chapitre suivant.

²³² A. ESPINOSA, *Crimen*, « Retorno », *opus cit.*, p. 79. Il faut noter que les spectatrices de la maladie sont, ici, exclusivement des prostituées

²³³ *Idem*, « Parade », p. 88.

²³⁴ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, dans *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, p. 79.

²³⁵ S. FREUD, *L'interprétation des rêves*, IV. Les rêves typiques, 1. « Le rêve de confusion à cause de la nudité », Première édition, *Die Traumdeutung*, 1926, Presses Universitaires de France, Paris, 1973, pp. 211-216.

²³⁶ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Luna de miel », *opus cit.*, p. 59.

fatal de la playa. »²³⁷ ; de vulnérabilité : « Blanca como el barco que me salve era aquella blanca muchacha. ¿Quién desnudó su cuerpo? ¿Quién lo arrojó en el aire? »²³⁸, « Tenías 15 años cuando te maté. Desnudo y a traición. Como te merecías. Perro. Hijo de mala madre. Bicho de ciénaga. Nublo de prostituta. »²³⁹ ; de désespoir : « ¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se confundió con la espuma marina y con la estela de la luna y con las alas de las gaviotas? »²⁴⁰ ; et, rarement, de liberté : « Podré ir desnudo sobre ella, dueño de mis barbas floridas, timones de sus cuernos, blanco como ella y como ella sin patria »²⁴¹

De même, la signification des vêtements est à la hauteur de leur absence. En effet, Braulio est l'exemple d'un personnage dont les habillements, absurdes en apparence, font en réalité partie d'une critique ironique des conventions sociales. Par exemple, à travers la description des habitudes vestimentaires de Braulio, Espinosa met subtilement en cause le port du deuil dans la société catholique :

Durante sus lutos –Braulio comprendía la gran lógica del luto que era la armonía con el ataúd-, las pescaderías tenían colgado el NO HAY EXISTENCIAS sobre el escaparate de los calamares. Tomaba cock-tails de tinta española y encre de Cine [sic] inefacable [sic] Chautraïne, que le quitaba al luto esa cosa un poco decorativa, de salón, que, dentro de su logismo, tienen todos los lutos. Usaba vajilla negra, auto negro, criados negros. Hablaba únicamente con los amigos que tuvieran luto. Su gramola sólo tocaba marchas fúnebres o misas de réquiem.²⁴²

Cette logique dont Braulio se réclame se veut d'apparence absurde, alors qu'en réalité, elle cache des rituels de deuil pratiqués dans certaines classes sociales des Canaries au début du XX^e siècle. Par ailleurs, cette « logique » dérégulée mène Braulio à se réjouir de certains avantages que lui procure l'amputation de sa main :

La nueva mano obligó a Braulio a cosas de que estuvo libre durante la manquedad.

A usar, por ejemplo, cotidianamente, guantes. Y el usar guantes le obligó a vestir con más pulcritud –porque los guantes exigen eso- y a batirse dos veces, por lo menos, al mes. (El que no lleva guantes siempre puestos se economiza los desafíos mensuales que

²³⁷ *Idem*, « Retorno », *opus cit.* p. 79.

²³⁸ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Diario a la sombra de una barca », p. 89.

²³⁹ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, « La fiesta de la crudeza », *opus cit.*, p. 89.

²⁴⁰ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Epílogo en la isla de las maldiciones », *opus cit.*, p. 93.

²⁴¹ *Idem*, « Diario a la sombra de una barca », *Opus cit.*, p. 90.

²⁴² A. ESPINOSA, « El rabo de un caso, donde Braulio vuelve a su altar », *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932. *Textos*, p. 151.

el que los lleva siempre no puede evitar).²⁴³

Le rituel du duel, bien plus incompréhensible et absurde chez Espinosa que le port du deuil, mais qui était considéré autrefois comme une question d'honneur. À travers l'exemple du duel, qui ne pourrait avoir lieu faute de gants, le texte masque sa critique d'une société dont les règles sont aussi arbitraires que la logique absurde de Braulio. Ainsi, par leur caractère conventionnel, certains rituels –le port du deuil, le mariage ou le duel-, dignifient la personne qui les pratique, même si elle le fait de manière purement inconsciente ou hypocrite.

Les critiques sociales d'Espinosa, bien que subtiles, recèlent un esprit révolutionnaire qui remet en cause les modèles traditionnels. Car, même s'il ne se pose pas toujours en détracteur de la société bourgeoise, si ses accusations sont souvent dissimulées sous un humour absurde ou un style alambiqué, ses textes témoignent d'un esprit révolté, malgré ses refoulements.²⁴⁴ En outre, il faut remarquer que l'interdiction de diffusion de *L'âge d'or*, juste après la rencontre d'Espinosa avec Breton et Péret,²⁴⁵ est à l'origine des ses articles les plus audacieux. Cela montre effectivement que, dans l'engagement anti-bourgeois d'Espinosa, l'influence surréaliste est indéniable.

On voit donc ce qu'est est la fonction des mythes romantiques ou surréalistes chez Espinosa, qui évoque des personnages de fiction ou réels afin de condamner à travers eux les failles d'une société injuste où l'ignorance des bourgeois entraîne les créateurs comme Jorge Oramas dans la pauvreté, la maladie et la mort.

À travers le peintre Jorge Oramas, Espinosa réussit à élever une personnalité au rang du mythe pour dénoncer l'injustice sociale.²⁴⁶ Oramas correspond

²⁴³ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Braulio Guante. Fin de una aventura sin final », *Diario de Las Palmas*, 19 mai, 1932. *Textos*, pp. 152-153.

²⁴⁴ Malheureusement, son attitude révolutionnaire est parfois incarnée par la revendication du fascisme, comme on a pu l'observer dans la seconde partie de ce travail consacré à l'idéologie d'Espinosa.

²⁴⁵ Ses articles les plus revendicatifs concernent d'ailleurs l'affaire de *L'âge d'or* : « Hacia una moralización de la moralina : *La edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. *Textos*, pp. 269-270 et « *Gaceta de Tenerife* falsea la verdad » (sans signature), *La Tarde*, 16 juin, 1935. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp 726-728.

²⁴⁶ J. Oramas, né en 1911, est atteint de la tuberculose depuis 1932. Un an plus tard, il expose individuellement pour la première fois (« Jorge Oramas de la Escuela Luján Pérez », au Cercle Mercantile de Las Palmas). Espinosa ouvre l'exposition avec sa conférence « Media hora jugando a los dados ». En 1935, le peintre est transféré au sanatorium de Tafira, où il décédera, finalement, à l'âge de vingt-quatre ans. Voir Chapitre 2.5.3. « L'île d'Espinosa après 1932 : L'île romantique des malédictions », pp. 184-185.

malheureusement à la dimension romantique du mythe de Prométhée, où le créateur de génie, incompris par son entourage, subit un sort tragique. Le héros prométhéen romantique, tel que Byron²⁴⁷ et Hugo²⁴⁸ l'ont représenté, est la cible des attaques des vautours ignares qui gangrènent la société bourgeoise. Il est, par ailleurs, le symbole par excellence de la révolte, tout comme l'incarnation de l'insurgé qui refuse d'accepter la fatalité de la condition humaine.

Espinosa donne à Jorge Oramas une envergure mythique fondée sur sa condition d'insulaire, d'orphelin miséreux et d'artiste souffrant d'une tuberculose incurable. Espinosa déclare Oramas « Martyr de l'insularité » et il lui consacre un article qui incite ses concitoyens à visiter l'exposition, et même à acheter un tableau du jeune peintre. Puis, indigné par l'indifférence générale à l'égard de sa peinture, Espinosa décide de préparer une conférence pour présenter au public l'œuvre de Jorge Oramas :

Era deber de ciudadanía proteger su sombra en el instante de la emboscada, gritarle : ¡¡eh!!, antes de que fuera demasiado tarde. Y parecía que todos nos habíamos puesto de acuerdo para pactar con el fantasma de la pesadilla, para abrazarnos en unanimidad canallesca, pueril, obtusa e irrisoria.²⁴⁹

Afin de convaincre les bourgeois qui assistent dans le « Centre Mercantil » à sa conférence, Espinosa s'adresse à eux sur un ton qui correspond, comme dans *Le Manifeste Futuriste*,²⁵⁰ à l'idéal de mythe collectif d'inspiration marxiste :

Pero hay algo mas intenso y dramático para nosotros, hombres del Novecientos, futuros proletarios del mundo, escritores, artistas, burgueses, políticos, deportistas, propietarios, bohemios de 1933.²⁵¹

Ensuite, guidé par une démarche typiquement surréaliste, Espinosa poursuit sa conférence sur ce ton pamphlétaire pour prendre la défense de Jorge Oramas, il dénigre les mythes sociaux de la richesse, la réussite ou le foyer afin d'exalter d'autres mythes comme l'art, la beauté, la folie et les aventures au-delà des réalités terrestres :

¿Habéis tenido alguna vez sueños de grandeza, de amor, de viajes, de fiestas, de hogar, de triunfos, de riqueza, de libertad? ¿Sabéis la diferencia que hay entre una barca de pesca y un gran trasatlántico de turismo, entre el cadáver de una estrella marina y el de

²⁴⁷ G. G. BYRON, *Ode à Prométhée*, 1816.

²⁴⁸ V. HUGO, « Dieu. L'océan d'en haut », IV. « Le vautour », 1856.

²⁴⁹ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, dans *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, p. 79.

²⁵⁰ F. T. MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, composé en 1908 et publié l'année suivante au *Figaro* le 29 février 1909.

²⁵¹ *Idem*, p. 80.

vuestra propia mujer?²⁵² entre un apetito cualquiera y una ideal hambre? ¿Sabéis lo significa un Niágara junco a la breve vomitadura de cualquier fuente provinciana? ¿Os imagináis claramente el discurrir de un coche de posta frente al de un moderno 40 H.P., una cena de liliputiense junto a la de un Gargantúa, una mariposa ante un avión? Suponed, entonces, que de viajes, de amor, de hogar, de triunfo, de riqueza son esa barca, esa mariposa, esa fuente, esa breve cena. Y que avión, auto, Niágara, mujer y trasatlántico son sueños de arte, pesadillas de belleza, locura de cielos altos, fiebre no de aventuras de la tierra sino de empresas del más allá.²⁵³

Enfin, Espinosa décrit les dons artistiques de Jorge Oramas sous les traits d'un héros mythologique, un génie des formes et des couleurs dont le talent et l'inspiration résultent d'une sorte de miracle :

Jorge Oramas tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de nuestra naturaleza atlántica. En Jorge Oramas se realiza el milagro de la transformación de su pincel en soplete de químico y en lámpara de laboratorio, su paleta. Jorge Oramas es el gran intuitivo. El hombre en quien la inspiración ordena, manda y rige. Ha empezado por donde muchos acaban. Su temperamento se impone sobre toda técnica mejor o peor aprendida. Gana su aventura heroicamente.²⁵⁴

Cette vision de l'artiste comme un possédé –puis qu'il est tenu par sa muse- est en harmonie avec la perception romantique des poètes légendaires et avec les croyances de la Grèce archaïque. On a souvent attribué à tort cette glorification de l'artiste à Platon qui, dans le dialogue *Ion*, met en scène la confrontation entre Socrate et un rhapsode –qui, à l'époque, est considéré comme un poète-.²⁵⁵ Or, cette affirmation s'avère le résultat d'une analyse trop littérale du dialogue, car Platon finit par accorder au rhapsode une catégorie divine mais seulement parce que ce dernier est trop ignorant pour être considéré comme un artiste :

Il y a de l'ironie de la part de Socrate dans cette imputation d'un délire divin aux poètes, et Platon ne respecte plus ce délire sacré au regard de la science et de l'art. Sous l'éloge de l'inspiration, il dépouille le poète de toute faculté propre et de la raison.²⁵⁶

²⁵² L'italique cherche ici à souligner comment l'image du cadavre d'une femme aimée est récurrente dans les textes d'Espinosa et, d'après la théorie que ce texte développe, cette image fait partie des figures sublimes que seul l'art peut transmettre.

²⁵³ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, opus cit., p. 80.

²⁵⁴ *Idem.*, p. 81.

²⁵⁵ Au v^e siècle avant Christ, temps de Socrate, la distinction entre *aède* (Homère, Hésiode) et rhapsode (qui fait le récit des poèmes des aèdes) est devenue nette. Ensuite, au IV^e siècle, son disciple Platon critique les uns comme les autres car ils sont ennemis de la vérité.

²⁵⁶ A. COMPAGNON, *Qu'est-ce qu'un auteur?* « 4. Généalogie de l'autorité », www.fabula.org/compagnon/auteur4.php : « Croyance archaïque, la doctrine de l'inspiration était devenue une convention au IV^e siècle, lorsque Platon la met en cause. Les poètes n'ont donc pas plus de *tekhne* que les rhapsodes, mais un délire enthousiaste. [...] Sa réfutation du rhapsode est conforme au procès des poètes qu'il entreprend ailleurs (*Apologie de Socrate*, *République*). Dans le *Phèdre*, Platon distinguait aussi diverses sortes de délire (*maniai*) envoyées aux hommes par les dieux : les prophètes, les devins et les poètes. » Cfr. avec PLATON, *Ion*, 542b, « dans ce cas, nous te conférons, Ion, cette plus grande beauté,

Certes, Platon oppose le poète au philosophe comme s'il s'agissait d'une confrontation entre le *logos* et le mythe, la rationalisation et la « théologie de la parole ». ²⁵⁷ En revanche, Espinosa embrasse une tendance, contraire à celle de Platon, qui depuis la Grèce archaïque, en passant notamment par le romantisme et arrivant finalement au mouvement surréaliste, conçoit l'artiste comme un être touché par la grâce, dont les talents sont innés et l'inspiration magique. Bien évidemment, Espinosa ne se contente pas en réalité du talent inné de Jorge Oramas, car il compte sur la vente des tableaux de l'exposition pour lui procurer une formation artistique plus approfondie. Mais il insiste dans sa conférence sur les dimensions mythiques de l'art et de l'artiste, qui sont propres aux mouvements culturels dont on vient de faire la généalogie.

Le cas tragique du peintre Jorge Oramas ne peut être considéré sous un angle autre que romantique ou surréaliste. Espinosa fait l'éloge du peintre comme s'il était question d'une sorte de « Théologie » de la peinture, où les valeurs sont non seulement esthétiques, mais aussi morales et éthiques : « *Voy a hablar esta tarde del pintor Jorge Oramas, [...] de una colección de paisajes cuyo valor no sólo estético, sino ético y regional y dramático he subrayado ya en un reciente artículo* » ²⁵⁸ Il y a évidemment dans cette démarche d'Espinosa l'objectif de toucher un public ignare dont la sentimentalité a été maintes fois critiquée dans *Gaceta de arte* : « *g.a. sostiene la internacionalidad del espíritu contemporáneo, [...] la absoluta ruptura de nuestra época con el fin de siglo. [...] el arte contemporáneo es la asepsia [sic] de los sentimientos nacionales.* » ²⁵⁹ Malgré cet esprit de contestation qu'il partage avec le groupe de la revue, Espinosa cède aux sentiments régionaux non seulement pour aider Jorge Oramas, mais aussi parce qu'il est toujours respectueux du passé et de la tradition artistique. En outre, l'attitude pédagogique est toujours présente dans ses textes, comme il l'admet à la fin de sa conférence : « *Y es que a los profesores, como a toda ave común, se le ve, aunque la oculten, la travesía desgracia del rabo* ». Cette conférence

d'être, quand tu fais la louange d'Homère, un homme divin, au lieu d'un homme de l'art ! » ; afin d'interpréter cette dernière phrase d'*Ion*, il faut tenir compte du fait que Platon écrit plus tard, dans la *République*, qu'il est nécessaire d'expulser les poètes de la cité car ils éloignent le peuple de la vérité – et de la beauté-. Ainsi, la philosophie demeure la discipline supérieure, puisqu'elle permet d'accéder à la divinité suprême, c'est à dire, à l'idée du Bien. On peut donc déduire que le fait de déclarer le rhapsode « homme divin » n'est probablement qu'une ironie dont l'objectif est de dénigrer les figures du rhapsode et du poète, car ils cherchent l'effet et le succès, au lieu de poursuivre la quête du Bien.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados, opus cit.* p. 83.

²⁵⁹ « 7.º manifiesto de g.a. tema : el nuevo espíritu », *g.a.*, n°15, mai, 1933.

est un exemple de sa théorie critique d'Espinosa comme tâtonnement —« *tiento* »-, où celui qui observe se laisse emporter par la nature incantatoire de l'art pour créer une critique inspirée, comme s'il s'agissait d'un « *hombre divin* », d'un rhapsode emporté par sa muse.²⁶⁰

Après les introductions que l'on vient d'analyser, Espinosa commence sa conférence sous la forme d'un récit poétique. Celui-ci raconte l'histoire mythique du peintre Jorge Oramas, ce dernier devenant un personnage de légende, un « *hijastro de la isla* »²⁶¹ :

Cantaba el mar de una isla de otros mares. Nadie había en aquella isla sino un hombre pálido y mudo. Pasaban las nubes sobre él, y él las miraba. Pasaba el sol, y él seguía sus oros. Pasaban las grandes aves aleteadoras del trópico, las aves de corvo pico y florecida cola. Lo que no pasaban nunca eran estrellas. Ni de mar ni de cielo. Porque el mar sonaba, para él, lejano y blando, y el cielo no tenía noches. Lo que parecía un anochecer era siempre un alba. Moría y nacía el sol en una misma hora.²⁶²

La structure du texte rappelle, en effet, les grands récits mythologiques. Un homme muet, seul sur une île où la nuit se confond avec le jour. Cette description, est inspirée de l'« *Elegía a Ernesto Pestana* »,²⁶³ sinistre et inquiétante de Jorge Oramas, et deviendra par la suite l'« *Épilogue de l'île des malédictions* » dans *Crimen*. En effet, cette élégie-épilogue met en scène tous les ingrédients qu'Espinosa introduit ensuite dans *Media hora jugando a los dados* : le soleil, le temps, un jeune homme pâle, des oiseaux et une étoile.²⁶⁴

²⁶⁰ Cfr. avec d'autres présentations d'expositions artistiques comme celle qu'Espinosa consacre, en 1928, aux tableaux de Celestino González, peintre de 18 ans : « Quiero que en mis palabras haya más de luminoso anuncio que de disertación académica. Másregonador de barraca de feria que de discursista de señores y señoras. [...] cada cuadro es una ventana abierta al paisaje que sólo vió el pintor. Ante cada una de estas ventanas, el espectador de la Exposición se pone los ojos prestados del pintor para que el paisaje cotidiano sea visto ahora con los ojos extraños que no tiene, que ha tenido que prestarle el pintor. » : « Yo, cartel fonético de una exposición », *La Prensa*, 19 septembre, 1928. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 660-662. Espinosa utilise les mêmes registres dans *Media hora jugando a los dados*, cinq ans plus tard : « Tener un cuadro de Jorge Oramas es poseer una ventana abierta a un trozo vivo, limpio y ejemplar del paisaje de nuestra isla [...]. Quienes hayan llegado esta tarde hasta aquí en busca de realidades objetivas, de erudición catedrática, de palabras oficiales, de crítica de arte [...] han perdido lastimosamente su tiempo », *opus cit.*, pp. 81 et 83.

²⁶¹ A. ESPINOSA, *Crimen*, *opus cit.*, p. 93.

²⁶² A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, « La risa del mudo », *opus cit.*, p. 85.

²⁶³ A. ESPINOSA, « *Elegía a Ernesto Pestana* », publiée dans *gaceta literaria*, n° 111, 1 août 1931.

²⁶⁴ Cfr. avec *Crimen*, « *Épilogue en la isla de las maldiciones* » : « Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. El anunciado tiernamente por el Apocalipsis. Aquél en que el *sol* se inmoviliza de pronto, o en que su paso es tan tímido, que la vista o no acierta a seguirlo o apenas si lo advierte. / *Presiento que no se va a acabar nunca este ocaso*, medido como por un gran *reloj cuyo péndulo corriera lentamente* en cada oscilación millares de kilómetros. [...] / De quebrados rincones llegan ecos de alcobas

Ensuite, Espinosa raconte comment Jorge Oramas s'enferme dans un coffre de nuages où il va vivre une expérience bouleversante :

Un día, fabricó ocultamente. un cofre de nubes, y se encerró en él a esperar mudanzas del destino. [...]

Mudo, ciego e inmóvil, en torno a él, latió, desde su encierro, una trágica fiesta. [...] la fiesta del alcohol, la de la sangre, la del hambre, la de la crudeza.²⁶⁵

Ces quatre fêtes vont permettre à Jorge Oramas de vivre les rêves et les cauchemars d'une catharsis, un « naufrage » délibéré dans les abîmes de l'inconscient. On peut notamment signaler le « rêve » qui concerne « la fête du sang », et qui est le plus révélateur. Il s'agit d'un texte d'une violence extrême qui s'apparente aux grands récits mythologiques où le héros subit la colère des dieux ou celle de la foule :

Todos contra uno. Todos apuñalándole. Le manaba la sangre por el cuello y costados, mientras huía por una larga calle. Se le caía el corazón, y se paró un instante a alcanzarlo, para seguir después la trágica fuga. Caía la sangre sobre la acera, sobre los quicios de las puertas, sobre las agudas esquinas. Perros y niños pululaban tras los cuajarones, en ardorosa pelea. Lamían unos y otros apresuradamente. Y mientras la lengua andaba aún sobre la sangre en flor, ya los ojos acariciaban el charco inmediato.²⁶⁶

À la suite de cette épreuve, le jeune Jorge Oramas sort enfin de son coffre des cauchemars. Un ange l'attend –« *vestido de un nimbo que le hacía personaje de mito* »,²⁶⁷ à l'ombre d'un cactus monstrueux, pour lui dire un secret que personne ne connaîtra plus jamais par la suite :

secretas sobre jardines enlunados; de balcones entreabiertos a noches profundas; [...] de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, *un joven muy pálido* y muchos angustiosos gritos de hambre. [...] / Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. Aquel que el *golpear del pico de un cuervo* lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amargas, *oleos y sueños*. [...] / Me voy hundiendo, atropelladamente, en un ocaso, que se hace cada vez más hondo, precedido por la ávida cita de una *estrella*. [...] », *opus cit.*, pp. 93-94. L'italique signale qu'Espinosa développe dès qu'il s'installe aux Îles Canaries en 1932. Voir le chapitre 2.5.3. « L'île d'Espinosa après 1932 : L'île romantique des malédictions. »

²⁶⁵ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, «Odio, amistad y un cofre encantado», *opus cit.*, p. 87.

²⁶⁶ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, « Fiesta de la sangre », *opus cit.*, p. 88. Ce texte macabre rappelle, par sa cruauté sanguinaire, une esthétique propre à la mythologie des vampires ou du *manga* japonais. D'ailleurs, ces lignes permettent d'évoquer, notamment, l'inoubliable séquence finale du film *Soudain, l'été dernier...* (J. L. MANKIEWICZ, d'après la pièce de T. WILLIAMS, scénario de G. VIDAL et T. WILLIAMS, USA, 1959) où le jeune Sébastien subit la haine animale des enfants d'un village italien (curieusement, cette séquence fut pourtant tournée en Espagne) sous le regard horrifié de sa cousine, ou même de la fin du roman *Le Parfum, histoire d'un meurtrier* (P. SÜSKIND, *Das Parfum, die Geschichte eines Mörders*, 1985), qui décrit comment l'odeur sublime d'un homme peut déchaîner dans son entourage une pulsion cannibale irrépressible.

²⁶⁷ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, « Anunciación », *opus cit.*, p. 91.

Pero el encierro tenía que tener final. Y lo tuvo. Salió, al fin, el hombre de su nubloso cofre. [...]

Un ángel, dulce y noble, una mano en el aire y la otra sobre los labios, imponiendo silencio, le aguardaba a la robra de un monstruoso cactus.²⁶⁸

Dans l'avant-dernier chapitre intitulé « Pintar y hacer cuadros », Espinosa reprend le mythe du génie artistique inné pour l'appliquer au jeune Jorge Oramas, :

Pero a hacer cuadros no le enseñó nadie. Si acaso, un poco, el cofre y el ángel. [...]

Cuando quería hacer cuadros, ni medía, ni miraba, ni auscultaba la sombra, ni hacía caso del escorzo. ¿Solicitaba ángeles? ¿Postulaba visiones? Él llevaba entonces su sol, distinto de todos los soles. Era portador de una sombra propia. Tenía su árbol, y su camino y su cielo y su montaña y su casa y su orgía cromática y su anticlaroscuro y su antiescorzo.²⁶⁹

Espinosa consolide encore une fois sa propre mythologie artistique, dont fait partie le génie d'Oramas. En effet, Oramas a défié les hiérarchies de l'art et il s'est permis de négliger toutes les règles techniques de la peinture classique car l'art lui appartient -il est « en lui »-. Cette figure de l'artiste qui s'affranchit des codes imposés pour revendiquer les siens est certainement en rapport avec le Prométhée des romantiques, torturé d'abord par les ignorants mais vainqueur finalement dans l'Olympe artistique.

Après le mythe de Prométhée, on analysera une autre figure emblématique, bien plus récente que ce dernier mais également inspiratrice des avant-gardes et du surréalisme.

Ce mythe, appartenant cette fois à la sphère du cinéma, est repris par Espinosa afin de compléter sa mythologie littéraire avec une espèce de revers de Prométhée qui partage pourtant ses idéaux : il s'agit du personnage de Charlie Chaplin, c'est à dire, Charlot, l'antihéros préféré des premiers écrivains d'avant-garde européens.

Dans un texte de 1929, Espinosa décrit comment, au sein de la *Nueva literatura*, Alberti –qui appartient au cercle des écrivains de *La Gaceta Literaria*- est féru de cinéma et, notamment, séduit par le personnage de Charlot :

²⁶⁸ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, « Anunciación », *opus cit.*, p. 91.

²⁶⁹ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, « Pintar y hacer cuadros », *opus cit.*, p. 93.

Rafael Alberti etiqueta con nombres de la hora deportiva o cinemática a sus mejores ángeles grecogongorinos. [...] A aquel moreno y bajo, Charles Chaplin. ¿Y a ese otro, que, en su angélica asexualidad, es tan femenino, tan Mary Pickford [sic]? A ese le llamará Alberti : Miss X. Y le enterrará en el viento –¿Nueva York ? ¿Londres ?- del Oeste.²⁷⁰

Espinosa est, comme Alberti, un grand amateur de l'Olympe des stars du cinéma muet. Il mythifie dans cet article non seulement Charlot, mais aussi Douglas Fairbanks et Mary Pickford, dont il s'est d'ailleurs probablement inspiré pour créer son personnage de Miss X.²⁷¹

Le fait qu'Espinosa ne nomme jamais Buster Keaton devient, dès lors, très étrange. En effet, le mythe de Charlot a été remplacé en Espagne, dès la fin des années vingt, par celui de Buster Keaton. Même en France, la photo de ce dernier figure depuis 1924 à la tête de la section de cinéma de *La Révolution Surréaliste*.²⁷² Toutefois, alors que l'avant-garde espagnole est allée jusqu'à insulter Charlot, en France seuls certains surréalistes déplorent le sentimentalisme du personnage dans le film *Le kid*.²⁷³ En réalité, la majeure partie des surréalistes français continuent d'acclamer Charlie Chaplin et signent une pétition, lors de son divorce avec Lita Grey en 1927, afin de prendre sa défense contre les ligues familiales américaines, qui accusent ses films d'immoralité et d'anarchie.

En Espagne, Luis Buñuel est l'un des premiers à attaquer Charlot en 1927,²⁷⁴ alors que tous en Espagne font encore son éloge à cette époque.²⁷⁵ Sa critique se concentre précisément sur le côté sentimental des films de Chaplin. Pour cela, il se sert de l'avis d'Andrés Suárez, qu'il appelle « l'ennemi du septième art » :

¿ No sucede algo parecido frente a las últimas producciones de Chaplin, de achaques tan románticos y sensibleros? (Recuérdese la nochebuena de la "Ruée vers l'or". En ese sentido es superior Búster Keaton. Por tales rémoras, Andrés Suárez, el gran

²⁷⁰ A. ESPINOSA, « Rafael Alberti, profesor de ángeles », dans « La Nueva Literatura », *La Tarde*, 7 mai, 1929. *Textos*, p. 41.

²⁷¹ Par ailleurs, il admire également « Greta Garbo y Bebé Daniels, Lilian Ghis y Charli Chaplin, Florent Ziegfeld y Clara Bow ». A. ESPINOSA, « Viajeros de Nueva-York : un vasco en la ciudad de los rascacielos », *La Provincia*, Las Palmas, 27 février 1932. *Textos*, pp. 134-136. Voir *infra* chapitre 6.3.

²⁷² Même si en France les surréalistes continueront à respecter CHAPLIN, qui sera même revendiqué par Breton en 1930, lors du « Second Manifeste du Surréalisme », *Manifestes du Surréalisme*, édition complète, Pauvert, Paris, 1995, p. 160.

²⁷³ Ch. CHAPLIN, *The Kid*, 1921.

²⁷⁴ L. BUÑUEL, « La dama de las camelias », *La Gaceta Literaria*, n° 24, 15 décembre 1927.

²⁷⁵ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, t. I, p. 118.

enemigo del séptimo arte, ha llegado a hablar “del corazón innoble de Charlot”).²⁷⁶

Deux ans plus tard, Buñuel s’exprimera sans ambages à propos de Charlot dans *L’Amic de les arts* : « Charlot no hace reír ya más que a los intelectuales. [...] Pero en recuerdo de los tiempos en que pretendía ser más que un payaso, tengamos para él un piadoso merde. Y no volvamos ya nunca a verle. »²⁷⁷ Il l’accuse d’un sentimentalisme trop psychologique et l’oppose à Keaton, qui représente pour lui une poétique nouvelle portée sur l’action et les tournages en extérieur. Dalí ira encore plus loin dans ses critiques et n’épargnera ni Charlot ni Keaton au profit de Harry Langdon : «Keaton a su lado es un místico y Charlot un putrefacto».²⁷⁸

Espinosa, pourtant, ne fait aucune référence à Keaton. Les raisons de cette absence peuvent être analysées d’une manière assez nette. Tout d’abord, le poétique et le prosaïque sont directement confrontés dans cette querelle cinématographique des avant-gardes. Charlot incarne un esprit proche du tragique alors que Keaton se présente toujours froid et impassible.²⁷⁹ Espinosa se sent donc plus attiré par une figure mythologique plus proche des univers romantique et surréaliste que des avant-gardes espagnoles déshumanisées. Charlot demeure l’exemple idéal du mythe collectif surréaliste : Charlot est peut-être le premier mythe du quotidien contemporain à l’échelle mondiale.²⁸⁰

Or, même si son choix paraît démodé à l’époque –tous les avant-gardistes espagnols désertent le culte de Charlot pour celui de Keaton en raison de sa sentimentalité- Espinosa se situe, comme d’habitude, en marge des goûts convenus. C’est d’autant plus vrai qu’il demeure fidèle au personnage de Charlot car sa sensibilité et celle de Chaplin évoluent d’une manière assez parallèle. En effet, Chaplin pratique un cinéma de plus en plus engagé, alors qu’Espinosa quitte progressivement son asepsie littéraire pour se laisser contaminer par un romantisme troublant où le renversement des valeurs est essentiel.

²⁷⁶ L. BUÑUEL, « La dama de las camelias », *La Gaceta Literaria*, n° 24, 15 décembre 1927.

²⁷⁷ L. BUÑUEL, *L’Amic de les Arts*, numéro 31, réponse au questionnaire de Dalí, 31 mars, 1929.

²⁷⁸ S. DALÍ, *L’Amic des Arts*, numéro 31, 31 mars 1929.

²⁷⁹ Sauf dans *Les Feux de la rampe (Limelight)*, 1952) où c’est Chaplin qui fait appel à Buster Keaton pour faire le rôle de son partenaire sur la scène du music-hall.

²⁸⁰ R. BARTHES compare même dans *Mythologies*, le visage mythique de Greta Garbo à celui de Charlot : « Même dans l’extrême beauté, ce visage non pas dessiné, mais plutôt sculpté dans le lisse et le friable, c’est-à-dire à la fois parfait et éphémère, rejoint la face farineuse de Charlot, ses yeux de végétal sombre, son visage de totem », éd. du Seuil, Paris, 1957, p. 66.

En outre, Espinosa adore le cinéma muet au point de refuser le cinéma sonore et il coïncide en cela parfaitement avec l'attitude de Charles Chaplin, dont *Les Temps Modernes*²⁸¹ est, encore en 1936, un film quasi muet.²⁸²

Il existe également entre Chaplin et Espinosa une convergence esthétique : malgré leurs tendances parfois réactionnaires, ils construiront tous les deux des œuvres d'une rare modernité. Dans le cas de Chaplin, par exemple, le recours au muet lui permet d'atteindre une puissance expressive inouïe²⁸³ dans *Les Lumières de la ville*,²⁸⁴ ou de critiquer radicalement la société²⁸⁵ dans *Les Temps Modernes*.²⁸⁶ Espinosa, de son côté, a recours aux mythologies, qu'elles soient traditionnelles ou d'avant-garde, pour rendre son approche littéraire nouvelle et originale. Enfin, Chaplin et Espinosa font preuve d'une liberté de pensée capable de filmer ou d'écrire à contre-courant si leur œuvre l'exige.

Encore en 1933, Espinosa continue d'évoquer la figure jouée par le clown sentimental dans *Le kid*.²⁸⁷ En réalité, Espinosa se sert de Charlot, en partie pour rejeter le nouveau cinéma sonore, qui s'impose très rapidement. Malgré cela, il décrit dans cet article comment un film sonore l'a enfin convaincu que le cinéma est l'art de l'avenir :

He buscado hasta hoy inútilmente un tercer cielo grato. Casi si he ido al cine, después de la vergüenza del sonoro, ha sido tras las huellas de ese cielo esquivo, por si lo descubría arrebujado entre la palabrería ñoña de los diálogos.

Con un cielo de Charlot y otro de Douglas,²⁸⁸ cojo de tercer cielo, he vivido hasta hoy. Perseguido por una sed de cielos semejante a la de ecos en serie del héroe de un relato mark-twaniano. Con un cielo de Charlot, cazado en El Chico, de rosas de pitimini y guardias alados.[...]

²⁸¹ Ch. CHAPLIN, *Modern Times*, 1936.

²⁸² On entend notamment dans le film les paroles de l'autorité –le patron, la voix de la machine qui fait à manger- diffusée par les machines –écrans-. De même, le charabia que l'on entend lors de la séquence du restaurant est un mélange incompréhensible d'italien et de français, un hybride donc de cinéma sonore et de cinéma muet. D'ailleurs, CHAPLIN se refuse à faire du cinéma sonore jusqu'en 1940, avec *The great Dictator*.

²⁸³ Chaplin concentre toutes les émotions du film sur le sens de la vue : l'histoire analyse, à travers une femme aveugle qui récupère la vue, la confusion tragique entre l'identité et l'apparence.

²⁸⁴ Ch. CHAPLIN, *City Lights*, 1931.

²⁸⁵ Le choix du muet renforce dans *Modern Times* la violence de l'automatisation implacable des individus au sein des sociétés modernes.

²⁸⁶ D'ailleurs, malgré son choix esthétiquement réactionnaire, le film *Modern Times* est perçu à sa sortie comme une œuvre gauchiste. Voir J. LARCHER, *Charles Chaplin*, éd. Les Cahiers du Cinéma, 2007, p. 62.

²⁸⁷ Ch. CHAPLIN, *The kid*, 1921.

²⁸⁸ D. FAIRBANKS, (1883-1939) fonde en 1917 la société de distribution United Artist, avec Ch. CHAPLIN, D. W. GRIFFITH et M. PICKFORD.

El arte del provenir tiene ya otro nombre: se llama "Cinema". Donde un grito inhumano puede expresarlo todo. Donde puede hacer la mejor metáfora un perro, que ladra no a la luna sino al ir y venir, por un cielo de osario, de dos diestros aviones.²⁸⁹

À travers ce texte, on peut dénoncer le faux mythe que l'on a maintes fois attribué à Espinosa: sa haine du cinéma américain qui ne se manifeste en réalité qu'après 1936, dans des textes qu'aucun critique n'a jamais cités.

Dans cet article, alors qu'Espinosa semble enfin apprécier un film sonore,²⁹⁰ on voit comment la nationalité de ce dernier n'est pourtant pas spécifiée. Car, contrairement à ce que l'on a écrit,²⁹¹ la déception qu'Espinosa ressent avec le cinéma n'est pas forcément en rapport avec la nationalité américaine du film. Dans un article intitulé « La fea película *Sin novedad en el frente* »,²⁹² par exemple, Espinosa ne critique pas le film par le fait qu'il a été produit aux États-Unis. L'écrivain explique, au contraire, qu'il est déçu parce que le film critique le bellicisme au profit du pacifisme. Ce film, inspiré du roman homonyme de l'écrivain allemand Erich Maria Remarque, permet à Espinosa d'exposer une théorie selon laquelle la vision qu'un Allemand peut donner de la guerre est forcément décevante, du simple fait qu'il a été perdant. D'ailleurs, il cite deux écrivains français, Barbusse²⁹³ et Montherlant,²⁹⁴ pour admirer – attitude exceptionnelle chez un francophobe comme lui- leur exaltation du bellicisme,

²⁸⁹ A. ESPINOSA, « Crónica. Un coleccionista en el cine », *Avance*, 10 février, 1933. *Textos*, pp. 215-216. 11, . Voir aussi Charlot, faisant partie des inventaires du mythe du nouveau, dans : « Notas críticas. Elogio de la Burbuja » (« el último éxito de Charlot »), *La Tarde*, 23 avril, 1931, *Textos*, pp. 96-98 et « Viajeros de Nueva-York : un vasco en la ciudad de los rascacielos » (« Charlie Chaplin »), *La Provincia*, Las Palmas, 27 février 1932. *Textos*, pp. 134-136.

²⁹⁰ On ne saurait pas dire exactement quel est le film en question, car *King-Kong*, dont le «grondement» du singe est construit à partir du rugissement d'un tigre et l'aboiement d'un chien et où le rôle des avions est important, est sorti en mars 1933, un mois après l'article d'Espinosa. Peut-être s'agit-il d'un film d'aviation comme ceux de Howard Hawks *Cock ok the air* (1932) ou *Sky devils* (1932) ou bien *Air Mail* (1932) de John Ford.

²⁹¹ M. P. CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, tome I, p. 121 : « Su primera piedra la lanza a propósito de « La fea película *Sin novedad en el frente* » (1932, 5) enderezada al *sentimentalismo superficialmente pacifista del cine americano* ». L'italique, qui n'est pas dans le texte originel, cherche à signaler l'inexactitude de son appréciation. Certes, Espinosa compare *l'Iliade* d'Homère au roman de Remarque afin de le dénigrer, mais les réalisateurs américains du film sont cités une seule fois et Espinosa ne leur fait pas directement responsables du sentimentalisme du film : « Homero [...] no pensaba como el alemán Remarque, no como los filmadores americanos de *su impudoroso relato* ». Il est donc clair que celui qui fait un récit sans pudeur n'est pas le réalisateur américain, mais l'écrivain allemand.

²⁹² A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente* » *La Provincia*, 13 mars, 1932. *Textos*, pp. 137-139.

²⁹³ H. BARBUSSE, cité à propos de son roman *Le feu*.

²⁹⁴ H. M. de MONTHERLANT, dont on cite un roman : *Le songe*. Cet auteur exalte l'héroïsme et la virilité, au détriment des personnages de femmes, qui sont décrits dans un esprit misogyne.

qui serait la conséquence de la victoire de leur pays à la fin de la Première Guerre Mondiale. Il s'agit donc, dans cet article, d'une exaltation des attitudes bellicistes comme l'indique son titre « Estética de lo bélico », et non d'une critique d'ordre esthétique du cinéma américain.

Un mois plus tard, Espinosa démontre, encore une fois, comment sa haine supposée du cinéma américain n'est en réalité qu'une critique du théâtre espagnol d'Echegaray et de López de Ayala. Son article « Nuevo y viejo cine : Notas de un espectador enojado »²⁹⁵ en est la preuve. En effet, dans cet article Espinosa critique le film *Remordimiento*²⁹⁶ surtout pour sa ressemblance avec le théâtre espagnol, car ce film évoque : « *Todas las peores características del momento realista español* ». ²⁹⁷ En ce sens, il est difficile d'y voir une critique directe du cinéma américain car, malgré la production américaine, le réalisateur du film –Ernst Lubitsch– est d'origine allemande, le scénariste –Ernest Vajda– d'origine hongroise, le décorateur –Hans Dreier– d'origine allemande et, enfin, la pièce de théâtre dont le film s'inspire est française.²⁹⁸

En conclusion, les spécialistes ont parfois décrit le rapport d'Espinosa au cinéma durant la République en raison de la nationalité de ce dernier, alors que ses critiques s'expliquent davantage par sa préférence pour le cinéma muet ou par son idéologie belliciste. Il est probable que cette analyse relève d'une généralisation des attitudes contestataires d'avant-gardistes à l'égard du cinéma américain, comme celles de Buñuel ou de Dalí, au lieu de refléter une perspective propre à Espinosa qui, lui, se situe normalement à contre-courant.²⁹⁹

En revanche, Espinosa rejettera le cinéma américain, de manière indéniable, durant la Guerre Civile espagnole, dans un contexte très différent de celui des avant-gardes artistiques. En effet, dans une conférence destinée à l'émission radiophonique *La*

²⁹⁵ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine : Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, pp. 217-219.

²⁹⁶ E. LUBITSCH, *L'homme que j'ai tué (Broken Lullaby : the man I killed)*, E.U.A, 1932.

²⁹⁷ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine : Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, p. 218.

²⁹⁸ M. ROSTAND, *L'homme que j'ai tué*, 1925.

²⁹⁹ Des critiques comme J. PIQUERAS montre d'ailleurs cette attitude avant même que le film soit fini dans sa note « Nuevo film » : « La Universal anuncia la filmación de la obra de E. M. REMARQUE, con el título *No pasa nada en el frente occidental*. Mientras no se haga yanqui el protagonista [...] ¡Estamos tan acostumbrados a los héroes mascarados de goma que ya dudamos el que se pueda hacer una excepción ! », *La Gaceta Literaria*, 1 octubre 1929, n° 67.

voz de *Gran Canaria*, Espinosa dénonce l'influence néfaste du cinéma américain sur l'intégrité morale des spectateurs, notamment sur celle des femmes. Cet article phalangiste sert à aborder le thème de la misogynie chez l'auteur, argument qui articule le rapport symbolique entre les mythes féminins, comme on le verra à la fin de cette Thèse:

En nuestros días, el cine americano ha sido uno de los mecanismos de desintegración nacional y extranjerizamiento más poderosos. Parecerse espiritual y físicamente a las frívolas heroínas de las frívolas cintas norteamericanas llegó a ser ideal –¡qué ideal!- de una parte de nuestras mujeres [...].³⁰⁰

On observe que cette critique, qui n'est pas d'ordre esthétique mais moral, consiste surtout à avertir les femmes des dangers dus à l'influence du cinéma américain. En fait, la misogynie d'Espinosa ou, en d'autres termes, son indifférence à l'égard des femmes, est déjà manifeste avant sa filiation avec le phalangisme, comme le montre en 1933 son article sur le cinéma récent et ancien :

No de otro modo que irrisoriamente absurdo puede calificarse el hecho de que Remordimiento guste a muchachos de veinte años, a jóvenes que aman y sienten de una manera nueva y diversa a la que amaron y sintieron los protagonistas de locura o santidad o de Mancha que limpia.

No acaba a uno de caberle en la cabeza que estos mismos muchachos que se encabritan tras la valla del campo de deportes, siguiendo el ritmo de una rauda pelota entre los ligeros pies de otros heroicos muchachos, se apasionen luego en el cine ante los envejecidos gestos de una hora lejana y mustia [...].³⁰¹

Espinosa déplore ces élans de sentimentalité chez les garçons qui, au lieu de se défouler en jouant au football, sont émus par un mélodrame pathétique. Par ailleurs, il semble qu'Espinosa ne s'indigne pas de cette situation dans le cas des femmes, car prétendre corriger leur sentimentalité serait inutile. Luis Buñuel s'exprimait dans des termes semblables dans sa critique du film *La Dama de las Camelias* :

Olvidada en un rincón del desván literario, ya no lograba conmover a la última de las "midinettes". Resultaba anómalo que las manos jóvenes y taumatúrgicas del cinema no se hubieran impuesto aún en actitud vivificadora sobre este cadáver, cuando tantos otros había llegado a resucitar. [...]

Mas él, con una gracia de prestidigitador o de poeta ha insuflado en la periclitada novela

³⁰⁰ A. ESPINOSA, sans date, non signé et inédit : « Cuento de navidad para después de las navidades ». Trouvé parmi les documents d'Espinosa par J. M. PÉREZ CORRALES et cédé par sa veuve Mme J. BOISSIER.

³⁰¹ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine : Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, pp. 217-218.

de Dumas una emoción y vigor que jamás poseyó aquella. Henos aquí, ahora, un poco “midinettes”, frente a este film.³⁰²

On voit bien comment l’image des femmes enfermées dans leurs stéréotypes demeure une attitude courante dans les milieux d’avant-garde. Dans le cas d’Espinosa, l’exaltation de l’héroïsme masculin et de la virilité est, certes, en rapport direct avec son idéologie belliciste et avec certains courants d’avant-garde comme, par exemple, le futurisme.³⁰³ Mais, au-delà de cette misogynie idéologique, qui atteint son apogée dans ces écrits phalangistes, Espinosa entretient une relation paradoxale avec les femmes qu’il décrit, que l’on analysera en profondeur lors du dernier chapitre.

Tous les mythes modernistes et surréalistes que l’on vient d’analyser catalysent chez Espinosa des obsessions cachées : la peur de l’amour et du mariage, avec Braulio, la confrontation avec la maladie et la mort, avec Jorge Oramas, la jalousie avec Arlequin, le ridicule avec Charlot. Tout l’inavouable est contenu dans ces « mythes de conduction romantique ». Dans le paradoxe apparent, Espinosa verse secrètement ses désirs et ses peurs et il invente ces mythes marginaux et anticonformistes, à la fois raffinés et populaires.

Mais Espinosa n’est pas seulement qu’un romantique. Il affiche également son goût de la tradition classique, qui l’amènera des mythes réinventés par l’avant-garde jusqu’aux mythes héroïques du phalangisme. Il s’agit maintenant d’analyser cet autre versant d’Espinosa, cette facette traditionnelle où convergent ses « mythes de conduction classique ».

³⁰² L. BUÑUEL, « La dama de las camelias », *La Gaceta Literaria*, n° 24, 15 décembre 1927.

³⁰³ F. T. MARINETTI met en valeur la force, la témérité, et l’héroïsme dans la représentation cinématographique : « El cinematógrafo que preparamos: escuela de alegría, de velocidad, *de fuerza, de temeridad y de heroísmo*. El cinematógrafo aguzará, desarrollará la sensibilidad [...] ». *La Gaceta Literaria*, « El futurismo y el Cinema », 15 octobre 1928, numéro 44.

5.3.2. Une mythologie de « conduction classique » : de la réhabilitation avant-gardiste du mythe traditionnel au mythe phalangiste de la réaction.

Espinosa a toujours gardé intacts son respect et sa dévotion pour la culture classique. Celle-ci demeure essentielle dans son œuvre, spécialement quand il se propose de reconstruire les mythes dans un nouveau système de références, tout en conservant la symétrie et le naturel propres au classicisme. Cette tendance était déjà présente chez lui dans son concept d'« analyse », comme méthode de critique littéraire et dans celui de « tourisme », pour décrire une vision conventionnelle de l'espace géographique de l'île. La vocation classique d'Espinosa sera étudiée dans ce chapitre à travers des mythes recrées, dans la majeure partie des cas, à l'aide des orientations esthétiques de l'avant-garde et du phalangisme. De ce fait, il s'agit de démontrer que, malgré les nombreuses différences qui séparent ces deux conceptions, on peut constater chez Espinosa une certaine continuité créative entre le traitement des ses premiers courants d'avant-garde et celui des articles phalangistes.

À partir de 1927, Espinosa suivant une esthétique d'avant-garde écrit notamment dans les périodiques *La Rosa de los Vientos* et *La Gaceta Literaria*. Cette période atteint son apothéose en 1929 avec *Lancelot 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica]*.³⁰⁴ Espinosa demeure dans le courant de ces premières avant-gardes jusqu'en 1934, date à laquelle il commence à collaborer avec l'équipe de rédaction de *Gaceta de arte* et se rapproche du surréalisme. Malgré cela, des traits classicistes vont encore jaillir durant cette période surréaliste. En effet, les créations d'Espinosa demeurent, malgré leur polyphonie, au-dessus des tendances littéraires grâce à son style singulier, marqué par le signe d'une forte personnalité.

En outre, la période phalangiste s'amorce chez Espinosa le 10 octobre 1936,

³⁰⁴ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica]*, première édition, ediciones ALFA, Madrid, 1929.

avec son article « La hermana Portugal ».³⁰⁵ À partir de cette date, il publie une série de textes d'idéologie fasciste dans les journaux *¡Arriba España!* et *Falange*, et cela jusqu'à sa mort, en 1939. Ces articles servent la cause de la Phalange durant la guerre civile et bâtissent une mythologie faite des héros d'un conflit considéré par la faction nationaliste comme une sorte de guerre sainte. Lors de cette période, malgré le sectarisme de ces propos, Espinosa garde encore des traits d'avant-garde mêlés à la revendication des mythes classiques, dont il se sert pour exalter la croisée des nationalistes. Le mythe de la droite est, d'ailleurs, comme le définit Roland Barthes, l'essence même de sa nature, fondée systématiquement sur une immobilité qui vise à éterniser son pouvoir : « *Statistiquement, le mythe est à droite. Là, il est essentiel : bien nourri, luisant, expansif, bavard, il s'invente sans cesse* ».³⁰⁶

Toutefois, les avant-gardes, basées sur la nouveauté, et le phalangisme, structuré sur un conservatisme statique, ont chez Espinosa une même expression grâce aux mythes. On cherche donc à établir les convergences de cette contradiction qui est, en fait, seulement apparente : les avant-gardes et le fascisme sont issus de la bourgeoisie pour lutter contre la bourgeoisie, et récupérés ensuite par cette même bourgeoisie, qui les utilise pour arriver à ses fins.³⁰⁷ Par ailleurs, en ce qui concerne le contexte espagnol, le mouvement de « *Falange Española* » représente, selon José Carlos Mainer et au-delà d'un jugement politique, la plus puissante formulation d'avant-garde en Espagne de 1930 à 1940 :

Falange Española fue en los años que repasaremos la formulación más atractiva y violenta de una rebeldía que se venía larvando de tiempo atrás; en gran medida, fue una vocación juvenil muy pura que, pese a la hipoteca burguesa que lastró y acabó por disolverla, planteó una primordial protesta contra lo más caduco del derechismo contemporáneo.³⁰⁸

On abordera donc les mythes, dans cette dernière partie du chapitre, de manière bipolaire, suivant cette structure chère à Espinosa. L'analyse est guidée par une orientation thématique où les mythes seront traités successivement selon leur versant

³⁰⁵ A. ESPINOSA, Non signé, « La hermana Portugal ». Tenerife, *¡Arriba España!*, 10-X-1936.

³⁰⁶ R. BARTHES, *Mythologies*, « Le mythe, à droite », éd. du Seuil, Paris, 1957, p. 223.

³⁰⁷ *Idem*, p. 213 : « Il y a sans doute des révoltes contre l'idéologie bourgeoise. C'est ce qu'on appelle en général l'avant-garde. Mais ces révoltes sont socialement limitées, elles restent récupérables. D'abord parce qu'elles proviennent d'un fragment même de la bourgeoisie [...]. Et puis, ces révoltes s'inspirent toujours d'une distinction très forte entre le bourgeois étique et le bourgeois politique : ce que l'avant-garde conteste, c'est le bourgeois en art, en morale [...]. Ce que l'avant-garde ne tolère pas dans la bourgeoisie, c'est son langage, non son statut. »

³⁰⁸ J. C. MAINER, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971, p. 13.

d'avant-garde et d'extrême droite. Pour ce faire, ils sont classés chronologiquement en conformité avec leur genèse littéraire : mythes classiques, arthuriens et hispaniques, ces derniers s'étalant dès le Moyen Âge jusqu'à la première moitié du XX^e siècle.

Les mythes de l'antiquité classique sont renouvelés d'abord par les avant-gardes et récupérés ensuite à part entière par les mouvements fascistes, notamment en Italie, où Mussolini se sert de l'Empire romain pour exalter les doctrines de son parti. Même si l'avant-garde espagnole est assez apolitique³⁰⁹ et même si les analogies entre futurisme et fascisme n'ont pas de sens dans le cas espagnol,³¹⁰ Espinosa exprime, avant 1936, son admiration explicite pour Mussolini et Marinetti :

Automóviles, velocidad máxima 10 Km., avisando.

Su infracción multa 20 pesetas

El diarista se ha sentido emocionado ante la poética irrealidad –ante la suma mítica- de su vecina leyenda. [...]

¿Ha sospechado siquiera, el autor del delirante cartel, que había –sin darse justa cuenta de ello- hecho un gran poema futurista, un primero y audaz manifiesto de poesía soberracional en Canarias ? [...]

Su leyenda podría venir sosignada igual por la germánica firma de un Klabund, que por la gálica de un Cocteau o por la romana de una Marinetti. [...]

Cuando el autor de este diario explique los temas de Estética, de su curso de Teoría de la Literatura del Instituto de Las Palmas, citará, junto a los tradicionales ejemplos de las puestas solares del trópico, el Acrópolis griego y los bellos discursos de Mussolini, este rural cartel insulario.³¹¹

On voit comment Espinosa réunit des termes comme « somme mythique », « poème futuriste », « signature de Marinetti », « l'Acropole grecque et les beaux discours de Mussolini ». Certes, dans le cas d'Espinosa cela ne peut pas constituer un engagement sérieux, mais il s'avère que cet article rend compte d'une intuition esthétique chez lui, dont la précocité est incontestable, par rapport au contexte espagnol de 1932, où ce genre d'assimilation n'est pas courante.

Parmi les allusions constantes d'Espinosa à des mythes de l'antiquité classique,

³⁰⁹ À part, de manière sommaire et parmi les plus importants, le cas de L. BUÑUEL, les *esperpentos* de R. del VALLE-INCLÁN et l'ultraïsme.

³¹⁰ Voir M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003, p. 23.

³¹¹ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Automóviles, 10 kilómetros, avisando », *Hoy*, 6 septembre, 1932. *Textos*, pp. 185-186.

on soulignera d'abord un mythe romain qui apparaît souvent comme métaphore d'un écrivain espagnol, et cela de manière indistincte, avant et après la Guerre civile. Il s'agit d'Hercule, mythe dont Espinosa se sert pour représenter Ernesto Giménez Caballero. Il s'inspire évidemment de son ensemble d'essais intitulé *Hércules jugando a los dados*,³¹² où Giménez Caballero dépeint, dans une prose à caractère poétique, la réalité espagnole de 1928. Ce livre représente l'une des premières expressions politisées des avant-gardes, proche des thèses de Marinetti et des futuristes italiens. En effet, comme Ortega y Gasset³¹³ l'avait suggéré, Giménez Caballero revendique la nécessité d'un art nouveau, mais aussi le besoin de régimes totalitaires, censés être pour lui les seuls capables de maîtriser les masses.³¹⁴ Giménez Caballero, qui s'oppose fermement à la démocratie et au libéralisme bourgeois, utilise la figure d'Hercule non seulement comme symbole du surhomme nietzschéen, mais aussi du héros politique. Cette dimension idéologique représente une innovation théorique par rapport à la réception que Nietzsche avait connu préalablement en Espagne : la génération de 98 avait développé la perspective critique de la philosophie nietzschéenne, alors qu'Ortega y Gasset et ses disciples s'intéressaient notamment à son aspect réformiste.

Pour s'adresser à son ami, Espinosa se sert donc d'Hercule, héros de la mythologie romaine extrêmement révélateur, comme on l'a vu, de l'orientation politique de Giménez Caballero. Avant la guerre civile, Espinosa avait déjà vu en ce dernier un défenseur des figures de la mythologie gréco-latine et de la Bible :

[...] y encontrar al Calderón de los autos sacramentales, ¿No es encontrar al Calderón español ? ¿no es encontrar la españolidad de Calderón ? [...]

Auto Sacramental : Mitología y Biblia. [...]

España había perdido –lamentablemente- el sentido grecolatino de su cultura. [...] Pero puede asegurarse que el alejamiento de España de los claros hontanares grecolatinos ha de terminar pronto. Y puede asegurarse el término del alejamiento por lo que tienen de

³¹² E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Hércules jugando a los dados*, éd. La Nave, Madrid, 1928. La majeure partie du livre avait été publiée sous forme d'article en 1927 dans le journal *El Sol*.

³¹³ J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, « Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico [...] permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época los mismos síntomas y anuncios de una reforma moral que en política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones », *opus cit*, p. 51.

³¹⁴ Voir E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, pp. 97-98. L'auteur fait également référence à la traduction de l'œuvre d'O. SPENGLER, *La decadencia de Occidente*, qui a lieu en 1927 –GARCÍA MORENTE, éd. Espasa-Calpe, Madrid, 1923-1927- et le rapport de *Hércules jugando a los dados* avec le césarisme que prône SPENGLER dans la p. 251 de cette même édition.

evidente los acercamientos actuales : [...]

Giménez Caballero resucita a Hércules y actualiza a Santa Teresa : [...]

Mitología y Biblia. Catolicismo y deporte. Ángeles y héroes.

Como en el seiscientos.³¹⁵

Espinosa apprécie dans cet article la nouveauté du traitement des mythes chez Giménez Caballero par rapport aux études de l'époque qui étaient, selon lui, trop « évidentes ». On voit donc comment Espinosa met en valeur en 1929 une sacralisation –« *mitología y Biblia* »– et une politisation –*Hércules jugando a los dados*– de la mythologie gréco-latine. Or, il s'agit ici d'une tendance qui était déjà répandue à l'époque en Europe et qui connaîtra son institutionnalisation comme religion politique avec les mouvements totalitaires fasciste et nazi durant la première moitié du XX^e siècle.

Après la Guerre civile, Espinosa emploie souvent la figure d'Hercule comme métaphore exaltante de Giménez Caballero. Désormais, le héros de la mythologie romaine acquiert sa catégorie définitive d'emblème politique du phalangisme. D'ailleurs, depuis le mois d'octobre 1936, dans l'un des premiers articles appartenant à cette période, Espinosa utilise déjà la figure d'Hercule pour l'assimiler à la combativité de la Phalange espagnole :

Combativo, como un Hércules de cien clavos, como un radioso simún, como esbelto oleaje sobre un arisco acantilado. Como el sueño de nuestro Imperio futuro, como las flechas de nuestro haz, como el espíritu, sobre los luceros, de cada caído camarada.

Directo, ardiente y combativo.

Tal el lema de nuestro credo. Tal el estilo de Falange. Tal, también, el tono de nuestro destino.³¹⁶

On voit bien comment chez Espinosa la sacralisation de la politique se développe progressivement : la devise de la Phalange est assimilée directement à un credo et sa force à l'esprit des camarades morts au combat.

Trois mois plus tard, fin 1936, Espinosa se livre à un panégyrique des héros de

³¹⁵ A. ESPINOSA, « Literatura y semáforo, junio de 1929 : Valbuena Prat », *El País*, 20 juin, 1929 et *La Gaceta Literaria*, numéro 65, 1^{er} septembre, 1929. *Textos*, p. 47.

³¹⁶ A. ESPINOSA, « Estilo de Falange », Tenerife, *¡Arriba España!*, 27-X-1936. Non signé.

la Phalange intitulée « *Tablero de ases de España* », où il fait l'éloge de personnages comme Sánchez Mazas, José María Alfaro ou Samuel Ros. L'article consacré à Giménez Caballero emploie à nouveau la métaphore d'Hercule :

¡Giménez Caballero : Hércules romano de Iberia : Esbelto heraclida : Campeón europeo de juegos hispanos! Tú eres hoy, otra vez –con tus metáforas de fuego, con tus ansias de universalidad, con tus sueños de destino imperial-, la Joven España.³¹⁷

L'héroïsme mythologique qu'Espinosa attribue à Giménez Caballero dans cet article est associé à l'apologie du sport et de la jeunesse. Espinosa se sert donc ici de l'un des motifs principaux des premières avant-gardes espagnoles, notamment de celles qui furent influencées par le futurisme.

L'apothéose du culte de la nouveauté où excellent les avant-gardes est marquée par l'avènement du sport dans les sphères de la littérature. Après la période classique, cette dernière avait pratiquement ignoré les compétitions sportives, qui étaient chantées jadis par les poètes. Ce fut néanmoins une période éphémère, car la célébration des Jeux et des athlètes, qui avait connu son essor grâce à Pindare, tombe très tôt dans l'oubli : « *Le monde des Jeux gardera longtemps encore son prestige populaire, mais les philosophes et les raffinés de la fin du siècle [V^e siècle av. J.C.] se moqueront de l'athlète abruti par la spécialisation et de ses creux honneurs* ». ³¹⁸ De ce fait, hormis de rares exceptions, la poésie ne fera plus l'éloge de l'activité sportive avec une telle intensité jusqu'aux avant-gardes littéraires du XX^e siècle. Espinosa s'inspire donc de ce thème classique qui traverse en silence les siècles, pour encenser Giménez Caballero, idolâtre d'une Italie fasciste qui se veut, justement, l'héritière directe de l'Empire romain. Par conséquent, Giménez Caballero devient dans le panégyrique d'Espinosa l'Hercule romain d'Ibérie, un svelte « heraclide » -néologisme qui fait référence à Héraclès-, un champion des Jeux hispaniques, qui rêve d'un destin impérial pour la « jeune » Espagne.

En 1937, Espinosa explique justement ce mélange de sport, de fascisme et d'antiquité grecque et romaine à travers la description du parcours créatif de Giménez Caballero :

³¹⁷ A. ESPINOSA, «Tablero de ases de España : Giménez Caballero», *Falange*, Las Palmas, 19-XII-1936.

³¹⁸ M. YOURCENAR, *La Couronne et la Lyre. Anthologie de la poésie grecque ancienne*, éd. Gallimard, 1979, p. 163.

La figura de Giménez Caballero será siempre un gran mito –un alto y viril mito –en la prehistoria — además de en la historia— de nuestra Falange. Desde su “Hércules jugando a los dados” (orígenes deportivos del Fascismo) hasta su “Roma, vencedora del mundo” (premio nacional del Fascismo en Italia), pasando por su “Circuito Imperial” (descubrimiento sentimental de Roma), por su “Genio de España” (nueva interpretación de la Historia de España, contra la viejas interpretaciones liberales y reaccionarias), por su “Nueva catolicidad” (fundamentos religiosos del Fascismo), por su “Arte y Estado” (nexo entre el Arte y el Fascismo), por su “Exaltación del matrimonio” (el amor en el Fascismo), toda la actividad literaria de Giménez Caballero ha estado puesta al servicio de aquel su abstracto y lírico “Hacismo”, al que dio ejemplaridad y mística, en una hora de profética visión histórica española, José Antonio.³¹⁹

On voit comment tous les liens que l’on a traités jusqu’ici composent un schéma cohérent qui se nourrit de fascisme, d’italophilie, de religion, de sport, d’art et d’amour. Toute une œuvre au service du « hacisme », qui renvoie à l’origine étymologique du mot fascisme : le mot italien « *fascio* », qui représente l’insigne du parti fasciste italien –un faisceau de verges qui enserrait parfois une hache-, licteur qui évoque ceux utilisés par les officiers dans la Rome antique.

Dans un article publié en 1937, toujours à propos de l’émission radiophonique de Giménez Caballero à la radio, Espinosa accomplit sa métaphore mythologique :

Giménez Caballero hablaba –habló ayer- para azules y rojos. Jugó –como lo hiciera otro día su Hércules, los dados aún sobre el tablero y todavía el vacío cubilete en el aire-, jugó con el rojiazul juego trágico de España. Jugó para azules y para rojos. Jugó su voz para los dos colores, apostando todo su oro místico al azul CIVIL-IZADOR de la CIVIL-IZADORA azul gesta de España.³²⁰

En effet, la métaphore du jeu est la manière la plus évidente d’associer l’esthétique ludique et sportive des avant-gardes à la guerre qui vient d’éclater. De plus, Espinosa érige Giménez Caballero au rang d’Hercule, héros impavide, jouant avec les deux équipes confrontées : bleus et rouges. La guerre devient alors, selon Espinosa, un jeu tragique où Giménez Caballero parie son « or mystique » sur l’équipe des bleus, celui qui assume une mission de civilisation pour l’Espagne.

On observe dans cet article le degré d’embrasement qu’une guerre fratricide peut déclencher : toute forme de propagande, même de type avant-gardiste -avec la distorsion qu’elle implique- devient une arme de guerre efficace, malgré la subversion qu’elle provoque ou, précisément, grâce à elle.

³¹⁹ A. ESPINOSA, article signé par Justo Erenas, « La gran emisión de hoy : Giménez Caballero, en Radio Roma », *Falange*, Las Palmas, 5-II-1937.

³²⁰ A. ESPINOSA, signé JUSTO ERENAS, « La oración de ayer. Jiménez Caballero, voz y estilo de Falange », *Falange*, Las Palmas, 6-II-1937.

Les mythes classiques qui ont inspiré l'écriture d'Espinosa coexistent dans une partie de son œuvre avec la mythologie celtique, surtout celle qui appartient à la matière de Bretagne ou au cycle arthurien. Cette utilisation d'une mythologie extérieure à la tradition gréco-romaine est la preuve incontestable de l'aversion que les avant-gardes canariennes –dont Espinosa demeure l'un des principaux représentants- ont toujours exprimée contre le « *Néovianisme* ». ³²¹ Ce dernier, courant poétique canarien de la fin du XIX^e siècle, se veut le restaurateur, à travers la littérature, de valeurs idéologiques proches du nationalisme à travers la figure d'Antonio de Viana. De ce fait, il s'agit pour les néovianistes de récupérer la figure de l'indigène vaincu, c'est à dire, le « *guanche* », et de l'intégrer dignement à la tradition littéraire universelle.

Espinosa s'insurge contre le « *Néovianisme* » et non seulement d'un point de vue critique, mais aussi à travers la pratique littéraire elle-même. Du fait que les Anglais ont transformé les Îles Canaries en une sorte de colonie commerciale, l'utilisation de leur mythologie dans *Lancelot 28^e-7^e* pour créer une spécificité mythologique canarienne relève peut-être de la provocation chez Espinosa, mais constitue, sans doute, une prise de position explicite contre le « *Néovianisme* ». En effet, la perspective nationaliste du romantisme régionaliste pratiquée par les néovianistes n'est pas du goût d'Espinosa, qui préfère s'inspirer d'autres tendances de cette esthétique, notamment celle qui concerne la quête d'éléments exotiques. Au lieu de réhabiliter le peuple autochtone des Îles Canaries, Espinosa y crée un espace virtuel où les héros du peuple conquérant –à cette époque les Anglais, plutôt que les Castellans- habitent la terre mythique des Canaries.

Or, dans *Lancelot 28^e-7^e*, Espinosa ne se limite pas à ériger la figure arthurienne au niveau divin : « Cuando todo el aparato caballeresco estuvo repartido. Cuando tuvo su escenario épico, propio. Lancelot, como el dios evangelista de la séptima alba,

³²¹ L'expression « *vianisme* » naît du sentiment de sympathie qu'Antonio de Viana montre le premier envers l'aborigène des Canaries, victime du *conquistador*. Celui-là, appelé –incorrectement- *guanche*, finira par être confondu dans la littérature espagnole avec l'indien –aborigène préhispanique du Nouveau Monde- type humain que la littérature européenne identifie aussitôt avec « le bon sauvage ». Le *vianisme* équivaut alors en l'Amérique du Sud à « l'*indianisme* » ou au « *lascasianisme* » -en rapport avec B. DE LAS CASAS- hispano-américains. La perpétuation de ce sentiment aux Îles Canaries au cours des siècles obéit notamment aux abus coloniaux qui, à travers la délégation des pouvoirs au profit de péninsulaires jusqu'au XX^e siècle, provoquent chez les Canariens une rancune historique. Apparaît alors le mouvement poétique « *Néovianiste* », qui revendique ce regard bienveillant envers les Canaries et ses habitants.

descansó. »³²² Il va encore plus loin et évoque la place prépondérante que Lancelot a eu dans la naissance des figures d'Amadís et de Don Quichotte : « Por eso sustituyo Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento afectivo, por Lancelot : [...] maestro de Amadís y de Don Quijote. »³²³ Espinosa se place au-dessus des idéologies nationalistes, car, au lieu de regarder vers le passé historique de l'occupation espagnole des Îles Canaries, il se tourne vers un passé littéraire où seules comptent la beauté et l'imagination. De ce fait, par la comparaison avec la Grèce d'Homère, Espinosa rend hommage à l'Espagne issue des « romances » et des chansons de geste : « La creación de una mitología. [...] No ha sido de otro modo cómo el mundo ha visto, durante siglos, [...] la España que inventaron nuestros romances viejos. »³²⁴ Le patriotisme d'Espinosa, d'ordre littéraire et poétique, implique l'admiration pour la tradition littéraire espagnole et pour la canarienne, et rejette la négation culturelle du conquérant. Par ailleurs, on a vu comment Espinosa se réclame, malgré sa « francophobie », d'une tradition universelle pleine d'érudition au-dessus d'appréciations extralittéraires.³²⁵

Dans l'évocation de la mythologie arthurienne, Espinosa n'oublie pas la représentation d'autres figures appartenant à l'univers breton :

La isla africana fue para Lancelot [...]. La quinta meridional [...], donde repasar tras los cristales de la alcoba encortinada su nórdico enamoramiento : su tristanismo de los veinte años. [...]

Se encontrará la casa donde murió Lancelot. [...] los retratos de Artús, el cornudo, y de Genievre, la amada. [...]

Se construirán la imagen y la iglesia de San Lancelot. Santo de marineros náufragos. De años de sequía y de amores tristanescos.³²⁶

Les mythes d'Arthur, de Genièvre et de Tristan sont évoqués ici par Espinosa comme des vieux compagnons d'armes, dont il faut constater le passage dans la vie de

³²² A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, Quatrième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 13.

³²³ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, Quatrième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 10.

³²⁴ *Idem*, p. 9.

³²⁵ Il faut néanmoins tenir compte du fait politique de la Guerre d'Indépendance, où les Anglais ont fourni à l'Espagne une aide précieuse contre les Français. Cela expliquerait la francophobie d'Espinosa et son admiration pour la littérature et la mythologie britanniques. *Cfr.* chapitre 3.4.

³²⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, Quatrième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 11, 17 et 18.

Lancelot. Ainsi, dans un souci d'historicité et malgré les moments conflictuels qui ont marqué leur relation –on l'appelle sans ambages « cocu »-, le portrait d'Arthur figure dans le musée de Lancelot. Genièvre demeure l'aimée du héros et Tristan, à deux reprises, le symbole des amours de jeunesse.

Dans une communication publiée en 2003, Isabelle Cani³²⁷ a déjà associé la mythologie arthurienne d'Espinosa aux tendances surréalistes de l'auteur. Même si des observations intéressantes peuvent être signalées³²⁸ dans le texte de Cani, certaines de ses affirmations, notamment celle qui suit, paraissent contestables :

Ces mythes, en effet, ne sont au centre d'aucun des textes les plus célèbres de Breton ni de ses amis, mais on les rencontre dans toutes les marges du surréalisme. [...] En Espagne, Agustín Espinosa, considéré dans son pays comme surréaliste, mais qui n'est pas en contact avec le mouvement parisien, publie en 1928 un *Lancelot 28°-7°*, *Guía integral de una isla atlántica.* »³²⁹

En effet, Espinosa n'est pas uniquement considéré en Espagne comme un surréaliste, car il a été aussi en contact avec le mouvement parisien qui, par le biais du peintre Oscar Domínguez et, par la suite, lors de l'Exposition surréaliste de 1935 aux Canaries, s'est même déplacé aux Canaries pour rencontrer le groupe de *Gaceta de arte*. La méconnaissance de la figure d'Espinosa est ici tellement flagrante qu'il devient superflu de contredire l'assimilation de *Lancelot* au surréalisme défendue par Cani. En fait, à la fin de sa communication, l'auteur voit un paradoxe dans le choix de Lancelot comme rôle principal d'une œuvre surréaliste :

Dans une perspective surréaliste, l'entreprise qui consiste à assigner à résidence dans une œuvre le mythe arthurien apparaît comme paradoxale ; ce Lancelot qui donne son nom au texte a cessé d'être errant, ce qui ne revient à dire qu'il n'est plus vraiment un chevalier de la Table ronde. Toute la question est alors de savoir si cette clôture apparente du mythe ne peut être une autre forme d'ouverture.³³⁰

³²⁷ I. CANI, « D'André Breton aux enchantements de Bretagne. Le mythes arthuriens en marge du surréalisme », dans *Les mythes des avant-gardes*, sous la direction de V. LÉONARD-ROQUES et J-C VALTAT, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003, pp. 347-365.

³²⁸ Dans l'allusion faite à Breton apparaît une coïncidence avec *Lancelot 28°-7°* qui échappe néanmoins à CANI : « Nommer Tristan et Yseult, c'est réduire l'expression littéraire d'un mythe aux proportions d'un slogan de propagande ; Breton a une autre conception de la beauté. On peut ajouter que pour lui, les mythes arthuriens, par leur origine celtique, sont les vecteurs d'un savoir de type ésotérique [...] », *Idem*, p. 364. Certes, la critique ne signale pas le fait qu'à l'égal de Breton, Espinosa ne nomme pas une seule fois Iseult, alors que Tristan est évoqué deux fois dans *Lancelot 28°-7°*, pp. 11 et.

³²⁹ I. CANI, *opus cit*, p. 348.

³³⁰ *Idem*, p. 356.

Or, cette « *clôture apparente du mythe* »³³¹ comme elle l'appelle, constitue le leitmotiv de *Lancelot 28°-7°* : la clôture du mythe n'est pas seulement apparente, comme l'explique Cani pour défendre l'appartenance de *Lancelot 28°-7°* au mouvement surréaliste. En fait, à travers la représentation d'un Lancelot sédentaire, cette clôture devient une allégorie essentielle de la vie dans une île.

Dans *Lancelot 28°-7°* Espinosa s'engage à créer une mythologie aux Îles Canaries en opposition avec celle, limitée par la confrontation au vainqueur, que les néovianistes essaient d'imposer. L'objectif d'Espinosa est donc bien défini : son œuvre surgit d'une exploration identitaire, dont les Canaries accusent le manque, jusqu'à nos jours, d'ailleurs. En effet, Espinosa n'a pas encore rejoint en 1927 l'esprit universaliste de *Gaceta de arte*, qui reléguera les questions identitaires des Canariens au profit d'idéaux universels. Dans *Lancelot 28°-7°* une définition de soi s'impose, sans ambiguïtés issues du surréalisme, comme le prétend Cani. Cette réflexion sur l'insularité oblige Espinosa à oublier la nature du mythe invoqué, même s'il s'agit de Lancelot, car sa quête est ailleurs. Le plus important n'est pas de respecter la nature du mythe, mais de donner une nouvelle identité à l'île par le moyen du mythe.

On a vu comment Espinosa se sert des mythes arthuriens pour créer des univers littéraires nouveaux à l'époque avant-gardiste de son œuvre. Il faut donc suivre ce parcours de conduction classique afin de vérifier son existence pendant sa collaboration avec les journaux phalangistes. Or, quand on trouve des allusions au genre épique à partir de 1936, les références spatiales ont changé. Désormais, la mythologie sert à lier fraternellement l'Espagne à Portugal :

Nuestro primer libro de caballerías –el “Amadís”- de Portugal nos viene. Si a alguien debemos que el sentimiento de lo caballeresco tomar carta de naturaleza entre nosotros es precisamente a Portugal. Gracias a Portugal empezamos a sentir caballerescamente –caballerosamente- en España.³³²

En effet, l'intérêt d'Espinosa s'est déplacé vers le Portugal. Ceci n'est pas surprenant si l'on tient compte du fait que depuis le temps de *La Gaceta Literaria* les articles de Giménez Caballero revendiquaient une réconciliation ibérique, de même

³³¹ I. CANI, *opus cit.*, p, 356 : « Toute la question est alors de savoir si cette clôture apparente du mythe ne peut être une autre forme d'ouverture. »

³³² A. ESPINOSA, « La hermana Portugal », non signé, *¡Arriba España!*, Tenerife, *¡Arriba España!*, 10-X-1936.

qu'un rapprochement des Juifs séfarades expulsés par les Rois Catholiques.³³³ Sous des traits fraternels, ses intentions obéissaient sans doute au désir impérialiste de Giménez Caballero, dont l'envie de retrouver la puissance de l'Empire espagnol était au-dessus de ses intérêts culturels.

Le mythe chez Espinosa obéit désormais à d'autres besoins : il faut recréer une identité espagnole et justifier une guerre civile. Alors, non seulement le genre épique se conjugue à des mythes espagnols comme l'Amadís de Gaula, mais aussi à la quête d'un arbre généalogique mythologique qui le relierait au Portugal. En effet, à partir de 1936, des circonstances extra littéraires occupent le devant de la scène dans les articles d'Espinosa, même si les élans patriotiques ont été également importants dans son œuvre à d'autres époques de sa vie.³³⁴

Par ailleurs, non seulement les mythologies d'Espinosa cherchent à rallier l'Espagne au Portugal, mais il existe d'autres conjonctures également urgentes. En effet, un autre article, cette fois sur la patrie-« sœur » italienne, est publié deux mois après le précédent. Le genre épique des « *caballerías* » est évidemment évoqué afin de ressembler les deux peuples :

España es gustada y sentida hondamente en Italia en las primeras décadas, sobre todo, de nuestro XVI. Corridos de toros y juegos de cañas, torneos literarios y caballerescas justas son moda en Italia durante estos imperiales años. Los tipógrafos italianos imprimen en sus prensas nuestros libros más representativos –los “Diálogos”, de Valdés, el “Amadís”, la “Propalladia”, la “Celestina”- a la vez que traducciones castellanas de sus mejores clásicos.³³⁵

Des mythes littéraires tels que l'Amadís, la Propalladia ou la Célestine, aident Espinosa à exporter hors les frontières une identité espagnole associée à une sorte d'impérialisme culturel, à la manière de Giménez Caballero.

Toutefois, on a déjà observé³³⁶ que l'orgueil patriotique n'était pas récent chez Espinosa et ne datait pas seulement de la guerre. L'adaptation de mythes traditionnels à son idéologie patriotique pour créer une identité espagnole et canarienne, demeure essentielle à ses yeux durant toute sa vie.

³³³ Voir chapitre 3.4. « Autour du casticisme » d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif. »

³³⁴ Voir chapitre 3 : « La politique dans tous ses états ».

³³⁵ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (Razón caudal del hispano-italismo en la historia) », Las Palmas, *Falange*, 10-XII-1936.

³³⁶ Voir chapitre 3.

Par le terme de mythologie hispanique on désignera désormais dans ce travail tous les mythes littéraires évoqués par Agustín Espinosa qui puisent leurs sources dans la littérature en langue espagnole dès le Moyen Âge et jusqu'au XX^e siècle. Professeur et chercheur en littérature espagnole, Espinosa introduit les mythes hispaniques dans son univers créateur dès ces premiers textes. Il contribue ainsi à transformer davantage l'essence déjà polymorphique de ces mythes –Le Cid, Don Quichotte et Don Juan- à travers un regard qui est influencé à la fois par sa personnalité et par son époque. Espinosa n'est d'ailleurs pas le seul à s'être intéressé aux « *romances* » dans les années vingt, car au sein des avant-gardes espagnoles se généralise à cette époque une revendication de la poésie populaire, afin de contredire le style hermétique des nouveaux courants littéraires et de rejeter la rhétorique alambiquée du XIX^e siècle.³³⁷

Auparavant, les auteurs de la génération de 98 avaient fait des mythes hispaniques une source inépuisable de réflexion sur l'identité d'une Espagne défaillante. Espinosa inaugure à leur suite une nouvelle perspective sur l'identité espagnole et ses mythes littéraires : il réussit, d'un côté, à intégrer à cet univers clos une tradition périphérique pratiquement méconnue, celle créée aux Canaries et inspirée des chroniques espagnoles sur les Guanches, de l'autre, en 1925 Espinosa entreprend une recherche de tous ces « *romances* » des Canaries qui furent conservés grâce à la tradition orale. Ces poèmes populaires qui fondent les racines de la littérature et de la mythologie canarienne deviennent également une source d'inspiration essentielle dans l'œuvre d'Espinosa. Permettant la création d'une mythologie et d'une tradition propres aux Îles Canaries, et révélant aussi un attrait pour le sanguinaire et le macabre, ce dont témoigne par la suite *Crimen*.

Agustín Espinosa s'est intéressé depuis ses premiers articles³³⁸ à la recherche des « *romances* » canariens. Il devient de fait l'un des premiers et des plus perspicaces

³³⁷ Voir M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, p. 156.

³³⁸ A. ESPINOSA, « *Romances tradicionales de Canarias* », *La Rosa de los Vientos*, numéro 1, avril, 1927 ; « *Romances tradicionales de Canarias* », *La Rosa de los Vientos*, numéro 3, juin, 1927 ; « *Romances tradicionales de Canarias* » (sans signature), *La Rosa de los Vientos*, numéro 4, décembre, 1927 ; « *Romancero de Canarias* » (sans signature), *La Rosa de los Vientos*, numéro 4, décembre, 1927. Les *romances* furent recueillis de son vivant dans « *Romancero de los pueblos del Sur de Tenerife* », *La Prensa*, 24 janvier 1932, *Textos*, pp. 127-133 et, après sa mort, dans *Romancero canario (Antiguos romances tradicionales de las islas.)*, Première édition, Librería Hespérides, Santa Cruz de Tenerife, 1940, Deuxième édition, editorial Leoncio Rodríguez, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

spécialistes du « *Romancero* » des îles.³³⁹ Sa démarche, par ailleurs, répond à un réel besoin de la critique qui manquait, à l'époque,³⁴⁰ d'un répertoire rigoureux du « *Romancero* » traditionnel des Canaries. L'importance des « *romances* » pour créer une histoire de la littérature canarienne est, en effet, immense, car ils incarnent l'abîme traversé en moins d'un siècle par l'homme insulaire, depuis une culture néolithique jusqu'à la Renaissance. Les « *romances* » traditionnels sont donc les vrais représentants aux Canaries de la transition littéraire qui se produit au XVI^e siècle entre deux extrêmes culturels. Évidemment, l'humanisme espagnol l'emporte sur la culture primitive et intègre rapidement sa langue. Les chroniqueurs et les historiens sont d'accord sur le fait que les aborigènes chantent les compositions poétiques du « *Romancero* » en castillan. La langue imposée a dû s'adapter au nouveau territoire afin que les motifs autochtones survivent, même dans une autre langue que la maternelle.³⁴¹

Les manifestations du « *Romancero Canario* » –introduit aux Îles Canaries durant son époque non créatrice ou rapsodique- évoquent à travers les « *estribillos* » ou

³³⁹ Dans le sens où M. TRAPERO entend le terme de chercheur : « Bien entendido que por investigador entendemos aquí la doble función de recolector y de estudioso de unos textos orales. Simples recolectores los hubo antes que él, pero ninguno que fuera a la vez erudito y comentarista », dans « Agustín Espinosa, primer investigador del *Romancero canario* » *Revista de Filología*, n° 6-7, pp. 431-455, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1987-1988, p. 431.

³⁴⁰ L'initiation à ces questions se produit, d'une part, en réponse à l'appel que R. MENÉNDEZ PIDAL lance à quelques intellectuels des Îles Canaries afin de recueillir les *romances* traditionnels qui restaient encore à l'état latent. Espinosa réussit ainsi à enrichir de presque une vingtaine de « *romances* » canariens le *Romancero Español*. D'autre part, Espinosa est fortement influencé dans son analyse des *romances* par A. VALBUENA PRAT. En effet, Espinosa travaille avec lui en tant que chercheur adjoint, à l'Université de La Laguna, de 1924 à 1925. D'ailleurs, c'est précisément à partir de 1925, selon M. PÉREZ CORRALES qu'Espinosa amorçe sa recherche de *romances*. Il traite dans son analyse du sentiment de la mer dans les « *romances* » canariens. Cette perspective avait été introduite par son professeur sans beaucoup de succès, comme Espinosa le confirme cinq ans plus tard dans son article « *Romancero de los pueblos del sur de Tenerife* » *La Prensa*, 24 janvier, 1932. *Textos*, p. 132 : « El sentimiento del mar. Es signo de islas. En relación con la poesía no popular de Canarias, ha sido estudiado este tema admirablemente por Angel Valbuena Prat, en su estimable ensayo *Algunos aspectos de la poesía canaria*, tan mal recibido por las mezquindades provinciales de algunos de nuestros actuales poetas ». A. VALBUENA PRAT publiera par la suite son célèbre essai *Historia de la poesía canaria*, Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1937, qui inspirera les générations ultérieures de critiques canariens.

³⁴¹ Selon certains historiens, les *Endechas a la muerte de Guillén Peraza* sont la première manifestation de la littérature canarienne. Elles ont dû être écrites entre la première moitié du XV^e siècle et la première moitié du XVI^e siècle. Les *Endechas a la muerte de Guillén Peraza* présentent l'image opposée de cette vision édénique des Canaries dont le monde classique avait rêvé. À la fin des *Endechas*, la mort d'un jeune conquérant devient une malédiction pour la terre où elle a eu lieu : « *Tus campos rompan tristes volcanes, / No vean placeres sino pesares, / Cubran tus flores los arenales.* » C'est l'une des premières références au paysage canarien. Ce leitmotiv de la tradition poétique canarienne, bien que figure traditionnelle dans ce genre de chants –la malédiction au lieu de la mort-, est ici une expression synthétique et étonnante –*volcanes, arenales*- par son économie verbale. Que le thème du paysage soit présent dans le texte le plus ancien de la littérature canarienne, donne à ce poème une espèce de caractère symbolique et reflète le rapport intime entre l'Histoire et la Poésie dans la tradition canarienne.

« *responderes* » un monde simple et immédiat : la mer, la flore, et tous les éléments du paysage des Canaries. Ainsi, la description du paysage des Canaries fonctionnerait dès le début, d'après la définition d'Andrés Sanchez Robayna,³⁴² comme principe unificateur du *langage* dans la microtradition littéraire canarienne.

Une fois les îles incorporées à la civilisation européenne, la culture canarienne offre des traits semblables à ceux développés par les cultures sud-américaines pendant la colonisation espagnole. Les insulaires avaient une conscience croissante de leur singularité culturelle et des particularités de leur situation historique et géographique : entre deux mondes -l'Europe et l'Amérique- et deux cultures -la culture aborigène, obligée de s'éteindre, et l'espagnole et l'europpéenne, beaucoup plus évoluées-, ils essaient de formuler leurs propres mythes fondateurs dans un *no man's land*. Ainsi, durant cinq siècles, les écrivains Canariens bâtissent, d'après le terme de Sánchez Robayna, une microtradition culturelle particulière fondée sur la création mythique :

[...] fecundidad del propio mito como la respuesta acaso más libre –y , al mismo tiempo, más fiel a la realidad- a los interrogantes que suscita la identidad personal y colectiva (el inconsciente), pues lo mitopoético compromete a las más hondas capas del ser tanto en su realidad individual como social.³⁴³

Selon Sánchez Robayna, la superposition de l'imagination poétique et de la tradition culturelle est à l'origine d'une « microtradition » du mythe. La dimension du concept de microtradition aux Îles Canaries est considérable, car il met en évidence le métissage culturel de cette région. Deux grands courants coexistent : celui de la tradition hispanique, en général, et celui de la tradition espagnole, en particulier. Les Canaries partagent leur parcours depuis le XVI^e siècle à travers un double processus : s'appropriant d'un côté l'héritage imposé et créant, de l'autre, des éléments culturels propres afin d'occuper, au moins, l'espace d'une microtradition au sein des grandes traditions hispanique et espagnole.

L'on peut analyser cette microtradition dans ses manifestations littéraires à partir d'une perspective historique. Un parcours de ces principaux moments s'impose, afin de

³⁴² A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « Literatura e Historia : el caso de Canarias », dans *Literaturas regionales en España*, sous la direction de José Carlos Mainer et José María Enguita, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1994.

³⁴³ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « *Cairasco de Figueroa y el mito de la selva de Doramas* », dans *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, San Cristóbal de La Laguna, 1992, p.132.

mieux resituer par la suite la réappropriation de la mythologie canarienne par Espinosa.

Silvestre de Balboa demeure sans doute l'écrivain qui inaugure la microtradition littéraire canarienne. Il naît dans la Grande Canarie en 1563 et meurt à Cuba en 1649. Son poème *Espejo de paciencia*, publié en 1608, paradigme de l'esthétique insulaire, est considéré comme l'œuvre fondatrice de la littérature cubaine. Balboa arrive à Cuba vers la quarantaine et, grâce à sa formation d'humaniste, il devient écrivain dans le *Cabildo* de Puerto Príncipe ; son poème évoque l'enlèvement par le pirate français Gilberto Girón de l'évêque de l'île, Fray Juan de las Cabezas Altamiro, au moment où ce dernier était à *El hato de Yara (Manzanillo)*. *Espejo de paciencia* a longtemps été lu, tant en Europe qu'au Nouveau Monde, selon des critères qui correspondent à une conception centripète de la littérature espagnole. On expliquait de ce fait le poème par ses analogies avec les œuvres jugées essentielles dans la tradition de la littérature espagnole : celles d'Horace, de Cicéron et de Plaute, parmi les anciens, et de Góngora, de Lope de Vega et d'Alonso de Hércilla, parmi les modernes.

Cintio Vitier³⁴⁴, l'un des meilleurs spécialistes d'*Espejo de paciencia*, estime, en opposition avec la critique précédente, que dans le poème de Balboa il y a des aspects totalement indépendants de la poésie épique et héroïque de l'époque. Voici, aux yeux de Cintio Vitier, quelques différences notoires entre *Espejo de Paciencia* et la poésie espagnole du XVI^e siècle :

La juxtaposition d'éléments mythologiques et d'éléments autochtones, l'insertion de la flore et de la faune cubaines, la compénétration sociale d'ethnies différentes et l'abondance de réflexions morales.

Le processus d'acculturation s'accompagne donc d'une tendance des littératures des colonies à se rapprocher des traditions occidentales, vues comme le pivot autour duquel les manifestations culturelles se mesurent, et d'un enrichissement de cette tradition à travers leurs spécificités.

Après Silvestre de Balboa, les poètes des Canaries amorcent, au cours des XVI^e et XVII^e siècles, la fondation d'une mythologie et d'une tradition propres. Parmi eux,

³⁴⁴ VITIER, Cintio, *Espejo de paciencia*, dans *Crítica cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 245-278.

Cairasco de Figueroa, dont le mythe de « *la selva de Doramas* » est devenu un leitmotiv primordial de la littérature canarienne,³⁴⁵ et Antonio de Viana, créateur du mythe de la princesse aborigène Dácil. Cairasco³⁴⁶ et Viana³⁴⁷ convergent vers un même objectif : casser le logocentrisme qui domine la poésie de l'époque à travers un « *parler* » frais et inédit. Ce sont eux, donc, qui favorisent, chacun à sa manière,³⁴⁸ la formation du *néovianisme* ultérieur, élément psychologique et historiographique caractérisé par la sympathie envers le vaincu et la rancune envers le conquérant, même si Viana n'adopte pas cette attitude.

En relation avec les écrivains de la métropole, Cairasco et Viana essaient sans doute de démontrer que leurs capacités intellectuelles sont à l' hauteur du pays. L'exaltation des Îles Canaries et la sympathie envers le vaincu dans la conquête – que l'on croyait à l'époque un être inférieur par dessein divin – est non seulement un geste de restitution de la dignité humaine des guanches, mais aussi de la leur, en réponse au mépris des péninsulaires.

Dans le cas de Viana, cette revendication est totalement cohérente, car il prétend avoir des origines aborigènes. Par conséquent, Viana est davantage un défenseur des guanches qu'un accusateur des Espagnols : Dácil et le conquérant Guillén Peraza tombent amoureux dans les *Antiguédades*.³⁴⁹ Les motivations de Cairasco sont influencées par le fait qu'il témoigne d'une sensibilité proche de celle qui caractérise l'homme créole, celui qui déclenche les révolutions culturelles sur les deux bords de

³⁴⁵ Pour le thème de la *Selva de Doramas* voir A. SÁNCHEZ ROBAYNA, « *Cairasco de Figueroa y el mito de la selva de Doramas* », dans *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, San Cristóbal de La Laguna, 1992, pp. 67-151. Le mythe de la *Selva de Doramas* se trouve partout dans la littérature canarienne. Le premier qui écrit à ce sujet est Cairasco, dans une tentative de rapprochement du monde classique et du monde aborigène. Par la suite, ce mythe central de la poésie canarienne a été exploré par Rafael Bento, Viera y Clavijo, Ventura Aguilar et Tomás Morales, parmi d'autres.

³⁴⁶ Bartolomé CAIRASCO DE FIGUEROA (Grande Canarie 1538 - Grande Canarie 1610), chanoine qui fit la liaison entre les Îles Canaries et le monde classique, est le premier auteur canarien qui a vraiment conscience de l'espace dans lequel a lieu son expérience poétique. En fait, il aurait pu orienter son œuvre vers plusieurs chemins poétiques, mais il décide d'entreprendre la découverte poétique de son microcosme.

³⁴⁷ A. DE VIANA (Tenerife, 1578 - Seville ou Amérique, 160??). Son œuvre, *Antiguédades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, Conquista de Tenerife y apareamiento de la Imagen de la Candelaria*, publiée à Séville en 1604, ne fut reconnue que deux siècles et demi après sa création.

³⁴⁸ A. DE VIANA n'éprouve pas cette rancune envers l'espagnol. Il se borne à rendre aux aborigènes leur humanité.

³⁴⁹ Voir *infra*, référence de la note 383, où M.^a R. ALONSO explique que les poètes néovianistes romantiques ont accusé VIANA de connivence avec le conquérant.

l'Atlantique.³⁵⁰

On parvient à la fin de cette microtradition littéraire canarienne au Docteur Graciliano Afonso,³⁵¹ précédent théorique d'Agustín Espinosa. Pour comprendre l'œuvre de Graciliano Afonso il faut signaler, avant tout, que le Siècle des Lumières canarien n'est pas le XVIII^e, mais le XIX^e siècle, car il faudra attendre jusqu'à 1850 aux Îles Canaries pour voir fonctionner des imprimeries. María Rosa Alonso, spécialiste de Graciliano Afonso, avance l'hypothèse d'un *tempo* lent dans la création insulaire, différent de celui des métropoles. En effet, marqué par un néoclassicisme profond, Graciliano Afonso est loin du Romantisme, même s'il est au courant des évolutions culturelles européennes. Graciliano Afonso, qui n'est jamais devenu romantique, sans doute de par sa formation d'humaniste, écrit toutefois pour libérer le peuple à travers la culture. Son souci pédagogique tient compte de la pauvreté d'un territoire comme les Îles Canaries au XIX^e siècle, ce qui le pousse à cultiver une littérature didactique comme un philanthrope des Lumières.

Graciliano Afonso devient ainsi le premier écrivain des îles qui établit une théorie pour expliquer la microtradition littéraire canarienne. María Rosa Alonso parle de lui comme d'un « *adalid de la postura exaltadora de la raza vencida* ». ³⁵² Certes, pour illustrer les Canariens et leur donner une identité nationale, Graciliano Afonso deviendra un chantre du *vianisme*.³⁵³ Ce sentiment s'expliquerait, selon María Rosa Alonso, comme l'accentuation romantique d'un retour à la nature, « *por el sentido de libertad y el liberalismo político del hombre del siglo XIX.* »³⁵⁴ Or, si les écrivains romantiques d'autres latitudes recréent des motifs du Moyen Âge, les écrivains canariens, dont l'histoire remonte à la Renaissance, sont obligés de s'inspirer de biographies et de sujets spécifiquement canariens s'ils ne veulent pas avoir recours à des chroniques extérieures. En tant que romantique des Lumières, Graciliano Afonso recrée donc les chroniques du monde préhispanique et de la conquête espagnole des Îles afin d'hisser la tradition canarienne au niveau des autres microtraditions hispaniques.

³⁵⁰ FROST, Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, UNAM, México, 1972, pp. 99-100.

³⁵¹ G. AFONSO NARANJO, La Orotava, Ténériffe, 1775- Las Palmas de Gran Canaria, 1861.

³⁵² ALONSO, M^a. R.: *El poema de Viana*, Madrid, CSIC, 1952, p. 419.

³⁵³ Voir *supra*, note 322.

³⁵⁴ Voir chapitre 1.2.1.2. « La Nueva literatura aux Îles Canaries : La Rosa de los Vientos et L'Universalisme (1927-1928), en quête d'une *psychogéologie* insulaire. »

Espinosa se sert constamment de cette microtradition littéraire canarienne : il y trouve de l'inspiration pour son œuvre en même temps qu'il réussit grâce à elle à s'enrichir d'une mythologie nouvelle. Mais il la conteste aussi dans certains de ces postulats. Notamment en ce qui concerne le « néovianisme », par exemple, où Espinosa se montre idéologiquement plus proche des Lumières que du Romantisme. En effet, il s'intéresse toujours davantage à la fonction pédagogique de ses écrits qu'à la création d'une identité canarienne à travers la rancune historique contre l'envahisseur espagnol. Dans cette posture antinéovianiste d'Espinosa deux raisons au moins sont en cause : d'un côté sa profession et, de l'autre, son nationalisme espagnol. Espinosa perpétue ainsi sous un autre angle la microtradition littéraire canarienne : l'essentiel pour lui demeure la quête d'une mythologie afin que les îles se l'approprient de manière progressive. En ce sens, par exemple, le fait que le héros de sa nouvelle mythologie, *Lancelot*, ne soit pas un aborigène néolithique, mais un breton du Moyen Âge, relève pour Espinosa de l'anecdote et de questions tout à fait extra littéraires. En effet, dans la mesure où il s'inspire du nom du navigateur génois Lancelloto Malocello qui débarqua à Lanzarote en 1312, cela confirme son anti-néovianisme, Lancelloto étant un envahisseur étranger élevé à la catégorie de mythe.

Au début de sa collaboration avec *La Rosa de los Vientos* en 1927, comme la majeure partie de ses collègues, Espinosa se montre très sensible à la question de l'identité canarienne, dont Juan Manuel Trujillo demeure le théoricien. La quête de l'universalisme au détriment du cosmopolitisme³⁵⁵ exige, en effet, de l'écrivain, une réflexion profonde sur les sources de la culture canarienne, afin de pouvoir intégrer celle-ci à la culture universelle. C'est la raison pour laquelle Espinosa se passionne à l'époque pour ces « romances » canariens, où les formes poétiques castillanes ont été adoptées par l'indigène après la conquête, qui les façonne selon ses propres circonstances. Or, l'intérêt d'Espinosa porte également sur les attentes que Marcelino Menéndez Pelayo exprime à l'égard des témoignages culturels populaires des Îles Canaries :

Don Marcelino Menéndez Pelayo, en su colección de romances tradicionales publicados como suplemento a la « Primavera y Flor del Romance », de Wolf, en el tomo X de la « Antología », apuntaba la sospecha de que en nuestras Islas pudieran existir viejos romances, traídos por los conquistadores castellanos y andaluces del siglo XV.

³⁵⁵ Voir chapitre 1.2.1.2. « La *Nueva literatura* aux Îles Canaries : *La Rosa de los Vientos* et L'Universalisme (1927-1928), en quête d'une *psychogéologie* insulaire. »

Calificaba Menéndez Pelayo su encuentro un buen hallazgo, fundándose en su observación de que las versiones insulares son más arcaicas y más puras que las del continente ; el caso de Mallorca con relación a Cataluña y de las Azores con relación a Portugal.³⁵⁶

On devine dans cette introduction comment l'esprit « scientifique »³⁵⁷ d'Espinosa et sa démarche « d'analyse » sont conditionnés par les revendications nationalistes qu'il défend à l'époque.³⁵⁸ En effet, Espinosa explique dès le début du texte que sa première motivation pour recueillir des « romances » aux Canaries relève en partie de la confrontation que Menéndez Pelayo avait engagée entre les « romances » péninsulaires et les insulaires. Aux yeux d'Espinosa, le fait que ces derniers soient jugés supérieurs aux autres en raison de leur archaïsme et de leur pureté, n'est donc pas dépourvu d'importance, un commentaire qui résulte, naturellement, d'une appréciation gratuite.³⁵⁹ Ainsi, certaines notes dont Espinosa accompagne parfois les « romances » sont essentiellement guidées par ce critère de distinction : trouver les signes d'une identité canarienne, détecter les singularités qui la différencient de l'Espagne péninsulaire.³⁶⁰ À ce propos, Diego Catalán signale dans son introduction au « romance » canarien *La flor de la marañuela*³⁶¹ la partialité locale dont Espinosa fait souvent preuve :

Espinosa se interesaba sólo por lo de “canario” pudiera haber en el Romancero tradicional de Canarias y subordina su valoración de los romances recogidos a la pretendida originalidad temática o, por lo menos, formal, que en ellos pretendía

³⁵⁶ A. ESPINOSA, « Romances tradicionales de Canarias », *La Rosa de los Vientos*, num. 1, avril, 1927. Cet article sera recueilli avec les autres par la suite sous le titre « Romancero de los pueblos del sur de Tenerife », *La Prensa*, 24 janvier, 1932. *Textos*, p. 128.

³⁵⁷ On signale néanmoins la rigueur de son adaptation écrite en vers octosyllabes et la justesse de sa transcription phonétique.

³⁵⁸ Malgré cela, il s'est autoproclamé botaniste de la poésie populaire dans son introduction aux romances, : « En esta flor primera de romances de las islas Canarias, he puesto mi honestidad de folclorista puro. Mi labor ha sido la del botánico. Botánico de la poesía popular, he recogido por los campos de Tenerife la flora poética que vuelco ahora en un libro. Botánico de la poesía popular, he clasificado, en ese libro, la flora encontrada. [...] Llegó entonces la hora del laboratorio: la papeleta y el fichero, el cotejar laborioso, la paciente lectura, el virtuoso benedictismo », A. ESPINOSA, « Romancero de los pueblos del sur de Tenerife », *La Prensa*, 24 janvier, 1932. *Textos*, p. 127

³⁵⁹ Voir M. TRAPERO, *opus cit.*, chapitre 5.2. « La bastarda y el segador », p. 443.

³⁶⁰ Espinosa arrive même à conclure que le thème de la mer dans les « romances » canariens provient exclusivement de Portugal, alors qu'il pourrait éventuellement, par exemple, être issu de la Galicie : « Pero la mas interesante elaboración del mar en el romance canario no se produce así, ni se expresa en sus romances más propios. Sino embelleciendo y ampliando hasta lo no sospechado romances marinos peninsulares. Y –lo que es aún más maravilloso- prestando nueva poesía a poemas populares del pueblo que más ha vivido del mar y que a él –al mar- lo debe todo : Portugal », A. ESPINOSA, « Romancero de los pueblos del sur de Tenerife », *La Prensa*, 24 janvier, 1932. *Textos*, p. 133.

³⁶¹ *La flor de la marañuela*, introduction de D. CATALÁN, éd. Gredos, Madrid, 1969, pp. 3-46.

descubrir.³⁶²

Toutefois, même si sa quête obsessionnelle d'éléments canariens devient parfois le signe d'un manque de rigueur,³⁶³ il faut signaler, à la décharge d'Espinosa, qu'elle n'est peut-être qu'une manière d'occulter sa méconnaissance réelle du « *Romancero* ». Espinosa comble ainsi un vide qui se révèle évident à travers ses citations approximatives –il cite Wolf à travers Menéndez Pelayo-, le plagiat d'auteurs comme Menéndez Pelayo sans citer ses sources et dans l'absence de confrontation avec des versions différentes.³⁶⁴

Malgré cela, Espinosa montre ainsi son intuition et sa sensibilité critiques. Certains passages prouvent, d'ailleurs, que les « *romances* » ont probablement influencé sa propre production littéraire, comme dans cette description de la poésie populaire : « *Hay aquí eliminación de retórica –sabia labor eliminadora del pueblo-. Depuración. Huida instintiva del lugar común de la literatura académica. Popularismo : guía de frases y vocabulario : elaborador automático de su ritmo universal, único, propio* ». On pourrait d'ailleurs appliquer cette formulation aux *Poemas a Mme. Joséphine*,³⁶⁵ ou à ses « Teoremas con, de en, por, sin, sobre, tras las salinas »,³⁶⁶ écrits deux ans après la recherche de « *romances* » dans un style similaire :

¡Qué blanca, entonces !
 Más blanca que salada.
 Dulce de tan blanca.
 (Geométrica blancura
 de los soles infantiles.)
 Se me quedó la boca
 blanca y dulce.
 Blanca de tu leche de cristal.
 Dulce de tu sal demasiado blanca.³⁶⁷

Ce texte devient un exemple de la connexion qu'Espinosa met en place entre le « tâtonnement » et « l'analyse » dans son œuvre : il recrée et adapte à son œuvre la littérature qu'il a analysée plus tôt. Les processus d'analyse sont donc digérés par lui de

³⁶² D. CATALÁN, introduction à *opus cit.*, p. 23.

³⁶³ « Una actitud así –tan elogiada desde un punto de vista local- produce importantes carencias desde el punto de vista científico, pues el *Romancero* tradicional no es un fenómeno que pueda explicarse desde una perspectiva local, ni regional, ni incluso nacional. » M. TRAPERO, *opus cit.* p. 440.

³⁶⁴ « Una correcta interpretación de un *romance* tradicional no puede contentarse con el estudio particular de un texto aislado, debe ponerlo en comparación con las otras versiones que de ese mismo *romance* la tradición ha desperdigado por mil sitios [...] », M. TRAPERO, *opus cit.*, p. 441.

³⁶⁵ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1982.

³⁶⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, pp. 71-79.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 74.

manière si nette que lui-même finit par reproduire les techniques des styles examinés pour les appliquer à son œuvre personnelle.

À travers les *romances*, Espinosa commence une exploration de la poésie populaire qui durera toute sa vie. Pour cela, il tente d'apporter d'autres mythologies à la poésie populaire canarienne, qui se fonde notamment sur des légendes préhispaniques, donnant les clés érudites et populaires des personnages qu'il décide de recréer. Parmi toutes les légendes, Espinosa s'intéresse spécialement à deux mythes de la tradition guanche : Rumén et Dácil. Il leur donne ainsi l'espace littéraire dont ils ont besoin pour devenir des mythes universels. Miguel Pérez Corrales a ainsi retrouvé, parmi les fiches d'Espinosa, un projet pour un livre qui se serait intitulé *Tres mitos canarios*³⁶⁸ et qui aurait réuni un mythe romain –Hercule-, un mythe espagnol de la conquête des Canaries –Guillén Peraza-, et un mythe d'origine Ganche de la même époque –Dácil- :

Héroes de nuestra historia. Lo geométrico del XVIII. Viera ve en triángulos (3 elogios).

Hércules, el extranjero del mito. Se lleva las manzanas. Triunfa en sus trabajos.

Peraza, vencido en el primer trabajo. Representa el caballero triste del Greco.

Dácil, mira a los dos desde la cima de su ángulo. Mira hacia Hércules, lo mitológico, ideal, y hacia Peraza, la realidad dolorosa. Poesía y verdad goethianas. Al que espera es a Guillén. Por él mira hacia el mar y cuenta las velas latinas y cuida su cuerpo y su alma. [...]

Dante le cuenta a Ulises (8° círculo, 8° foso), en el Infierno : Ulises le cuenta su último viaje por el Atlántico, hasta Canarias.

Hércules en Canarias : Hércules ayuda a Atlante a sostener la Esfera Celeste y le restituye sus sobrinas –las hijas de Hespero-, que eran cautivas de los piratas. Hércules, en la gloriosa carrera de sus trabajos, llega hasta el Atlántico, ancla en Canarias; muestras de sus permanencias más allá del Mediterráneo son las columnas gibraltaras y las Islas Espérides [sic], de cuyos jardines robó Hércules las manzanas después de dar muerte al dragón que las defendía.

Guillén Peraza, en La Palma. Es el heroísmo español desde el conde de Niebla al divino Garcilaso. Una misma piedra acabó con las vidas del gomero y del toledano. La literatura española ha cantado de igual manera ambas muertes.³⁶⁹

On voit ici un bel exemple de la technique de refondation des mythes par Espinosa. Il s'agit de mélanger des traditions mythologiques différentes, de réinventer les événements qui jalonnent les parcours de ses personnages fondateurs et d'y ajouter

³⁶⁸ A. ESPINOSA, *Tres mitos canarios*, fiche dans *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 746.

³⁶⁹ *Idem*.

des mythes littéraires classiques. Ainsi, les traditions représentées dans ce texte sont la classique –les travaux d’Hercule et l’Odyssée d’Ulysse-, celle de la conquête des Canaries –*Endechas a la muerte de Guillén Peraza*- et la guanche –Dácil-. Espinosa métamorphose ensuite les légendes qui permettent de forger l’identité de chaque personnage afin de recomposer une mythologie nouvelle : il se concentre sur les travaux d’Hercule qui ont eu lieu aux Hespérides –topologie antique des Canaries- ; il imagine Guillén Peraza comme le chevalier triste du célèbre tableau du Greco, et Ulysse raconte son dernier voyage aux Canaries tandis que Dácil regarde Hercule et Guillén qui sont l’un à côté de l’autre. Enfin, Espinosa ajoute la présence d’écrivains classiques, tels Goethe, Dante ou Garcilaso, qu’il hisse toujours vers l’Olympe de ses mythes personnels comme si, au lieu d’avoir été des écrivains, ils faisaient partie de la légende.

Espinosa regarde l’existence comme le passage à travers de multiples mythologies. Ainsi, les écrivains qu’il admire deviennent des légendes qu’il situe au même niveau que leurs personnages. Vie et mythologie sont donc confondues et participent d’un regard enchanté sur le monde. De ce fait, dès qu’Espinosa visite un endroit, il puise dans ses traditions et légendes ancestrales pour les recréer dans sa propre écriture. Sa lune de miel à Ténériffe, qui lui inspire une série d’articles intitulés « Diario de un poeta recién casado »,³⁷⁰ met Espinosa en rapport avec le mythe du roi *ganche* Rumén qui est originaire du village où il séjourne, Tacoronte.³⁷¹ Il écrit alors l’article « Evocación de Rumén y sus felices estados »³⁷² où il évoque avec sa technique si particulière le mythe du roi Rumén, fils du roi Bencomo :

[...] bello y ágil para la paz, aureolado siempre de una suave luz eglógica, más rey de pastoral que de gesta, más personaje del Virgilio de las Geórgicas que del Virgilio de la Eneida. [...]

Fuerte y hábil. Campeón de lucha canaria y de tiro de piedra y de salto con pértiga. Apto para los juegos de paz ; héroe del alegre vivir, del honesto comer y de la siesta entre palmeras. Rey sin bélicos himnos, sin paradas homéricas. Dulce rey sin duelos.

³⁷⁰ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado », publié dans le journal *Hoy*, du 27 août jusqu’au 13 septembre 1932, *Textos*, pp. 195-190. Ensuite, ses articles ne seront pas publiés, mais ils ont été recueillis sous le titre « Diario espectral de un recién casado », *Textos*, pp. 191-196 et *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 698.

³⁷¹ Il faut rapeler que les villes du Nord de Ténériffe étaient très familières à Espinosa qui, d’ailleurs, avait déjà écrit « La enseñanza en el Valle » dans *La voz del Valle*, La Orotava, numéro extraordinaire, en janvier 1928 –*Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 658-659-, et « Ensayo de un estética del Valle » dans *La voz del Valle*, mai, 1927, republié dans *El Día* le 6 mai 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*.

³⁷² A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Evocación de Rumén y sus felices estados », *Hoy*, 31 août, 1932, *Textos*, pp. 180-181.

[...]

Hoy Tacoronte ha recobrado su pastoral hechura de ruménico reino. ¿No lo era ya en el siglo XVIII, cuando Viera lo vió –y describió y signó- ni tan mal ni tan bien como sus esquivos y adeptos han sovisto ? « Es gran lugar de labradores ricos ; tierra fértil en granos, vinos y frutos » [...]

Aquí, en Tacoronte, donde Virgilio y Francis Jammes están siempre de moda. Donde tiene Garcilaso esmerada lectura.

Un juglar cualquiera hará, para entonces, su mejor poema. En él irá Rumén como manos de mujer sobre unas tibias sienes.³⁷³

Espinosa tente ici de décrire le personnage du roi Rumén en s'inspirant de la littérature et de la mythologie classiques. Présenté comme un héros grec, grand athlète en temps de paix, Rumén appartient, selon Espinosa, au genre bucolique plutôt qu'à celui de la chanson de geste. Il est plus proche des récits champêtres de Virgile que de l'épopée homérique. La ville de Tacoronte récupère ainsi son passé d'antan, qui date de cinq siècles, et devient le décor d'un poème pastoral de Garcilaso de la Vega ou d'un poème montagnard de Francis Jammes. Espinosa adapte sa description des activités de Rumén, roi dans une société néolithique, à la vie d'un citoyen grec qui se consacre à l'exercice physique, aux arts et aux sciences, ce qui n'est pas le cas des *guanches*.

Espinosa développe à nouveau donc sa méthode de création mythologique, mélange de traditions diverses, de figures de grands auteurs littéraires et de réinventions du destin des personnages mythologiques.

Toujours dans son journal de jeune marié, l'article qui suit le précédent s'intitule « Laguna-Tacoronte, 40 minutos ».³⁷⁴ Espinosa décrit un voyage éprouvant en autobus depuis La Laguna jusqu'à Tacoronte. Le paysage qui défile lui permet d'évoquer les destinées de Rumén, ancien roi de Tacoronte et de sa soeur Dácil, fille, comme lui, du roi Bencomo et infante mythique :

Entre La Laguna y Tacoronte, a un lado y otro de la carretera que une con el ex-reino del viejo Rumén los extintos jardines dacilenses, a la izquierda y derecha de mi rojiblanco autobús y de sus apretados pasajeros y de su estruendosa sirena y de su bocina alerta, bajo un cielo hostil que relaciona y funde ocios de una infantina mítica con fríos

³⁷³ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Evocación de Rumén y sus felices estados », *Hoy*, 31 août, 1932, *Textos* pp. 180-181.

³⁷⁴ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Laguna-Tacoronte, 40 minutos » *Hoy*, 1er septembre, 1932. *Textos*, pp. 182-183.

sueños de un finido monarca [...].³⁷⁵

À travers Ruimán et Dácil, Espinosa évoque l'œuvre de jeunesse d'Antonio de Viana *Antigüedades de las Islas Afortunadas*,³⁷⁶ qui raconte en huit chants écrits en hendécasyllabes la conquête de l'île de Ténériffe par les Espagnols. Cette œuvre est une sorte de comédie bucolique ou pastorale où les trois enfants du roi Bencomo sont les héros de diverses histoires d'amour qui se nouent au milieu du récit épique de l'occupation.

L'histoire se déroule dans les royaumes de Naoro, Naga et Güímar, dont les Menceys³⁷⁷ s'appellent Bencomo, Beneharo et Anaterve. Bencomo a trois fils : Rumén, Rosalba et Dácil. Beneharo est le père de Guacimara –promise à Tinguaro, frère de Bencomo et oncle, donc, de Rumén, et Anaterve a expulsé son fils de son royaume, Guetón, qui vit depuis à Naoro, accueilli par Bencomo. Rumén tombe amoureux de Guacimara, Rosalba de Guetón et Dácil du capitaine espagnol Guillén Peraza. À la fin du long poème, les couples surmontent tous les obstacles et réussissent à se marier ensemble. Signalons au passage que les poètes romantiques et régionalistes canariens n'ont jamais pardonné à Viana le fait d'avoir traité avec équité les vainqueurs et les vaincus³⁷⁸ et l'on peut aisément comprendre à quel point le mariage final de Dácil avec Guillén Peraza avait pu les gêner.

Ce qui distingue notamment ces chants n'est pas tant la qualité poétique, que le regard qu'ils jettent sur un paysage nouveau. En effet, Antonio de Viana, médecin de profession, s'intéresse particulièrement à la biologie et décrit dans son long poème une flore et une faune presque inédites en Occident. De plus, il ne s'inspire pas des autorités de la littérature classique, ni au moment des descriptions physiques –les siennes sont marquées avant tout par son savoir médical-, ni dans les descriptions du paysage. Cela n'est pas dû à une quelconque ignorance de la tradition littéraire classique, car il a souvent recours dans ses vers à *l'Énéide* de Virgile³⁷⁹ et à des personnages de la

³⁷⁵ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Laguna-Tacoronte, 40 minutos » *Hoy*, 1er septembre, 1932. *Textos*, p. 183.

³⁷⁶ A. DE VIANA, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, première édition 1604, éd. de M^a. R. Alonso, Madrid, 1991. Voir *supra* note 352.

³⁷⁷ Appellation du roi dans l'île de Ténériffe.

³⁷⁸ Voir M.^a R. ALONSO, « Introduction » à A. DE VIANA, *opus cit.* vol. I, p. 37.

³⁷⁹ A. DE VIANA, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, première édition 1604, éd. de M^a. R. Alonso, Madrid, 1991, cite *l'Eneide* dans le chant VII, vs. 534-536 : « ¿O acaso Eneas contra Juno y Turno ? / ¿Es Nivaria, Cartago ? ¿Soy yo Dido ? / Ya el lago estigio de Charón nocturno [...] », vol. I, p. 278.

mythologie gréco-romaine. On pourrait croire qu'Antonio de Viana a choisi d'imposer son regard sur un monde inédit, sans se laisser influencer par sa connaissance de la tradition littéraire. Ainsi, les *Antigüedades de las Islas Afortunadas* deviennent un hybride entre la Renaissance et la préhistoire, ce que la spécialiste M^a Rosa Alonso commente ainsi :

Viana construyó un poema épico que casi cumple con la estructura del género, pero se esforzó en escribir una historia de la conquista de las islas, de las costumbres de los guanches, para él ejemplares, aunque sepa que ello es incierto, porque introduce el mundo social y cortesano de su época en el recién lejano tiempo neolítico de una cultura pastoril y primitiva, cuyo hábitat natural está manipulado por el autor, ya que se trata de un mundo literaturizado el de sus indígenas.³⁸⁰

Le style et la méthode d'Antonio de Viana ont donc certainement attiré l'attention d'Espinosa puisque leurs regards sur la réalité insulaire se ressemblent étrangement dépit des distances temporelles et génériques qui les séparent.

Il ne faut pas non plus négliger une autre influence importante sur l'abord des mythes canariens par Espinosa : celle du linguiste et ethnologue autrichien Dominik Josef Wolfël, dont la visite aux Canaries le 8 décembre 1932³⁸¹ constitue un moment essentiel pour la pensée culturelle des Îles. Wolfël est invité à Santa Cruz de Tenerife après avoir passé trois ans à faire des recherches sur l'histoire des Îles Canaries dans des archives d'Italie, d'Espagne et du Portugal. L'ethnologue donne deux conférences : « Los indígenas canarios, problema central de la antropología »³⁸² et « Los indígenas canarios después de la conquista y de su fusión con los invasores normandos y españoles ».³⁸³ Ces conférences seront attentivement suivies par le groupe de *Gaceta de arte* et par Agustín Espinosa, qui s'intéresse déjà à D. J. Wolfël depuis 1931, comme le prouve son article intitulé : « Al margen de una gesta : un episodio desconocido de la conquista de Canarias ».³⁸⁴ Ce texte s'inspire en effet de l'article de Josef Wolfël « Un episodio desconocido de la isla de La Palma »,³⁸⁵ qui révèle à Espinosa un nouveau

³⁸⁰ M.^a R. ALONSO, « Introduction » à A. DE VIANA, *opus cit.*, pp. 29-30.

³⁸¹ Voir C. DÍAZ ALAYÓN et F. JAVIER CASTILLO, « Dos conferencias de Dominik Josef Wolfël en Tenerife », *Anuario de Estudios Atlánticos*, numéro 42, 1996, pp. 153-205.

³⁸² Conférence du 28 décembre 1932.

³⁸³ Conférence du 3 janvier 1933.

³⁸⁴ A. ESPINOSA, « Al margen de una gesta : un episodio desconocido de la conquista de Canarias », *La Prensa*, 10 septembre, 1931. *Textos*, pp. 108-109.

³⁸⁵ D. J. WOLFËL, « Un episodio desconocido de la conquista de la isla de La Palma », publié par la *Revue internationale d'Ethnologie et de Linguistique Anthropos. Internationale Zeitschrift für Völker – und Sprachenkunde*, Wien, vol. V, 1931, pp. 101-103 et traduit en espagnol par la revue *Investigación y Progreso*, Madrid, 1931. Espinosa a dû lire cette traduction, car la notice de cet article, apparue dans la

mythe canarien dont aucun historien ne connaissait encore l'existence, celui de Francisca. Wolfèl décrit brièvement ce mythe en une phrase : « *La isla de La Palma no fue conquistada por Alonso de Lugo, sino convertida a la fe católica y reducida al dominio de los RR. CC. por una indígena de la isla* ». ³⁸⁶ Les auteurs de l'article qui analyse les conférences de Wolfèl à Ténériffe précisent, en bas de page, cet étrange événement :

Wolfèl toma esta información del « Proceso de las islas de Canaria, residencia tomada a don Alonso Fernández de Lugo, conquistador de Tenerife y La Palma, por el licenciado Juan Ortiz de Zárate », una fuente que se encuentra en el fondo « Consejo Real » del Archivo de Simancas. Por este proceso podemos saber que en Abril de 1492 las autoridades de Gran Canaria envían a La Palma a una indígena de esta isla, llamada Francisca, convertida al cristianismo. Los gastos de esta empresa los cubren la mesa capitular y episcopal de la catedral de Canarias. Los esfuerzos mediadores de Francisca en La Palma dan su fruto y poco después regresa a Las Palmas con cuatro o cinco jefes o capitanes palmeros, que son bautizados, evangelizados y recibidos como vasallos de los Reyes Católicos. Más tarde, cuatro de estos capitanes regresan a su tierra y se pregonó la paz en las islas conquistadas, prohibiéndose la invasión de las tierras de estos príncipes palmeros. Poco después llegó a La Palma la empresa conquistadora de Alonso Fernández de Lugo. Los jefes palmeros evangelizados recibieron amistosamente a los recién llegados y las dificultades se presentaron únicamente en aquellos otros territorios cuyos reyezuelos que no se habían trasladado a Gran Canaria. Véase D. Wolfèl, « Un episodio desconocido de la conquista de la isla de La Palma ». ³⁸⁷

À partir de l'événement recensé par Wolfèl –la conquête de l'île de La Palma grâce à une indigène- Espinosa réinvente le mythe de Francisca, le métamorphosant en celui d'une Jeanne d'Arc atlantique devenue l'icône matriarcale dont les Îles Canaries avaient besoin :

En ese hasta ayer inédito capítulo de historia de la isla de la Palma, hay una dulce doncella cristiana sobre una afortunada calabera. Hay, bajo una luna de Abril, una celeste virgen canaria. Una valerosa muchacha entre oros capitulares. Entre rizados mástiles, vientos del Este y palabras cálidas. Y es esta hábil mujer como la carne viva en que devino el verbo inmolado. ¿Por qué no la esencia de la Isla, su imagen humanizada, su corazón fáustico, su alma redimida, su Juana de Arco atlántica, su icono matriarcal, su patrona civil con el vello en el sexo y temblores febriles en los encendidos senos? ³⁸⁸

revue *El Museo Canario*, I, pp. 220-224, est de 1933, alors qu'il rend déjà compte de l'article depuis 1931.

³⁸⁶ D. J. WOLFÈL, « Los indígenas canarios, problema central de la antropología », conférence publiée par le journal *Hoy*, de Santa Cruz de Tenerife, le 29 et 31 décembre 1932. La revue *La Medicina Canaria*, publie également cette conférence dans son numéro 12 le 31 décembre 1932, pp. 1-11.

³⁸⁷ C. DÍAZ ALAYÓN et F. JAVIER CASTILLO, « Dos conferencias de Dominik Josef Wolfèl en Tenerife », *Anuario de Estudios Atlánticos*, numéro 42, 1996, note 67, p. 183. Les auteurs font référence à l'article de D. J. WOLFÈL « Un episodio desconocido de la conquista de la isla de La Palma », voir *supra* note 391.

³⁸⁸ A. ESPINOSA, « Al margen de una gesta : un episodio desconocido de la conquista de Canarias », *La Prensa*, 10 septembre, 1931. *Textos*, p. 109

Cet article hisse au rang des héros cette indigène venue sauver par la foi chrétienne les âmes égarées des insulaires. Espinosa remercie ainsi l'ethnologue D. J. Wolfel d'avoir sauvé l'île de La Palma de son ignoble passé : les historiens qui avaient étudié avant lui la conquête des Îles Canaries signalent la rapidité avec laquelle La Palma est conquise, sans donner d'autre raison que le manque de résistance des autochtones.

Un détail curieux est néanmoins à signaler : en dépit de l'admiration qu'il lui manifeste, Espinosa s'adresse au scientifique à sept reprises sous le nom de Woelfel – au lieu de Wolfel – dont trois fois dans la même phrase, ce qui prête à sourire – à moins qu'elles ne soient le signe d'une ironie mordante – : « *Josef Woelfel, el Doctor Woelfel – Herr D. J. Woelfel, del museo vienés- ha venido a redimir, con su erudito trabajo, a la Isla de la Palma, de su leyenda de cobardía* ». ³⁸⁹

En 1933, plus d'un an après ces lignes, Espinosa publie un article en hommage à l'ethnologue intitulé « *Salutación al sabio* », ³⁹⁰ d'après les conférences données par ce dernier à Ténériffe. Espinosa fait alors allusion au mythe de Francisca que Wolfel lui a inspiré et qui appartient selon lui, au même titre que Dácil, Hercule, San Borondón ou Guillén Peraza, aux mythes incontournables des Canaries :

Yo he evocado la gesta de su esplendorosa Palmesa, marinera de nuestro mar, nauta de la peninsular cruzada. He hecho de ella un mito que, junto a Dácil y Hércules, San Borondón y Guillén Peraza, ilustrará un libro que elaboro a escondidas, en secreta complicidad con las masas atlánticas. ³⁹¹

Malheureusement, ce livre des mythes canariens, comme, par ailleurs, quelques autres qu'il avait annoncés, n'a jamais paru, et l'on peut sans doute regretter cette absence qui aurait parachevé sa réinvention de l'univers insulaire. Certes, Espinosa exulte grâce à ce nouveau regard érudit que l'Autrichien projette sur les Canaries, et qui

³⁸⁹ A. ESPINOSA, « Al margen de una gesta : un episodio desconocido de la conquista de Canarias », *La Prensa*, 10 septembre, 1931. *Textos*, p. 109. Dans « *Salutación al sabio* », *La Prensa*, 24 janvier, 1933, on doute de l'apparente naïveté d'Espinosa : « Si yo no amara tanto como verdaderamente lo amo al paradisíaco reposo junto al mar de mi isla, rutas de nubes, barcos o gaviotas con sólo un lento giro de abúlicos ojos ganadas; si yo no sintiera tan hondamente la musical pereza, y la gustara tanto y tanto la apreciara y midiera, hubiera hecho de D. J. Woelfel la intervíu solemne que otros hacen a bailarinas o presidentes de repúblicas, príncipes o políticos ». Or, on est ici face à un motif récurrent dans les entrevues d'Espinosa : ou bien il regrette ne pas avoir pu les réaliser ou bien il les invente directement – voir, à ce propos, « *Media hora con el Doctor Goyanes* », *Falange*, 4 février, 1938.

³⁹⁰ A. ESPINOSA, « *Salutación al sabio* », *La Prensa*, 24 janvier, 1933. *Textos*, pp. 211-212. À noter qu'Espinosa continue à l'appeler Woelfel dans cet article.

³⁹¹ A. ESPINOSA, « *Salutación al sabio* », *La Prensa* 24 janvier, 1933. *Textos*, p. 211.

contraste avec les interprétations nationalistes des poètes régionalistes :

Nadie como yo ha hecho en Canarias, antes del woelfeniano arribo, mayores elogios del gran etnólogo vienés, ni nadie entre nosotros ha prodigado más lirismo en torno a su obra ejemplar, diestra y hábil. [...]

Nadie como yo ha sentido con más entusiasmo el coincidir de la austriaca erudición y de la insularia génesis. Nadie como yo ha lastimado a más compás de un fenómeno que sólo era seguido desde aquí por nuestros heroicos rebuscadores de la archivología regional, por los sumadores eternos de viejos y nuevos datos exactos. [...]

[Wolfël] Ha puesto su sello de devoción, su visto bueno impecable a “nuestros” certeros mirares y se le ha hecho todo risa de mefisto la boca ante la algarada infeliz de los postromanticismos trasnochados.³⁹²

On voit clairement qu’Espinosa voue à Wolfël une admiration quasi idolâtre. Il faut analyser les causes de cette attitude. Certes, on a utilisé le verbe « projeter » pour expliquer les conférences de Wolfël, car sa quête consiste à rechercher, à travers les indigènes des Canaries, des réponses aux problèmes ethnologiques que se posaient à l’époque les intellectuels germaniques.³⁹³ Afin de clarifier ces problèmes, il est nécessaire de lire d’abord la fin de la première conférence de Wolfël à Ténériffe :

Hemos visto en las fotografías cuál es el exterior de la raza de Cro-Magnon. No da ella un ideal de belleza femenina por lo robusto y fuerte que es, pero sí da un ideal de virilidad. Cuando un artista quiere dar una imagen de fuerza y energía mezcla él más o menos características de la antigua raza en su imagen.

¿Y cuáles son las capacidades mentales?, ¿cuál es el espíritu de la gran raza? Es difícil dar un juicio sobre el alma de una raza. Eso sólo [lo] dan fácilmente los aficionados de la antropología que hay ahora en Alemania y en otras partes y que pasan al gran público sus conceptos individuales como resultado seguro de la ciencia. Sin embargo, intentaré dar lo que se puede probar más o menos.

Fue la raza de Cro-Magnon la que conquistó las dificultades de la vida en la época glacial y prehistórica. Fueron hombres de esta raza los que pintaron las cuevas con obras de arte, que son una maravilla para nuestros días, fueron hombres de esta raza los que grabaron el arte rupestre tan famoso en las peñas. La primera cultura del Norte de Europa con sus edificios bárbaros pero grandiosos de monolitos de piedras inmensas, con sus obras de arte en bronce hermosísimas, fue hecha y creada según el testimonio de los esqueletos y cráneos en estas tumbas, de una población en su mayoría Cro-Magnon.

³⁹² A. ESPINOSA, « Salutación al sabio », *La Prensa* 24 janvier, 1933. *Textos*, p. 211.

³⁹³ Pour étudier cette quête au sein du III Reich après la guerre civile, voir l’article de J. ANTÓN, « Himmler buscó la raza aria en España –nazis y arqueólogos franquistas colaboraron para justificar sus abominables teorías- », *El País*, 6 avril 2008, à propos de l’œuvre –à sortir fin 2008- de F. GRACIA. Par rapport au contexte particulier des Canaries, voir également *Arqueología y franquismo en Canarias. Política, poblamiento e identidad (1939-1969)*, de J. FARRUJIA DE LA ROSA, qui contient sa Thèse de doctorat. Les organisations allemandes qui s’occupent des recherches archéologiques sont, notamment, la « SS Deutsches Ahnenerbe » (Héritage Ancestral Allemand) et, moins importante, « L’Amt Rosemberg » –fondée par l’idéologue nazi A. ROSEMBERG- et liée à la société « Thule ».

¿Y en nuestros días? La música europea, la clásica, florece más en las partes de Europa donde supervive la antigua raza, y en la cara del mayor genio de la música, en la cara de Beethoven, ustedes pueden trazar las características de la raza.

El gran canciller alemán Bismarck y el actual prohombre de Alemania, el mariscal Hindenburg, tienen según su exterior, la sangre de la antigua raza.

¿Y qué nos dice la historia sobre los Cro-Magnones de Canarias? Raza de fuertes, libres y fieles, raza heroica y grandiosa, en ninguna manera indigna de cruzarse con una nación tan heroica y grandiosa como la española.

Aún prevalece vagamente en las islas la idea [de] que descender de los indígenas sea casi una vergüenza, haga al hombre casi inferior. ¡Qué horror! Si vale con las razas la misma regla como con las familias, que la antigüedad del linaje hace más noble la familia, que noble es la raza Cro-Magnon, la verdadera, la auténtica europea.³⁹⁴

Dans l'épilogue de cette conférence, on observe la manière dont Wolfèl a orienté ses recherches. En effet, il amorce sa conclusion par une affirmation qui n'est pas d'ordre scientifique : « [...] *el exterior de la raza de Cro-Magnon. No da ella un ideal de belleza femenina por lo robusto y fuerte que es, pero sí da un ideal de virilidad* ». ³⁹⁵ Cette devise, qui semblait probablement évidente à l'époque, frappe le lecteur actuel par ses connotations moralisatrices : non seulement du fait qu'elle assimile la beauté féminine à la fragilité physique et l'idéal masculin de beauté à la force, ce qui relève de l'esthétique. Cette affirmation s'impose, malheureusement, à la fin d'une conférence qui était censée être objective.

Paradoxalement, Wolfèl critique les amateurs qui, en Allemagne et ailleurs, proclament au grand public des concepts individuels, comme s'il s'agissait de vérités scientifiques. Or, Wolfèl n'est pas loin de cette démarche, car, après avoir décrit les caractéristiques essentielles des hommes de Cro-Magnon,³⁹⁶ il vante leurs progrès qui, à ses yeux, constituent la supériorité de la race européenne. Ensuite, Wolfèl décrit la race européenne comme une race supérieure dont Beethoven, Bismarck et Hindenburg sont les illustres descendants.

Enfin, l'Autrichien conclut que les aborigènes canariens font partie, eux aussi, de la race supérieure des hommes de Cro-Magnon qui, en effet, demeure la véritable race européenne. Non seulement cette affirmation, qui néglige tous les métissages qui se

³⁹⁴ C. DÍAZ ALAYÓN et F. JAVIER CASTILLO, « Dos conferencias de Dominik Josef Wolfèl en Tenerife », *Anuario de Estudios Atlánticos*, numéro 42, 1996, pp. 186-187.

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ Il décrit ces hommes comme « race de Cro-Magnon », alors que le concept de race a depuis disparu du discours scientifique, remplacé souvent par le terme, plus neutre, d'ethnie.

sont produits durant des siècles, n'est pas scientifique,³⁹⁷ mais, de plus, elle est éthiquement inacceptable et surtout susceptible d'engendrer des interprétations dangereuses. D'ailleurs, même si les spécialistes des travaux de Wolfèl sur les Canaries éludent la question,³⁹⁸ un séminaire de l'Université de Vienne intitulé « Ethnologie im Nationalsozialismus »³⁹⁹ met en rapport la théorie de Wolfèl sur la race de Cro-Magnon et les dérivées du national-socialisme. À ce propos, le Professeur Jean-Claude Salomon qui s'intéresse à l'analyse des démarches scientifiques d'un point de vue éthique et moral explique le phénomène du concept de « race » depuis la fin du XIX^e siècle :

Cinquante ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, on commence enfin à mieux comprendre ce que furent certaines composantes de l'Allemagne nazie. Des travaux récents décrivent le comportement des scientifiques avant et pendant le régime hitlérien.⁴⁰⁰ On voit combien les théories raciales nationales-socialistes eurent besoin d'obtenir l'aval d'une majorité des anthropologues, des ethnologues et des généticiens allemands, pour établir solidement dans les esprits « la supériorité de la race germanique ». Pendant ces cinquante années, la génétique humaine a fait des découvertes qui ôtent toute validité au concept de race dans l'espèce humaine. [...]

Le racisme scientifique est né à la fin du XIX^e siècle. Conforté par l'interprétation tendancieuse du darwinisme, qualifié de darwinisme social, il a connu son apogée sous le régime national-socialiste : la majorité des anthropologues et des généticiens demeurés en Allemagne de 1933 à 1945 ont appuyé de leur autorité la conception d'une Europe divisée entre des sujets de race nordique, alpine ou méditerranéenne.⁴⁰¹

Par ailleurs, la fin de la conférence montre chez Wolfèl un patriotisme qui à l'époque n'est pas un signe tout à fait neutre :

³⁹⁷ J.-C. SALOMON, « Le racisme scientifique » : « L'anthropologie ne laisse à aucun moment la place à l'existence physique des races. On ignore absolument la couleur de la peau des hommes de Neandertal ou de Cro-Magnon. Ni l'histoire, ni la préhistoire, ni la géographie ne témoignent de la réalité objective des races. » *Alliage (Culture-Science-Technique)*, numéro 28, Nice, 1996.

³⁹⁸ « Los años en que Austria estuvo ocupada por los alemanes fueron especialmente duros para Wolfèl. La *arbitrariedad* nazi lo expulsó de su puesto en el Museo Etnográfico de Viena y también le impidió desempeñar plenamente todas sus actividades. (Véase E. FISCHER : *Dominik Josef Wolfel (1888-1963). Recuerdo de su vida y de sus investigaciones canarias*, p. 55) ». Dans C. DÍAZ ALAYÓN et F. JAVIER CASTILLO, « Dos conferencias de Dominik Josef Wolfèl en Tenerife », *Anuario de Estudios Atlánticos*, numéro 42, 1996, p. 181. Le mot « arbitraire » utilisé par E. FISCHER, dont l'italique est de mon fait, démontre logiquement le fait que Wolfèl ne se soit jamais confronté directement aux nazis. En effet, il avait épousé une juive. D'autre part, Wolfèl étant un fervent catholique réactionnaire, il n'aurait jamais accepté de divorcer malgré son caractère opportuniste. Néanmoins, son catholicisme ne fut pas un obstacle en ce qui concerne son amitié personnelle avec des personnages aussi sinistres qu'Eugen FISCHER (auteur de la citation du début de note), anthropologue nazi profondément anticatholique et responsable de l'accord des aides à la recherche.

³⁹⁹ «Völkerkunde studieren unter Hitler» (« Les études d'ethnologie sous Hitler ») dans le cadre des séminaires : «Ethnologie im nationalsozialismus», séminaire d'hiver 2003/2004, sous la direction du Professeur Dr. Andre Gingrich.

⁴⁰⁰ B. MÜLLER-HILL, *Science nazie, science de mort*, éd. Odile Jacob, Paris, 1989 et, sous la direction d'O. OLFNATHAN, *La Science et le Troisième Reich*, éd. Du Seuil, Paris, 1993.

⁴⁰¹ J.-C. SALOMON, « Le racisme scientifique », dans la revue *Alliage (Culture-Science-Technique)*, numéro 28, Nice, 1996.

Haber podido contribuir y poder contribuir aún a la gloria de España es para mí, amigo y nacido de España, por ser alemán y aún más amigo nacido de España por-ser austriaco y vienés, una recompensa de toda mi labor.
¡Vivan las Canarias, las antiguas y las modernas, tan heroicas y grandiosas!
¡Viva España, la antigua y la nueva, nación de héroes y de sabios!
¡Vivan las Canarias, españolas para siempre!⁴⁰²

Cette conférence prouve enfin que certains processus lient, par suite des circonstances historiques, la réhabilitation des mythes canariens aux mythes tels que celui de la race, que s'approprie par la suite la théorie nationaliste. Espinosa se montre, non seulement en accord avec les théories de Wolfël, mais il en proclame aussi l'autorité scientifique :

Ha dicho la última verdad –la primera, la eterna verdad de siempre- y se ha puesto al lado de lo honesto, de lo sincero de lo juvenil y de lo derecho.

No podía ser de otra manera. Tenía que ser y lo ha sido.

La fe pulcra que rige lo justo no necesita posteriores corroboraciones.

Pero hacía falta de todos modos esta voz limpia y de alto juez, este pito recio de árbitro, este dedo acusador y esta cálida mano.⁴⁰³

On observe dans ce texte certaines des caractéristiques qui marquent en général les textes d'orientation phalangiste et, tout particulièrement, ceux d'Espinosa. L'utilisation de termes en rapport avec les doctrines phalangistes est, en effet, manifeste : « *verdad* », « *eterna* », « *honesto* », « *sincero* », « *juvenil* », « *justo* », « *acusador* », « *árbitro* » et « *fe* ». De même, les références à la virilité masculine et à ses manifestations physiques rappellent celles dont il se sert par la suite pendant la Guerre Civile comme on l'a vu dans le quatrième chapitre : « *derecho* » et « *recio* ». ⁴⁰⁴ En effet, l'énergie de ces adjectifs et substantifs relie deux esthétiques souvent parallèles, d'après la thèse que l'on soutient dans ce travail : les avant-gardes et le fascisme.

La symbolique de la jeunesse et de la puissance que les avant-gardistes avaient

⁴⁰² C. DÍAZ ALAYÓN et F. JAVIER CASTILLO, « Dos conferencias de Dominik Josef Wolfël en Tenerife », *Anuario de Estudios Atlánticos*, numéro 42, 1996, p. 190.

⁴⁰³ A. ESPINOSA, « Salutación al sabio », *La Prensa* 24 janvier, 1933. *Textos*, p. 211.

⁴⁰⁴ Même le mot « pito », au-delà de sa connotation vulgaire, rappelle le « pico » du cygne du Syndicat Espagnol Universitaire –S.E.U.–, seul mouvement phalangiste autorisé dans les Universités espagnoles de 1939 à 1976. Voir note 82 de ce chapitre et l'article d'A. ESPINOSA, « Canción Imperial del Cisne des S.E.U », *Falange*, 22-XII-1936, signé JUSTO ERENAS. En fait, seule l'expression « cálida mano » renvoie aux univers féminins d'Espinosa.

adoptée pendant l'entre-deux-guerres pour définir un nouvel idéal esthétique, sera abondamment développée par la suite pour la caractérisation de l'homme phalangiste, - jamais de la femme.⁴⁰⁵ Or, malgré leur potentiel de représentants de la force et de la puissance masculine ou de la fidélité féminine, les mythes *Guanches* ne seront jamais évoqués par Espinosa durant sa collaboration avec les journaux phalangistes. Les causes en sont évidentes : le retour à l'idéal d'une Espagne impériale exigeait, en effet, une forte centralisation des icônes et des mythes nationaux. Ainsi, toute particularité régionale est réduite au silence et cela jusqu'à la mort de Franco en 1975.

Les écrivains qui ont suivi les rebelles anti-républicains ont très vite adapté les mythes essentiels de la littérature espagnole aux consignes phalangistes, éliminant les dimensions subversives qu'ils avaient acquis chez les Avant-gardes. En effet, le Cid et Don Quichotte deviennent, sous l'influence des positionnements phalangistes, les symboles de la nouvelle Espagne impériale. Icônes de la *Nueva literatura* dix ans plus tôt, antihéros polyédriques d'un style dont l'esthétique était la seule finalité, ils incarnent pendant la guerre l'unité absolue de l'empire –Espagnol- et de la foi – catholique-.

Le mythe du Cid « Campeador » ou de Rodrigo Díaz de Vivar demeure un symbole incontournable de l'identité espagnole. La publication, au XVIII^e siècle, de la chanson de geste *Cantar del Mio Cid* composée en vers alexandrins vers 1128, donne à la légende du chevalier chrétien toute son aura ultérieure. Le mythe du Cid connaît, de ce fait, un immense succès au-delà même des frontières espagnoles et devient partie intégrante du Parnasse littéraire universel.

En tant que figure prépondérante du Moyen Âge, le Cid est revendiqué comme patrimoine littéraire et identitaire espagnol tant par les mouvements d'avant-garde que par les phalangistes. En effet, quand les mouvements artistiques d'avant-garde perdent en Espagne leur potentiel destructeur, leurs métaphores militaires sont réutilisées et instrumentalisées par la Phalange. Le Cid, chevalier mercenaire à son compte, permet d'abord de justifier le désordre et le chaos que prônent les avant-gardes, pour légitimer

⁴⁰⁵ On analyse, lors du dernier chapitre, les rôles que le Mouvement Phalangiste attribue aux femmes.

ensuite, sous l'idéologie phalangiste, un coup d'État contre le régime républicain considéré comme une croisade contre l'athéisme. Rodrigo Díaz de Vivar symbolise, tout comme *Fuenteovejuna*, la conception sociale d'une philosophie de l'État soumise à l'impératif de l'idéologie politique. En effet, la continuité des discours avant-gardiste et phalangiste en Espagne a déjà été signalée par Mathilde Albert dans son étude *Vanguardistas de camisa azul* :

[...] el fascismo español puede haber estado apadrinado por el futurismo profascista, en su concepción deportiva de la guerra, en el trato lúdico de la vida y la muerte, y la indiferencia vitalista del hombre de acción.⁴⁰⁶

Tous ces traits esthétiques sont présents dans l'œuvre d'Espinosa, avant son rapprochement du surréalisme ou l'avènement de la guerre Civile. En effet, on a constaté l'importance que le patriotisme et la guerre, considérés parfois sous un angle éminemment ludique, revêtent pour Espinosa.⁴⁰⁷

S'inspirant toujours de la tradition médiévale dans sa conception de la littérature espagnole d'avant-garde, Espinosa ne fait pas exception avec le mythe du Cid. Ce dernier est situé par l'auteur au niveau des grands mythes littéraires universels comme Ulysse, Napoléon ou même Jésus-Christ :

No solamente los héroes humanos han inspirado los mejores poemas. También los inhumanos. No se han hecho sólo mito los grandes aventureros de la Historia. Hay un Alejandro, hay un Ulises, hay una Juana de Arco, hay un Napoleón, hay una sor Beatriz, hay un Cid, hay un Jesucristo.⁴⁰⁸

La *Nueva literatura* espagnole est fortement influencée à l'époque par les études de Menéndez Pidal, dont le *Magno Romancero Español* a contribué aux réélaborations érudites des « romances » par des poètes tels que García Lorca.⁴⁰⁹ Agustín Espinosa s'est également intéressé au phénomène, révélé par Menéndez Pidal comme en

⁴⁰⁶ M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003, p. 179.

⁴⁰⁷ Voir *supra*, chapitre 3.4. « Autour du "casticisme" d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif. »

⁴⁰⁸ A. ESPINOSA, « Hablemos ahora del asno... », *Hoy*, 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935. Conférence lue à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935.

⁴⁰⁹ Espinosa rend d'ailleurs hommage à cette réhabilitation de la part de García Lorca : « En nuestra última y mejor poesía, García Lorca sobre todo ha rendido su sangriento tributo a la roja tradición española, con su *Romancero gitano* primero, y después con sus *Bodas de Sangre*. Recuérdese, por ejemplo, *Reyerta*, donde aparece ya, con clara personalidad, la sangre [...]. En el prendimiento de - *Antoñito el Camborio* recrimina García Lorca al gitano, porque se ha dejado prender sin bañarse antes en sangre [...] En el *Martirio de Santa Olalla*, en fin, son los pechos cercenados los que tiran de la pluma del poeta [...] » A. ESPINOSA, « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 293-294.

témoigne sa quête de « *romances* » canariens, qui débute en 1927 pour donner lieu à une publication cinq ans plus tard, en 1932.⁴¹⁰ On peut même considérer que son rapprochement du mouvement surréaliste a pu être inspiré par son goût des « *romances* » populaires où le rêve, l'érotisme, la cruauté et le sang occupent une place majeure, comme l'explique Espinosa lui-même dans son essai *Sangre de España* :

La poesía española amanece entre sangre. Su alba es sanguinolenta y hasta rezuma sangre la luna que esa alba precede. [...]

Es el poema de los Infantes de Lara. Una cruenta historia de resentimiento y venganzas familiares. Con ella da sus primeros pasos el castellano y ensaya, con ella, Castilla su primera poesía. Con sangre del infante don Gonzalo. Sangre del hinchado y rojo cohombro que bañó el tierno cuerpo.⁴¹¹

Ce texte donne une idée de la symbolique qu'incarne le Cid dans l'imaginaire d'Espinosa avant 1936. Certes, Rodrigo Díaz de Vivar représente d'une part, comme Sainte Thérèse ou l'« Archiprêtre de Hita », une égérie historique et littéraire de Castille :

Castilla es una estepa. Un sol de infierno en verano y una lustral nieve de invierno pasean su picota sobre una sedienta paramera. El yermo grita en Castilla, crepita, brama, no suda ni sangra. Santa Teresa anda y anda, poniendo árboles de Dios donde se olvidó el hombre de plantarlos. Identifica el Cid la voz "exilio" con el vocablo "desierto". Pasa entre una nube de polvo –han pasado antes dos serranas-, colorado y vivo, el Arcipreste de Hita.⁴¹²

et d'autre part, le Cid « Campeador » incarne également l'esprit du Moyen-Âge européen, au même titre que Charlemagne et des figures espagnoles telles qu'Alphonse X :

Otra pendulante oscilación y aparece la Edad Media: el goticismo. [...] Gestas y catedrales. El Santo Graal. Cides y Carlomagno. Juglares de Santa María. Goliardos de Nuestro Señor. François Villon. Francisco de Asís. Dramas litúrgicos. Hita. Alfonso X. Chaucer.⁴¹³

Probablement inspirée par l'œuvre d'Eugeni d'Ors, cette analyse typiquement espinosienne du mouvement pendulaire de la culture occidentale est également utilisée

⁴¹⁰ A. ESPINOSA, « *Romancero de los pueblos del Sur de Tenerife* », *La Prensa*, 24 janvier, 1932. *Textos*, pp. 127-133.

⁴¹¹ A. ESPINOSA, « *Sangre de España* », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 290-295.

⁴¹² A. ESPINOSA, « *La isla arcángel de Lope* » (fragment). Conférence pour l'*Instituto de Estudios canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

⁴¹³ A. ESPINOSA, « *Sobre el signo de Viera* », *La Laguna*, 1935, apparaît au début de 1936. *Textos*, p. 299. Réédité en 1981.

pour mettre en parallèle des mythes universels éloignés dans le temps. Ainsi, Horace peut susciter, vingt siècles après sa mort, la jalousie du Cid enseveli :

¡Veinte siglos después de muerto sigue el autor de la Epístola a los Pisones ganando batallas en España! El viejo Cid debe de arder de celos dentro de su sepulcral urna burgalesa.⁴¹⁴

Mais c'est dans l'idéologie phalangiste que le symbole de Rodrigo Díaz de Vivar prend tout son sens. Le coup d'État mené par le mouvement des rebelles se réclame, en effet, d'une idée chrétienne de l'Espagne qui rappelle les croisades du Cid contre l'envahisseur musulman. En 1936, il s'agit de sauver la nation de l'athéisme communiste et de la franc-maçonnerie francophile au profit d'un retour aux sources de l'État catholique des rois Isabelle et Ferdinand, dont les sigles forment le symbole de la phalange avec le joug –qui commence en espagnol par le phonème « i » d'Isabel- et les flèches –symbole du « f » de Fernando-.

En ce qui concerne la figure du Cid, Espinosa va lui consacrer un article en 1937, alors qu'il est de passage à Burgos, sous la forme d'un conte. Il fait le récit de l'éveil de Burgos et du Cid à l'Histoire, grâce à la croisade phalangiste :

Todos sabéis de memoria el cuento. Toda España con sangre. Y todo Burgos con crudeza.

Una tarde, llegó a Burgos, con prisas de retrasado, un hombre. Tenía abundante el cuerpo, poblada la barba, la cabeza gorda, venía tal vez de Aragón. Probablemente de París. Acaso de Londres. Atravesó, con premura, el río. Pasó bajo la Puerta de Santa María. Entró en la catedral. Ya allí, ni se persignó, ni se arrodilló, ni rezó. Buscó, insistente, por los rincones de las naves, algo. Al fin, parece que lo encontró. Se oyó, siete voces sucesivas, al chirriar de una llave en una vieja cerradura. Y nada más. Sólo – después- los pasos del “llavero” que salía de nuevo al aire de la calle.

Pero todo Burgos –toda España- pudo enterarse al día siguiente que aquel hombre había venido a Burgos a cerrar, con siete vueltas de llave, el sepulcro del Cid.

Vivió -¿pero era vivir eso?- Burgos, desde entonces, al margen de la Historia. Saudádica, Pastoral, Eglógicamente. El río lloraba, en las noches de luna, la música de sus aguas. Se miraban estrellas y árboles en el río. Se miraban casas y hombres. Toda la ciudad era muelle égloga que había encontrado su espejo, como Narciso, en el agua. Y en ella se miraba hasta la catedral, alargando perezosamente las agujas caladas de sus torres. Todo era blandura, pereza, letargo. Si vivía Burgos, era en huelga de corazón español, en derrota de pueblo.

Pero un día –18 de julio azul- un puñado de españoles irrumpió en Burgos con el alba, a vengar la afrenta del “Llavero”: a descostizar a España. De nuevo se volvió a oír [sic]

⁴¹⁴ A. ESPINOSA, « Otra vez la medida: mano a mano con el profesor Socorro y su “Horacio” », essai resté inédit, écrit autour de VI-1936, *Anthologie de textes d'Espinosa*, p. 844.

en Castilla el chirriar de una llave. Era un grito largo de parturienta; de madre dando a luz; de España en parto. Otra vez el sepulcro del Cid se abrió. Y se abrió España a su Historia. La recontinuó. La hiló y tejió de nuevo.

Desde entonces, ha vuelto a ser Burgos la Heroica y la Epopeya. (La Fuerte). La guerrera. La Militar. Hoy lo es más que nunca, sobre todo. No llora ya, bajo una luna de saudade, el río. Cada árbol de su orilla es un soldado más, que no se mira narcisamente en la linfa, sino que caza, erguido, horizontes.

La primera impresión del que vuelve a Burgos bajo el Caudillaje de Franco es ésta: que Burgos vuelve a ser la tierra del Cid. Es decir, que Burgos vuelve a ser Burgos. A caminar al ritmo de sus puentes, de sus murallas, de sus soportales, de su Catedral, de su épico río. Que Burgos –lleno de soldados y de banderas, de héroes y de himnos, de genio español, de fortaleza serena- vuelve a ser un romance castellano dicho al aire y el sol de la Historia.⁴¹⁵

Cet article appartient à la série « Estampario español » qu'Espinosa entreprend lors de son voyage en Espagne pendant la guerre. Il fait allusion à la devise lancée par Joaquín Costa⁴¹⁶ qui, après la défaite espagnole à Cuba, prône la fermeture du sépulcre qui abrite la dépouille du Cid, afin que l'Espagne puisse oublier le passé et regarder vers l'avenir. « Descostizar » est donc le néologisme qu'invente Espinosa pour décrire la déchéance des théories de Costa qui avaient empoisonné l'Espagne.

Grâce au courage des rebelles, l'Espagne récupère une figure essentielle pour se forger un présent à la gloire du passé glorieux. À cet effet, le « *Romancero* » demeure, non seulement en Espagne, mais aussi en Allemagne, un matériel indispensable afin de justifier, à travers la légende, tous les efforts déployés pour sauver le pays de l'opprobre historique. Le processus de réhabilitation des figures du « *Romancero* » est ainsi identique dans l'Espagne phalangiste et dans l'Allemagne national-socialiste :

Esta dimensión estética de lo histórico culmina casi por obligación en la estilización del jefe muerto en héroe épico, bañado por el aura del mito. Mientras que la heroización estatuaría se reduce a la ejecución del ceremonial. Es el Romancero el que asegura la inmortalidad el héroe mediante la tradición literaria popular, haciéndole pervivir en la leyenda.⁴¹⁷

Certes, le Cid en Espagne, tout comme Siegfried en Allemagne, constituent, bien au-delà de leurs gestes historiques, grâce aux poèmes épiques qu'ils ont inspirés, un

⁴¹⁵ A. ESPINOSA, « Estampario español. Perfil de Burgos », *Falange*, 18 novembre, 1937.

⁴¹⁶ J. COSTA (1846-1911) juriconsulte et sociologue aragonais dont l'œuvre *Oligarquía y caciquismo* (1901) fonde le Mouvement Régénérateur espagnol, une des tendances du mouvement de 98 espagnol : « Doble llave al sepulcro del Cid, para que no vuelva a cabalgar », cité dans *Reconstitución y europeización de España y otros escritos*, S. MARTÍN, éd. Retortillo, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981, p. 20.

⁴¹⁷ M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003, p. 440.

modèle de patriotisme mythique. Les appareils d'État fascistes s'inspirent ainsi du Moyen-âge –malgré les différences historiques entre l'Espagne et l'Allemagne à cette époque- pour reconstruire un idéal d'honneur patriotique :

De modo parecido a los románticos en los tiempos de los Estados nacionales, se busca el renacer de Europa, esta vez bajo el signo del fascismo, en la Edad Media, aquella época en que la confraternidad de los dos pueblos había encontrado expresión en sus héroes épicos Sigfredo y el Cid.⁴¹⁸

D'ailleurs, les louanges d'Espinosa destinées à la figure du Cid apparaissent seulement au moment où il se rend à Burgos. Dans un article intitulé « Heroica de Tendal », Espinosa avait déjà exprimé, six mois auparavant, la dette de l'Espagne envers le mythe du Cid à travers une analyse linguistique et métaphysique du mot « tendal » :⁴¹⁹

Pues esta palabra “tendal” aparece ya, en la Literatura Española, cuando aún gateaba, infante, el castellano. En el Cantar de Mío Cid.

Amaba Ruy Díaz de Vivar, ardientemente, los “tendales”.

“...Tanto “tendal” labrado⁴²⁰

que ha ganado Mío Cid con todos sus vasallos...”

dice el juglar de Medinaceli, como apuntando al amor de Rodrigo. Amaba Mío Cid, ardientemente, los “tendales”, porque ellos eran fiel expresión de su espíritu, todo tensión y verticalidad; porque era su heroica una heroica de “tendal”. Sobre ella, se levantó y armó una grande y mística España; una imperial tienda universal, cuya punta llagaba hasta el cielo, cuya tela arropaba a un mundo y cuyas últimas estacas estaban calvada en tierra de Ultramar.⁴²¹

Voici un texte où les caractéristiques du style phalangiste adopté par Espinosa apparaissent dans toute leur splendeur. En effet, l'auteur fait appel à la figure du Cid à travers la citation d'un vers du *Poema del Mío Cid* où apparaît le terme « tendal ». Espinosa assimile ainsi la figure du Cid à la virilité que représente le piquet central d'une tente, pour symboliser l'idée d'une Espagne impériale puissante, voire invincible.

⁴¹⁸ *Idem.*, M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003, p. 340.

⁴¹⁹ « Este vocablo es: “tendal”. Vocablo popular, rudo, campesino. Vocablo incisivo. Vocablo drástico, táctil. Todos sabéis lo que es un “tendal”. Es el poste vertical con que se arma la tienda de campaña. Desde el extremo superior del “tendal”, parten las cuerdas que le sostienen en pie, por la sujeción de éstas a unas estacas clavadas en el suelo. Se como un tendal, para la filosofía popular o vulgar española, es ser recto, firme, inquebrantable [...]. » A. ESPINOSA, « Heroica de Tendal », *Falange*, 10 mai, 1937.

⁴²⁰ Le choix du mot « labrado » au lieu de l'original « obrado » chez un érudit comme Espinosa, témoigne peut-être de la dimension fonctionnelle qu'il confère à ses articles pendant la guerre.

⁴²¹ A. ESPINOSA, « Heroica de Tendal », *Falange*, 10 mai, 1937.

En effet, Le Cid est si fort qu'il reste vainqueur, même après sa mort, justement grâce au « tendal » qui le soutient sur son cheval Babieca. Cela inspire à Espinosa l'un des articles de sa série « Tablero de ases de España », consacré cette fois à la mort de Juan de la Cierva Codorniú. Pour honorer le souvenir de cet aviateur, Espinosa a recours à la mythologie grecque : il compare Juan de la Cierva à Bellérophon, car le premier maîtrise son avion à l'égal du second qui parvient à dompter Pégase. Ainsi, l'avion de Juan de la Cierva devient-il un cheval de fer égal à Babieca qui accompagne le Cid dans la victoire au-delà de la mort : « *Pero Belerofonte de España seguirá ganando, después de muerto, batallas, sobre su caballo de hierro, como el Cid, porque no en vano fueron héroes los dos de un mismo esbelto mito.* »⁴²²

Le Cid a certainement nourri une grande partie de la mythologie phalangiste et, par la suite, franquiste. L'on en voit la preuve dans l'extrait du discours que Franco prononce à l'occasion de l'inauguration de la statue du Cid à Burgos :

El Cid es el espíritu de España. Suele ser en la estrechez y no en la opulencia cuando surgen estas grandes figuras. Las riquezas envilecen y desnaturalizan, lo mismo a los hombres que a los pueblos. Ya lo vislumbraba nuestro genial escritor y glorioso manco en su historia inmortal, en la pugna ideológica del Caballero Andante y del escudero Sancho. [...] Así pudo llegarse a esa monstruosidad que hace unos momentos se evocaba de alardear de cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid. ¡El gran miedo a que el Cid saliera de su tumba y encarnase en las nuevas generaciones! ¡Que surgiera de nuevo el pueblo recio y viril de Santa Gadea y no el dócil de los trepadores cortesanos y negociantes! Este ha sido el gran servicio de nuestra Cruzada, la virtud de nuestro Movimiento: el haber despertado en las nuevas generaciones la conciencia de lo que fuimos, de lo que somos y de lo que podemos ser.⁴²³

On observe dans ce discours de quelle manière Franco légitime sa croisade avec des recours semblables à ceux d'Espinosa : à travers la revendication d'une dure virilité et du Cid comme son représentant et par le rejet de ceux qui essayèrent jadis d'effacer la légende du héros et, avec elle, le passé de l'Espagne. En outre, Franco fait allusion à la lutte idéologique menée par le glorieux Chevalier errant accompagné de son écuyer Sancho. Cette évocation de Don Quichotte rappelle celle de l'Olympe d'Espinosa qui, portant une attention particulière au mythe littéraire de Don Quichotte durant sa vie, lui voue un véritable culte dans ces derniers écrits d'idéologie phalangiste. C'est au mythe de Don Quichotte que nous consacrerons donc la fin de ce chapitre.

⁴²² A. ESPINOSA, « Tablero de Ases de España. Juan de la Cierva Codorniú », *Phalange*. Publié vers la fin de 1936 ou le début de 1937.

⁴²³ Fragmento del discurso pronunciado por Francisco Franco el 24 de julio de 1955, en la inauguración del Monumento al Cid Campeador en Burgos. En *Pensamiento político de Franco*, Ediciones del Movimiento, Madrid 1975, tomo 1, página 280.

L'étude de la récréation du mythe de Don Quichotte par Espinosa est essentielle pour deux raisons : d'une part, seront présentés dans ce travail des textes qui n'ont jamais été publiés ou analysés car ils n'ont jamais été connus du public ;⁴²⁴ d'autre part, l'œuvre d'Agustín Espinosa permet également de retracer le destin tragique de la littérature espagnole durant la première moitié du XX^e siècle : après l'essor des Avant-gardes, la guerre Civile (1936-1939) a entraîné la nécessité d'une prise de position politique chez les écrivains. Ceux qui soutiennent l'insurrection contre la République exposent dans leurs écrits une esthétique littéraire belliciste dominée par les théories du Mouvement de la Phalange espagnole. Au service du camp nationaliste et contre les républicains, la finalité essentielle de cette esthétique est de justifier la guerre. À cet effet, les écrits phalangistes doivent, non seulement blâmer l'ennemi, mais être aussi capables de créer, en même temps, une mythologie, afin de légitimer le coup d'État et d'encourager les soldats. Comme on l'a vu, les écrivains phalangistes tentent ainsi de s'approprier les figures héroïques de la littérature espagnole, pour les rallier à leur cause.

Dans une perspective historique du mythe, le parcours du personnage de Don Quichotte durant la première moitié du XX^e siècle est particulièrement intéressant. En 1898, afin de comprendre la perte de la dernière des colonies –Cuba-, l'écrivain Miguel de Unamuno utilise le Quichotte pour définir l'essence de l'Espagne. Avec les mouvements d'Avant-garde, le mythe de Don Quichotte récupère par la suite des dimensions, souvent ludiques. L'avènement de la guerre civile impose, en 1936, la réhabilitation d'un héros à la hauteur de la propagande belliciste des deux camps confrontés.

Agustín Espinosa traverse le mythe de Don Quichotte à travers tous ces moments de l'Histoire espagnole. Son interprétation du mythe commence avec l'assimilation de Don Quichotte à un antihéros poétique en quête d'absolu, pour finir par une revendication « absolutiste » du sentiment catholique de Don Quichotte. Espinosa réussit cette conversion inouïe à travers une étude critique, encore inédite, où

⁴²⁴ On remercie à cet effet M. PÉREZ CORRALES de nous avoir fait parvenir les photocopies de tous ces textes, auxquels il a eu accès grâce à la gentillesse de la veuve de l'auteur, Mme J. BOISSIER.

il condamne l'analyse du Quichotte –« hétérodoxe » et « rouge », selon ses termes-, réalisée par Américo Castro.

Dans l'œuvre d'Espinosa, les allusions au Quichotte apparaissent très tôt, dès 1923, alors qu'Espinosa n'a encore que vingt-six ans. Il s'agit d'un sonnet « Del Retorno » où, dès le premier vers, Espinosa compare la figure du poète au Quichotte et à Jason :

El poeta que antaño fue Quijote y Jasón
-oh soñadas princesas, oh imposible Toisón-
ha tornado a la patria marchito el corazón,
sin ensueños, en una fatal renunciación.⁴²⁵

En effet, le Quichotte est même l'un des plus puissants symboles universels de l'illusion des rêves. Don Quichotte croit fermement à une princesse Dulcinée, tout comme il voit des géants au lieu de moulins. Comme Don Quichotte le poète vit donc à travers son propre imaginaire.

Espinosa aborde à nouveau le mythe de Don Quichotte en 1927, date symbolique des avant-gardes espagnoles, dès le début de son œuvre *Lancelot 28°-7°* :

Lancelot: héroe de la gran caballerisca bretona; caballero de intensa prosapia; admirable coleccionador de aventuras; huésped famoso del medioevo; maestro de Amadís y de Don Quijote. [...]

Roland y el Cid –héros de la tierra- no los comprendemos viajeros transoceánicos. Nos parecerían Núñez de Balboa y Juan Sebastián Elcano, con disfraces de guerreros de la Edad Media. [...]

La Edad Media, época de exaltación del héroe terrico, siente a Alexandre y olvida a Odiseo. (Don Quijote es probablemente un héroe de 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.)⁴²⁶

Ce texte illustre l'une des théories les plus chères d'Espinosa ; il se livre à une catégorisation des héros en deux types : le héros marin et le héros terrestre.⁴²⁷ Avec l'esprit ludique des avant-gardes, Espinosa parvient à justifier, à travers cette théorie,

⁴²⁵ A. ESPINOSA, « Del retorno ». *La Comarca*, Icod de los Vinos, 14 janvier, 1923. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 655.

⁴²⁶ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°*, quatrième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 10 (« Lancelot y Lanzarote ») et 35 (« Biología del viento de Lanzarote »).

⁴²⁷ Probablement influencé par l'œuvre de son mentor A. VALBUENA PRAT, *Historia de la poesía canaria*, Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1937. Selon ce dernier il y aurait aux Canaries une poésie marine et une autre terrestre.

l'inattendu : Don Quichotte, héros du plateau castillan, serait en réalité un héros marin. Il y a là une manière subtile de constater l'échec vital de Don Quichotte, un héros marin qui ne verrait pourtant la mer qu'à l'approche de la mort, la représentation métaphysique de cet événement étant présente dans la littérature espagnole depuis la Renaissance à travers le poème de Jorge Manrique, décrit par Espinosa, à l'égal de Don Quichotte, comme un « caballero triste español ».⁴²⁸

Cinq ans plus tard, en 1932, Espinosa se montre moins rêveur qu'auparavant. Certes, s'il avait en 1927 une tendance à la poétisation de ses textes, et s'il avait toujours ce regard ludique et « naïf » -également du point de vue pictural-, en revanche, à partir de son installation définitive aux Canaries, ses textes deviennent progressivement plus sombres et radicaux. En ce qui concerne le mythe de Don Quichotte, décrit dans *Lancelot 28^o-7^o* comme un héros marin au regard rempli de tendresse, le personnage est utilisé en 1932 pour justifier la guerre :

¿Qué es al fin y al cabo, la guerra sino el gran consecuente de la vitalidad superior de un estado ? Obra de pueblos fuertes, de hombres cuya dinamicidad no cabe en las fronteras de una patria, en los límites de una geografía arbitraria, en el área de un breve cielo viejo, en un quieto horizonte, en un eternizado paisaje angustiante.

No es fea la guerra, créelo.

No es fea la guerra en Napoleón. Habla Sthendal. No es fea la guerra en César. Habla Lucano. No es fea la guerra en Alejandro. Habla nuestro Juan Segura de Astorga. [...]

Regocijémonos hoy [...] con Amadís de sueños heroicos en áureas Bretañas. Que tiempo habrá mañana de llorar, con don Quijote, vigilias de fracaso, en La Mancha.⁴²⁹

Les guerres sont des périodes d'infortune et de désespérance au cours desquelles le dynamisme des hommes peut se manifester. Des phrases comme: « [...] *hombres cuya dinamicidad no cabe [...] en un quieto horizonte, en un eternizado paisaje angustiante* » relèvent peut-être de l'expérience personnelle de l'écrivain, car à cette époque sa personnalité énergique se voit confinée dans un univers monotone : celui d'une île au climat « idéal », comme le disait avant lui Alonso Quesada, lui-même un

⁴²⁸ A. ESPINOSA, « Jorge Manrique », mai, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 688 : « Yo veo en Jorge Manrique el arquetipo del *caballero triste español*, representado a medias por Calisto – *La Celestina* –, y que no acaban de cumplir ni Garcilaso, ni Béquier ni Juan Ramón Jiménez ».

⁴²⁹ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente* » *La Provincia*, 13 mars, 1932. *Textos*, pp. 137-139.

« Quichotte enfermé dans une île de Barataria. »⁴³⁰

Mais au-delà de son immobilité sentimentale et professionnelle, Espinosa se rapproche aussi d'esthétiques plus radicales, dont il ne retient souvent que ce qui convient à son style: le surréalisme, par exemple, ne peut pas être considéré comme un mouvement belliciste ; le chaos dada a déjà périclité depuis longtemps à cette époque ; et, la plupart du temps, le futurisme n'a laissé en Espagne, que la marque de son lexique mécanique et industriel.

On pourrait penser que cette idéologie belliciste repose sur un regard esthétique, mais en réalité elle laisse augurer les temps troubles à venir. C'est alors par un processus naturel qu'Espinosa continue d'évoquer la figure du Quichotte après l'éclatement de la Guerre Civile et toujours en évoquant ses articles écrits avant la guerre.

En ce qui concerne son étape phalangiste donc, sa première approche du mythe du Quichotte s'inscrit dans une série d'articles intitulée « Tablero de Ases de España », consacrée cette fois à la mort de Juan de la Cierva Codorniú, que l'on a déjà analysée⁴³¹ pour décrire le Cid phalangiste d'Espinosa.

Alors qu'Espinosa comparait la bravoure au-delà de la mort de Juan de la Cierva, mort dans son avion avant de s'écraser, comme le Cid sur son cheval, la comparaison avec le Quichotte prend un ton différent. Certes, *Le Quichotte* est ici évoqué pour dépeindre une sanglante scène finale où les corps de l'aviateur et de l'avion gisent par terre, comme ceux du chevalier et du cheval dans *Le Quichotte* après chacune de leurs mésaventures. Si le mythe du Cid incarne le rêve accompli dans la victoire, le Quichotte reste toujours la représentation de l'inverse : la défaite qui provient de rêves illusoires.

⁴³⁰ Voir chapitre 2.4.2. « Alonso Quesada (1886-1925) : un Quichotte romantique dans l'île de Barataria. »

⁴³¹ Voir *supra* note 450.

C'est par un essai que s'achève cette évocation du mythe du Quichotte par Espinosa. Même si la date exacte de rédaction en est inconnue, l'on suppose qu'il s'agit du mois d'avril, du fait que la fête du livre a lieu en Espagne le 23 avril.⁴³² Le texte commence par l'éloge du génie espagnol qu'est Miguel de Cervantes :

Hace hoy tres siglos largos –hace esta tarde exactamente 322 años- moría en Madrid, pobre, solo y triste, como han muerto en el mundo muchos grandes genios, moría en Madrid, digo, un hombre. No era este hombre todavía lo bastante viejo para que no pudiese esperar ya nada de él España; pero había ya dado a España lo suficiente para que vistiesen por él los españoles su luto más grave y para que enjugasen pañuelos, en su honor, las Musas hispanas.

Sobre esta fecha de la muerte de ese gran Español, que se llamaba MIGUEL como el Arcángel del Señor, y también –¿por qué no?- como nuestro quijotal Unamuno; sobre la fecha de la muerte de ese fuerte español –23 de Abril de 1618- se ha erigido esta Fiesta Nacional del Libro de España; porque en lo que se desemeja el gran hombre del pequeño humano es en que, mientras éste muere para el mundo con su último latir, revive aquél con su muerte, o acaso nace sólo entonces, y vive y revive más y más, y se hace más real y vivo con la sucesión de los siglos.⁴³³

On remarque la manière dont Espinosa rend hommage au génie : en insistant sur les conditions misérables de sa mort. Chez Espinosa, personnalité peu encline à ce genre d'apitoiements, on croit percevoir une certaine empathie car, lui aussi, sent que la mort est proche, et sa situation est, à plus d'un égard, loin d'être idéale. Ensuite, Espinosa reprend son traditionnel discours nationaliste, faisant appel au mythe du Quichotte, qui devient immédiatement symbole de l'Espagne et du National syndicalisme :

Pero no sólo porque fuera un gran español, se recuerda su nombre en esta Fiesta del Libro de España, sino porque él –Cervantes- escribió el primer libro español, el libro de libros de España, el libro españolísimo por excelencia : EL QUIJOTE.

¿Qué han sido todas nuestras mejores epopeyas, nuestras glorias más anchas, sino aventuras –geniales aventuras- de Alonso Quijano el Bueno? ¿Y esta caballerosidad española por la que se nos admira en el mundo, no fue aquella de Don Quijote, Caballero de Caballeros, generoso siempre y a toda hora valeroso, como un capitán de leyenda medieval? ¿Y aquel su afán de amor, de pan y de justicia, por los [sic] sufrió y luchó, no es también este fuerte afán nuestro, este gran afán de España bajo el signo del Nacional-Sindicalismo?⁴³⁴

La métamorphose qu'Espinosa a imposée au Quichotte fait désormais du chevalier le héros épique par excellence, l'image du mythe poétique courtois, le

⁴³² La rédaction de l'article correspondrait à une date précédant le 23 avril 1937 ou 1938. Mais il faut aussi tenir compte du fait que le 23 avril 1938, Espinosa écrit –même s'il ne le signe pas- un autre article dans *Falange* intitulé "La Fiesta del Libro."

⁴³³ A. ESPINOSA, Sans date. Non signé, « Fiesta del libro », inédit. Récupéré par M. PÉREZ CORRALES parmi les affaires qui détenait sa veuve.

⁴³⁴ *Idem.*

représentant de l'Espagnol courageux, galant, généreux et honnête. Cette stratégie dans sa critique littéraire du Quichotte n'est pas seulement explicable par la situation politique car Espinosa s'est approprié le mythe dans sa dimension historique et il cite les sources qu'il a consultées :

Un eminente erudito español –Francisco A. de Icaza- ha desarrollado en su libro “Don Quijote durante tres siglos”, cómo vieron y concibieron los siglos XVII, XVIII y XIX al libro y al héroe de Cervantes. Y así, mientras el Romanticismo revive un Don Quijote desesperado y tágico [sic], prototipo del héroe romántico, Goya lo hace protagonista de una sus geniales pesadillas.⁴³⁵

Parfaitement conscient du pouvoir que peuvent exercer les mythes littéraires, Espinosa entreprend une interprétation du Quichotte au XX^e siècle. Loin des prototypes cauchemardesques ou tragiques du Quichotte, celui-ci devient national syndicaliste, franquiste et phalangiste :

Labor de nuestros eruditos actuales es la de fijar que virtudes de Don Quijote convienen a la España que Franco y la Falange están haciendo a trino de corazón y a brazo de acierto; labor de ellos la de crear, la de revelar el Don Quijote de la Falange, el Alonso Quijano nacional sindicalista.⁴³⁶

Espinosa amorce une nouvelle version triomphante du Quichotte en s'inspirant de l'évocation qu'il avait faite du mythe en 1927, dans *Lancelot 28^o-7^o*.⁴³⁷

En don Quijote –lo he dicho ya en otra ocasión- hay que ver, sobre todo, este destino imperial, quebrado en el siglo 17, esa voluntad de Imperio de España que nos reveló el Ausente. Nace y vive y empieza a batallar Don Quijote en Castilla, donde nació e inició su batalla la Falange. Lucha Don Quijote contra la mezquindad, contra la ruindad y contra la falta de fe de aquellos españoles del seiscientos que precipitaron nuestra desvertebración, como luchó y sigue luchando la Falange. Él no es héroe de casa, héroe menor, para quehaceres rurales y domésticos. Él adivina el mar, sueña el mar, siente y escucha, con afilado oído la música del mar español: la ruta de Lepanto o la de las Indias. El corazón de Roger de Flor y de Francisco Javier, o la mirada profética de Colón, o las proas de El Cano y Magallanes. Para Don Quijote, Castilla es una anticipación marina, un mar petrificado, por donde navegan –velas de piedra al viento- nuestras catedrales. Busca Don Quijote a través de Castilla el mar; el mar del Imperio Español, el mar de los destinos hispanos –España es una isla-, y pelea hasta morir, por su hallazgo. Va hasta Barcelona como van ahora, en estos días, nuestros mejores soldados, va hasta Barcelona a la busca de un mar que es el mar nuestro.⁴³⁸

Miguel de Unamuno habite entièrement cette évocation du mythe du Quichotte. Espinosa regrette, comme son maître, la perte de l'Empire espagnol évoquée à travers

⁴³⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ».

⁴³⁶ *Idem.*

⁴³⁷ A. ESPINOSA, *Lancelot 28^o-7^o*, quatrième édition, éditorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 10 (« Lancelot y Lanzarote ») et 35 (« Biología del viento de Lanzarote »).

⁴³⁸ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ».

l'image de la Castille et de l'Espagne « dévertébrée ». Il décrit par la suite le dessein du Quichotte comme une quête de la mer, car le personnage du mythe, aussi universel qu'Ulysse, est un héros qui traverse la mer de Castille pour la retrouver enfin à Barcelone. Dans ce regard poétique et rêveur que la critique d'Espinosa pose sur tous les sujets qu'il traite, transparait néanmoins une vérité cachée, celle qui rend compte d'une réalité inavouable : l'Espagne est une île. Ce paradoxe, signe incontestable de l'écriture d'Espinosa, laisse au lecteur un goût amer après l'exaltation de la mer. Or, on a déjà vu que les îles sont aussi des paradis terrestres, surtout lorsqu'on les insère dans l'imaginaire littéraire. Alors, comment savoir si Espinosa évoque l'Espagne de la guerre civile comme une île paradisiaque ou comme une île « maudite » ? Sa situation aux Canaries en 1938 est si difficile, que l'on peut imaginer que même la péninsule en Guerre puisse lui sembler l'unique moyen de fuir son destin.⁴³⁹

Après ces dérives poétiques, Espinosa entreprend enfin sa critique de l'œuvre de Cervantes dans une perspective religieuse. Cette analyse semble insolite en comparaison avec les ressorts habituels des critiques littéraires d'Espinosa :

Esto en cuanto a Don Quijote, al héroe. Esto en cuanto, al personaje. Pero, ¿qué representa para nuestra España de hoy, Cervantes? ¿Cuál es su valor para nosotros, españoles de la Nueva España, españoles de la Falange, españoles de Franco? Porque la España roja ha intentado en vano inventarse un Cervantes a su gusto y medida, y el año pasado ha puesto en escena con gran pompa la tragedia Numancia, como para hacer creer al mundo que Cervantes estaba con ellos. Que Cervantes era un rojo, un heterodoxo, porque así lo querían, ya veremos luego qué violentamente, ellos y el cervantista rojo don Américo Castro.

Cervantes plantea un problema aún sin resolver, que podría expresarse así: Entre las obras de Cervantes hay una, el Quijote, que es la primera en la Lit. Esp. y una de las primeras de la Lit. Univ. Esta obra es además la más española de nuestras obras, el libro españolísimo por excelencia. Ahora bien, ¿este libro es de espíritu católico, o, por el contrario, ataca, en la medida posible entonces, las creencias católicas?⁴⁴⁰

Dans cette critique littéraire qui loue la Fête du Livre, Espinosa envisage donc de démontrer la foi catholique du Don Quichotte et de Cervantes afin de rallier le plus grand mythe espagnol à la cause phalangiste et, notamment à partir du « Décret d'Unification »,⁴⁴¹ à la cause franquiste.

Le procédé d'analyse religieuse avait déjà été employé auparavant dans le

⁴³⁹ Cfr. avec le chapitre 4.5 « Journal de guerre : “Estamparios” ».

⁴⁴⁰ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ».

⁴⁴¹ 19 avril 1937.

conflit de l' « être de l'Espagne » ou du « problème espagnol »⁴⁴² qui avait opposé depuis la fin du XIX^e siècle krausistes et réactionnaires. Parmi ces derniers, Marcelino Menéndez y Pelayo publie de 1880 à 1882 une étude colossale intitulée *Historia de los heterodoxos españoles* où il assimile sans ambiguïté l'essence espagnole au catholicisme orthodoxe.

On peut de ce fait estimer qu'Espinosa adhère dans cet essai aux méthodes qu'utilise Menéndez y Pelayo pour démontrer « l'être phalangiste », essentiellement espagnol, du Quichotte et de son auteur. Cela prouve, encore une fois, qu'il n'y a pas de transformation radicale dans les registres d'Espinosa pendant ses collaborations avec la Phalange espagnole car, depuis 1927, dans ses recueils de *romances*, il évoquait avec grand intérêt la figure de Menéndez y Pelayo.⁴⁴³

Pour mettre en valeur le catholicisme de Cervantes, Espinosa développe son analyse à partir de quatre axes principaux dans son œuvre : le concept de l'honneur, l'hypocrisie et l'ironie, les phrases que Cervantes fait dire à ses personnages et son indulgence envers la femme adultère. L'analyse du catholicisme de Cervantes constitue donc une réponse aux essais d'Américo Castro⁴⁴⁴ qui, rallié au krausisme, réfute les théories orthodoxes et réactionnaires de Menéndez y Pelayo :

El Profesor Castro ha intentado demostrar en su libro que Cervantes, sin ser propiamente un anticatólico dogmático, es un hijo arquetípico del Renacimiento emancipado, y que sus soluciones, sobre problemas capitales, difieren profundamente de las del dogma y moral católicos.

En cuatro puntos principales apoya su descubrimiento el profesor Castro. 1º El concepto cervantino del honor. 2º Su hipocresía e ironía. 3º Algunas frases del Quijote, mal interpretadas por el Profesor Castro o entendidas a su particular y más amañado gusto.

⁴⁴² Débat intellectuel sur l'identité espagnole qui s'amorce avec le mouvement Régénérateur –voir *supra* J. COSTA, note 444- à la fin du XIX^e siècle en même temps que l'éclosion des nationalismes périphériques et la perte des derniers territoires de l'Empire.

⁴⁴³ Voir A. ESPINOSA, « *Romances tradicionales de Canarias* ». *La Rosa de los Vientos*, num. 1, avril, 1927. La première note en bas de page apparaît juste après le titre et commence par le nom du maître : « Don Marcelino Menéndez Pelayo [...] apuntaba la sospecha de que, en nuestras islas, pudieran existir viejos *romances*, tridos por los conquistadores castellanos y andaluces, del siglo XV. [...] »

⁴⁴⁴ A. CASTRO Y QUESADA, 1885-1972, coordinateur du Centre d'Études Hispaniques en 1910 où Espinosa prépare sa thèse de doctorat de 1923 à 1924. Espinosa fait probablement allusion à l'œuvre d'A. CASTRO *El pensamiento de Cervantes*, publiée en 1925 : « Este problema ha sido planteado ya por el citado Profesor Castro en su "Pensamiento de Cervantes" y por Legendre en su "Litterature espagnole" [sic] », A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ». M. LEGENDRE (1878-1955) intellectuel catholique et hispaniste français, directeur de la « Casa de Velázquez » à Madrid de 1949 à 1955.

4° La indulgencia de Cervantes para con el adulterio.⁴⁴⁵

Espinosa identifie en premier lieu une origine purement chrétienne dans la conception de l'honneur chez Cervantes, par contraste avec l'esprit de Renaissance de son temps, où l'exaltation de l'individu met en cause l'incontestabilité des préceptes catholiques. Il conteste ensuite l'hypocrisie et l'ironie attribuées à Cervantes par le Professeur Castro, caractéristiques, selon ce dernier, des écrivains de la contre-réforme. Sur ce deuxième point, Espinosa met donc ici en cause la rigueur d'Américo Castro :

El procedimiento es muy cómodo. En virtud de esta hipocresía, cuando Cervantes exalta las creencias católicas, habla irónicamente, quiere decir lo contrario de lo que escribe; pero cuando alguno de sus personajes –que no todos los personajes de la novela son siempre santos- violan los preceptos de la moral católica, escribe entonces Cervantes en serio, ve Castro ahora en esto la expresión del pensamiento secreto y verdadero del autor.⁴⁴⁶

On voit comment Espinosa se sert de son implacable esprit logique pour contredire les hypothèses d'Américo Castro. Dans ce même esprit, il analyse, dans un troisième temps, les interprétations données par Castro de certaines phrases de Don Quichotte afin de remettre en cause les points de vue du professeur :

3° Algunas frases del Quijote, mal interpretadas por el Profesor Castro o entendidas a su particular y más amañado gusto.

Se extraña Castro, en su libro, de que la Inquisición haya dejado pasar en la Galatea, y treinta años después en el Persiles frases como esta: “La Naturaleza, mayordomo del verdadero Dios”. La erudición unilateral produce estos errores. ¿Qué hubiera dicho, entonces el profesor Castro de esta frase de Bossuet?:⁴⁴⁷

“La Naturaleza, es decir: DIOS”. Y Bossuet no puede ser ni para Castro, ni para ningún rojo del mundo, sospechoso de heterodoxia.

Una cosa es la concepción absurda del Renacimiento que iguala la Naturaleza a Dios, y otra la Naturaleza como mayordomo divino, que supone en el buen sentido más ortodoxo, la subordinación de la Naturaleza a la soberanía de Dios.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ».

⁴⁴⁶ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ».

⁴⁴⁷ J.-B. BOSSUET, (1627-1704), homme d'Église, prédicateur et écrivain français : « L'idée même du bonheur nous mène à Dieu. Car si nous avons l'idée du bonheur, puisque d'ailleurs nous n'en pouvons voir la vérité en nous-mêmes, il faut qu'elle nous vienne d'ailleurs : il faut, dis-je, qu'il y ait ailleurs une nature vraiment bienheureuse : que si elle est bienheureuse, elle n'a rien à désirer ; elle est parfaite : *et cette nature bienheureuse, parfaite, pleine de tout bien, qu'est-ce autre chose que Dieu ?* Il n'y a rien de plus existant ni de plus vivant que lui, parce qu'il est et qu'il vit éternellement », *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même* (posthume, 1741), extrait des *Œuvres de Bossuet*, chez Firmin Didot frères, Libraires, 1841, p. 79.

⁴⁴⁸ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ». Cfr. B. SPINOZA, *Éthica*, à propos de l'identification entre Dieu et la Nature (*Deus sive Natura*).

Espinosa commet plusieurs erreurs d'appréciation sur ce troisième point. Cela n'est peut-être qu'une manœuvre pour démontrer que Castro manipule l'œuvre de Cervantes à des fins politiques. En effet, Espinosa semble laisser entendre que Bossuet est un homme de la Renaissance, alors que ce dernier appartient à l'époque Baroque, tout comme Spinoza, Descartes ou Pascal.⁴⁴⁹ C'est par ailleurs une citation malheureuse car certains critiques considèrent Bossuet comme l'initiateur, malgré lui, de l'avènement du catholicisme symbolique qui s'imposera deux siècles plus tard : « *Par une cruelle ironie du sort, Bossuet a indirectement travaillé à hâter la formation de ce christianisme simplifié, réduit à un pâle symbolisme qui deviendra, au XIX^e siècle, la secrète religion de tant d'incrédulés pieux.* »⁴⁵⁰

Espinosa poursuit sa critique des analyses de Castro qui visent à démontrer l'antichristianisme propre à la Renaissance chez Cervantes :

Castro quiere encontrar también una muestra del Naturalismo anticristiano del Renacimiento en esta otra frase de Cervantes: "Como el peral produce peras, realiza el hombre honrado actos honorables, naturalmente, fuera de su voluntad". Pero se olvida el profesor Castro de que esta frase citada no procede tanto de los errores naturistas del Renacimiento como de la enseñanza evangélica. De San Marco, para quien "el árbol se conoce por el fruto", o de San Lucas, para quien "no es un buen árbol el que produce malos frutos, ni un mal árbol el que los produce buenos".

On voit comment, à cette occasion, Espinosa a directement recours à l'Évangile pour contredire les hypothèses d'Américo Castro, car la diatribe dont ce dernier fait l'objet est à mettre davantage en rapport avec son impiété qu'avec ses capacités de discernement critique.

Enfin, sur un quatrième et dernier point, Espinosa envisage de démontrer, toujours contre l'avis de Castro, que Cervantes condamne sans ambiguïté l'adultère chez les femmes mariées :

4° La indulgencia cervantina para con la mujer adúltera.

Para Cervantes –afirma el profesor Castro, como tentando el hilo de la heterodoxia en su llaga más viva-, para Cervantes, la mujer casada contra su voluntad engaña generalmente a su marido. Cervantes –continúa- es demasiado indulgente con el adulterio. Así en el "El viejo celoso". Así en "El celoso extremeño". Pero Castro se olvida que para la moral cristiana aun peor que el del adulterio y es la violencia de los

⁴⁴⁹ Même si Bossuet est souvent considéré comme un esprit du Moyen-Âge planté au cœur d'un siècle de crises. Voir *Encyclopédie Thématique Universalis*, Culture, tome 2, entrée BOSSUET, Jacques Bénigne, p. 1046

⁴⁵⁰ *Encyclopédie Thématique Universalis*, Culture, tome 2, entrée BOSSUET, Jacques Bénigne, p. 1046

que han casado a la adúltera a la fuerza, y es el pecado de la mujer que miente ante el altar de Dios, al desposarse contra su voluntad; que quiere engañar a Dios, cuando la que se engaña es ella misma.⁴⁵¹

Après avoir souligné, une fois de plus, l'hétérodoxie de Castro dans des termes presque christiques –« [...] *tentando el hilo de la heterodoxia en su llaga más viva* »– Espinosa contredit maintenant une autre opinion du professeur. Selon lui, Cervantes représente souvent des femmes mariées contre leur gré qui deviennent adultères et il apparaît à leur égard « trop » indulgent. L'adverbe impliquerait finalement un sens moral chez Castro : il ne serait donc pas aussi hétérodoxe qu'Espinosa le prétend. Espinosa, dont l'écriture n'est jamais indulgente, affirme que, pire que l'adultère, il y a la violence de ceux qui obligent une femme à se marier contre son gré. Or, ensuite, il prend position du côté de la plus dure orthodoxie, loin des hommes et près de Dieu, et il ajoute que, finalement, le péché le plus grave est celui de la femme qui ment à Dieu face à l'autel. Cette dernière opinion rallie non seulement la misogynie phalangiste officielle, mais aussi celle que l'on discerne chez Espinosa, à des degrés divers, depuis ses premiers écrits.⁴⁵²

Enfin, à cette misogynie s'ajoute, à la fin de l'essai, une autre note raciste, déjà rencontrée auparavant : l'antisémitisme.⁴⁵³

Que Cristo, en fin, fue también, como Cervantes, indulgente con la mujer adúltera. Pero he aquí, en cambio, de pronto, una intolerancia de Cervantes: su intolerancia contra los judíos. ¿Cuál es ahora la consecuente para el Profesor Castro? Esta intolerancia no es otra cosa ahora que la expresión del sentimiento de la época. Cervantes es ahora una víctima de las supersticiones españolas de sus tiempo.

En el fondo, el Quijote es, sin llevarlo a exageraciones ultrafanáticas, la expresión fiel de la creencia del católico medio del siglo de oro.

No solamente hay en el Quijote una robusta moral, una sana alegría, una culto del buen sentido y de la razón, que es uno de los postulados del catolicismo, sino que hay también, y sobre todo, una fuente viva de meditación sobre la realidad.⁴⁵⁴

Après avoir vanté les qualités d'indépendance intellectuelle de Cervantes, Espinosa affirme que l'antisémitisme du Quichotte relèverait simplement du portrait sociologique de l'Espagnol moyen du Siècle d'Or. Espinosa se sert donc de son

⁴⁵¹ A. ESPINOSA, *opus cit.*, « Fiesta del libro ».

⁴⁵² *Cfr.* Chapitre VI.

⁴⁵³ Voir Chapitre 3.4. « Autour du casticisme » d'Espinosa : Le nationalisme culturel, l'ibérisme, l'anti-européisme, la haine du Français, du Sud-américain et du Juif. »

⁴⁵⁴ *Idem.*

implacable esprit logique pour prétendre que le Quichotte n'est pas uniquement le représentant d'une typologie nationale ou temporelle, mais qu'il est aussi le symbole d'un sens moral et éthique sans failles. Espinosa est ainsi capable d'insinuer subtilement que l'intolérance envers les Juifs était raisonnable au Siècle d'Or et que, de plus, elle relève d'une méditation sur la réalité. Cela signifie que l'antisémitisme serait une attitude incontestable, un postulat –principe que l'église demande d'admettre comme vrai sans démonstration- pour tout catholique.

Malgré cette démonstration d'orthodoxie militante, Espinosa termine son essai sur le Quichotte sur ce ton caractéristique d'une mystérieuse incohérence qui laisse le lecteur perplexe :

Don Quijote, que no es simplemente (y lo es cada vez menos según se va avanzando en los episodios del libro), que no es simplemente un personaje burlesco, nos enseña una alta clase de crítica: la Crítica de las apariencias, y plantea –lejos de todo pedantismo dogmático- este problema fundamental de la Filosofía, ¿Dónde está la Verdad?

Même si l'on arrive difficilement à discerner la « Vérité » dans l'œuvre d'Espinosa, on a néanmoins essayé de la dénouer à travers l'appropriation des mythes, humains, non humains et surhumains, qu'il manipule durant toute sa vie d'écrivain. Loin de l'orthodoxie, le propos est de révéler l'une des « Vérités » possibles, une « Vérité » d'ordre mythologique.

5.4. Conclusion.

Après avoir exploré les mythes géographiques et idéologiques dans l'œuvre d'Espinosa, l'on parvient enfin dans ce chapitre à la question des mythes littéraires. Cette perspective se révèle épineuse pour deux raisons. La première est la difficulté qu'entraîne la définition même du « mythe » à travers les différentes périodes culturelles. On a choisi dans ce chapitre de limiter l'interprétation à deux termes issus de la mythocritique : les mythes littéraires –qui relèvent exclusivement de la tradition littéraire- et les mythes littérisés –récupérés à travers des textes littéraires-. Ces deux types de mythes sont amplement représentés dans l'œuvre d'Espinosa. Espinosa puise son inspiration dans la littérature ; l'on trouve dans son œuvre des influences qui montrent sa profonde érudition, dont les signes sont souvent difficiles à interpréter.

Afin de systématiser le nombre considérable de mythes qu'Espinosa reprend à partir des œuvres littéraires, ou qu'il invente lui-même, les rendant littéraires grâce à son talent, il était nécessaire de trouver un assemblage logique. L'on a choisi de ce fait d'amorcer l'analyse mythologique de l'œuvre d'Espinosa avec les mythes d'animaux, dans un premier sous-chapitre inspiré des bestiaires médiévaux. L'écriture d'Espinosa favorise ce genre d'analyse, car il s'approprie un nombre limité d'animaux pour explorer des symboliques qui évoluent au fil des ans. Ces animaux deviennent, comme dans les fables, un moyen puissant de codification et d'enrichissement du réel. À travers le chien, le cygne, le canard, l'autour, le corbeau, le cheval, le vautour, l'âne et le lion, Espinosa réussit à crypter les formes littéraires les plus diverses –la satire, la critique littéraire, la parabole ou le poème en prose- et les émotions les plus obscures, dans un style assez hermétique.

Par la suite, l'analyse se tourne vers les mythes à forme humaine. Ces derniers sont, dans la majeure partie des cas, des hommes. Certes, la figure de la femme est tellement absente des mythologies d'Espinosa, que l'on a décidé de lui consacrer le dernier chapitre de cette Thèse, afin de compenser cette absence qui n'en est pas moins signifiante.

En ce qui concerne les mythes masculins, on a voulu mettre en relief les métamorphoses que les figures légendaires ont subies à travers la conception binaire et

pendulaire de la culture dont Espinosa s'est toujours servi pour appréhender l'art et la littérature. Ces oscillations constituaient à ses yeux une méthode infaillible pour embrasser la culture, comme s'il s'agissait d'une dialectique basée sur la structure d'équations culturelles.

D'après ce schéma bipolaire espinosien, l'on distingue, à travers les mythes, un mouvement de tradition romantique confronté à un autre, de facture classique. L'on a mis en regard dans cette analyse les quatre tendances stylistiques de l'œuvre d'Espinosa –modernisme, avant-gardes, surréalisme et esthétiques fascistes- et on les a réunies en fonction de leurs coïncidences mythologiques. Ainsi, les mythes modernistes de sa jeunesse trouvent des échos dans ses textes surréalistes et les mythes de l'avant-garde sont repris dans ses textes phalangistes. L'on a décidé de qualifier les premières métamorphoses de « romantiques » et les secondes de « classicistes ». Ces transformations, qu'Espinosa décrit dans *Lancelot 28°-7°* par le terme « mythologie conductrice »,⁴⁵⁵ consistent en une réinvention des mythes traditionnels qui aboutit à la fondation de mythologies nouvelles.

Le résultat de ce parcours épineux est la découverte d'un esprit féru de littérature, créateur, grâce à son érudition, d'une sémiotique complexe et habité par une mythologie toujours récurrente. Les noyaux symboliques de ces figures, leurs métamorphoses, leurs références réciproques et la combinatoire qui en découle peuvent être qualifiés, à juste titre, de « mythologie conductrice espinosienne ». Espinosa a réussi la création d'un système littéraire de mythes dont l'interprétation pourrait se poursuivre à l'infini.

⁴⁵⁵ A. ESPINOSA, *Lancelot, 28°-7°*, éd. ALFA, Madrid, novembre, 1929 : « 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. » Quatrième édition de Nilo Palenzuela, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 10.

Chapitre 6

« Éros sans phraséologie d'opérette »¹ : Espinosa mis à nu par les femmes.

El *erotiqué manía* de Platón nos da la pauta.
Es preciso meditar eróticamente ante cada trozo,
ante cada aspecto de belleza natural.

Agustín Espinosa, « Ensayo de una estética del valle ».²

6.1. L'érotisme chez Espinosa, « manifeste en rouge ».³

Si l'on a essayé jusqu'ici de comprendre le rapport d'Espinosa à l'espace et aux idéologies, ce dernier chapitre, où règne le dieu grec Éros, parachève l'interprétation des mythes « épineux ». Il est question ici d'un mythe pulsionnel de signe universel, probablement au-dessus des autres de par son caractère inhérent à toute nature humaine : il s'agit de l'érotisme, qui, contrairement à sa nature universelle, exige cependant une mise en abîme entièrement subjective et individuelle, inspirée seulement de l'« *expérience* ».

¹ A. ESPINOSA, « Hacia una moralización de la moralina: *La Edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. *Textos*, pp. 269-270. « Los que han visto u oído, sin embargo, el segundo y último acto de *Tristán e Isolda*, de Wagner, no tendrían que asustarse siquiera de uno de los pasajes más fuertes de *La Edad de Oro* : la escena erótica del parque, la que Buñuel y Dalí han denominado “la lutte amoureuse” y que yo llamaría “Eros sin carcaj ni cortapisa”, “*El amor sin fraseología de opereta*”, “La vida sin espejuelos de colores”. » L'italique est de mon fait. Cette expression définit la mise à nu d'Éros, le but essentiel de ce chapitre à travers les mots d'Espinosa.

² A. ESPINOSA, « Ensayo de una estética del valle ». *La Voz del Valle*, mai, 1927. Réédité posthument dans *El Día*, le 6, mai, 1997.

³ A. ESPINOSA, « Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685.

intérieure »⁴ d'Agustín Espinosa. Si l'érotisme se montre imprécis à cause de son manque de rationalité et de logique, c'est du fait qu'il aborde tout ce qui fuit la conscience, car telle est sa nature. D'après Bataille, pour analyser un phénomène aussi complexe que l'érotisme, la méthode ne saurait être scientifique : « [...] *l'érotisme est envisagé comme une expérience liée à celle de la vie, non comme objet d'une science, mais de la passion, plus profondément, d'une contemplation poétique.* »⁵

Dans ce chapitre nous nous proposons d'analyser l'œuvre d'Espinosa sans la délier de sa vie ou de ses passions, d'autant plus que son « *expérience intérieure* » de l'érotisme, tout comme celle que Bataille analyse, est intimement liée au mysticisme et à l'expérience du fait religieux. Si érotisme et religion ont été souvent séparés depuis des siècles et surtout depuis le XIX^e, Espinosa vit à une époque où l'intérêt pour les sociétés tribales replonge les mouvements d'avant-gardes dans l'antiquité païenne :

Qu'il s'agisse d'érotisme (ou généralement de religion), l'expérience intérieure lucide en était impossible en un temps où ne ressortait pas au grand jour le jeu de balance de l'interdit et de la transgression, qui ordonne la possibilité de l'un et de l'autre. [...] La connaissance de l'érotisme, ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression.⁶

Les avant-gardes ont pleinement réussi à intégrer le sacré et l'érotisme dans la sphère de la transgression et de l'interdit, ce qui constitue une révolution dans le monde des arts. Par le passé, la peinture ou la littérature qui osaient aborder l'érotisme dans un esprit libertin étaient destinées, en Occident, aux « Enfers » des bibliothèques.⁷

Au XX^e siècle, la création artistique invente une nouvelle religiosité qui imprègne les mouvements d'avant-garde d'érotisme et de mort. L'art s'approprie l'« *expérience*

⁴ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957. « *L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre.* C'est la sensibilité *religieuse* qui lie toujours étroitement le désir et l'effroi, le plaisir intense et l'angoisse. Ceux qui ignorent, ou n'éprouvent que furtivement, les sentiments d'angoisse, de nausée, d'horreur [...] n'en sont pas susceptibles, mais il en est de même de ceux que de tels sentiments limitent. Ces sentiments n'ont rien de maladif ; mais ils sont, dans la vie d'un homme, ce qu'est la chrysalide à l'animal parfait. L'expérience intérieure de l'homme est donnée dans l'instant où, brisant la chrysalide, il a conscience de se déchirer lui-même, non la résistance opposée du dehors. Le dépassement de la conscience objective, que bornaient les parois de la chrysalide, est lié à ce renversement », p. 45. En italique dans l'original.

⁵ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 13. Bataille précise néanmoins qu'il n'est pas le premier à concevoir cette forme d'analyse, dont Michel LEIRIS s'est déjà servi pour *Miroir de la Tauromachie*.

⁶ *Idem.*, p. 42. En italique dans l'original.

⁷ « La liberté de ton des érotiques surréalistes n'a rien à envier aux livres qu'il y a peu on plaçait dans, les bibliothèques sous la cote « Enfer » ni même de ceux qu'on vendait « sous le manteau », J. CHÉNIEUX-GENDRON, « *Il y aura une fois* » *Une anthologie du surréalisme*, éd. Gallimard, Paris, 2002, pp. 24-25.

intérieure » de la jouissance pour le plaisir et, notamment, pour en faire le signe d'une rupture radicale. L'érotisme, en tant que spécificité humaine distincte de la simple activité sexuelle animale, a longtemps été considéré comme une transgression par la chrétienté. Par la suite, après l'analyse anthropologique de sociétés primitives, Georges Bataille est l'un des premiers à affirmer que l'interdit et sa transgression, dans une civilisation comme celle d'Occident, font aussi partie du sacré :

D'une manière fondamentale, est sacré ce qui est l'objet d'un interdit. L'interdit désignant négativement la chose sacrée n'a pas seulement le pouvoir de nous donner –sur le plan de la religion- un sentiment d'effroi et de tremblement. Ce sentiment se change à la limite en dévotion ; il se change en adoration.⁸

Bien que l'Espagne des années trente soit encore loin d'être profane –même sous la Seconde République-, les intellectuels de l'époque sont conscients que le pays n'est déjà plus qu'une exception par rapport au contexte européen. Deux attitudes s'ensuivent : l'une, en quête d'une rupture radicale avec l'univers du sacré, l'autre, qui réclame pour l'Espagne le rôle représentatif du catholicisme en Occident.

Espinosa refuse de nier l'importance de la tradition catholique. Il professe souvent dans ses articles une véritable fascination pour le christianisme primitif et pour le mysticisme poétique dans la littérature espagnole. Même s'il n'était pas vraiment croyant –ce qui ne semble pas être le cas d'après ses écrits- cela n'aurait aucune incidence sur son expérience du sacré, car cette dernière consiste à avoir une sorte de « foi en la transcendance », comme Marguerite Yourcenar l'écrit dans un livre de poèmes justement intitulé *Feux* :

Ce qui semble évident, c'est que cette notion d'amour fou, scandaleux parfois, mais imbu néanmoins d'une sorte de vertu mystique, ne peut guère subsister qu'associée à une forme quelconque de foi en la transcendance, ne fût-ce qu'au sein de la personne humaine, et qu'une fois privé du support de valeurs métaphysiques et morales aujourd'hui dédaignées, peut-être que nos prédécesseurs ont abusé d'elles, l'amour fou cesse d'être autre chose qu'un vain jeu de miroirs ou qu'une manie triste.⁹

L'amour fou, qu'Espinosa excelle à décrire, notamment dans *Crimen*, relève du sacré, de l'interdit et de la transgression, qui ne peuvent être ressentis véritablement que si l'auteur est conscient des valeurs métaphysiques et morales contre lesquelles il faut se révolter.

Espinosa est voué au religieux et son écriture devient le rituel par lequel il libère sa

⁸ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 76.

⁹ M. YOURCENAR, *Feux*, « Préface », 2 novembre 1967, éd. Gallimard, Paris, 1974, pp. 21-22.

violence. En effet, dans ses écrits surréalistes, Espinosa se sent attiré par un érotisme sanglant, mais aussi par le spectacle de la guerre, dont il est un ardent défenseur et par l'univers décadent du modernisme où la mort règne sur l'amour. Son écriture témoigne d'une véhémence constante, et il se livre à des polémiques de toute sorte, pratiquant l'humour –noir- et faisant preuve d'un cynisme invétéré. Il s'agit donc de pouvoir inviter le lecteur à son propre rituel d'absolution :

Aujourd'hui, le sacrifice sort du champ de notre expérience : nous devons substituer l'imagination à la pratique. Mais si le sacrifice lui-même et sa signification religieuse nous échappent, nous ne pouvons ignorer la réaction liée aux éléments du spectacle qu'il offrait : c'est la nausée. Nous devons nous représenter dans le sacrifice un dépassement de la nausée.¹⁰

Le sacré n'existe que dans la mesure où il oppose la pureté du monde faste à la souillure du monde néfaste : le premier célèbre la divinité et son pouvoir d'interdiction, tandis que le second redoute le divin à cause de l'horreur qu'inspire son pouvoir.¹¹ La dimension érotique des écrits d'Espinosa, comme la religion, a le pouvoir de démasquer à ses lecteurs l'horreur et la jouissance, la compassion et le rire. La nausée que suscite son écriture procède d'une sorte de basculement du voyage cathartique qui s'effectue dans ses textes : Espinosa agit sur le subconscient de ses lecteurs.

À travers les incarnations de cet érotisme –mythiques ou réelles, cyniques ou mystiques-, certains paradoxes de l'œuvre d'Espinosa se révéleront peut-être porteurs d'un ou de plusieurs sens. L'écriture de l'érotisme exige une mise à nu de l'âme et du corps, une convulsion suprême de l'intimité et du subconscient auquel, même le sibyllin Espinosa, ne peut se soustraire.

En dépit de l'utilisation du terme « subconscient », qui entraîne inmanquablement des considérations d'ordre méthodique, la psychanalyse ne se prête pas facilement à cet univers insolite qu'est l'œuvre d'Espinosa. Les chercheurs ont toutefois été souvent tentés par l'application du paradigme freudien, notamment quand il s'agit des textes d'esthétique surréaliste –alors qu'Espinosa ne nomme qu'une seule fois Sigmund Freud durant plus de deux décennies d'écriture-.¹² Sous l'effet de la psychanalyse, l'œuvre d'Espinosa risquerait de se figer dans des archétypes incapables d'embrasser la luxuriance de l'écriture.

¹⁰ M. YOURCENAR, *Feux*, « Préface », 2 novembre 1967, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 102.

¹¹ *Ibid.*, p. 134.

¹² A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Automóviles, 10 Kilómetros, avisando » *Hoy*, 6 septembre, 1932. *Textos*, pp. 185-186.

Un univers littéraire si raffiné et si secret mérite une étude de la sphère des mythes archaïques et de leur nature ésotérique. Afin de parvenir à déceler les instincts d'Espinosa, il faut se « consacrer » entièrement à son œuvre : l'érotisme de ses textes ne peut être dévoilé que si l'on sacralise son écriture. Il est donc nécessaire de suivre le rituel qu'Espinosa impose pour être initié à l'extravagance et à l'audace de son univers. L'érotisme mythique où l'auteur s'exhibe, se dérobe et assouvit en permanence ses désirs, doit être analysé *du dedans*, dans la foi, comme prônait Georges Bataille : « *La littérature se situe en fait à la suite des religions, dont elle est l'héritière.* »¹³

Bataille, qui aurait sûrement apprécié le *Crimen* d'Espinosa s'il avait pu le lire, définit ainsi l'esprit que ce chapitre se propose d'explorer : « *Le sacrifice est un roman, c'est un conte illustré de manière sanglante. [...] Le rite est bien la représentation, reprise à date fixe, d'un mythe [...].* »¹⁴ Espinosa et Bataille coïncident sur un point dans la définition du mythe littéraire élevé au rang sacrificiel : son caractère sanguinaire. Espinosa avait d'ailleurs proposé, le déchiffrement de son œuvre sous la forme d'une couleur, le rouge :

Yo voy a pretender salvarme esta noche en un rojo, no tanto porque sea éste primer peldaño de una altiva y policroma escala, como porque con él –con el rojo– tiene antigua y no olvidada deuda mi alma. Ya veréis después cómo si algún color late, vivo y ardiente, en mi obra, si con algún pedazo de arco iris tiene que contar quien intente, con responsabilidad, mi psicoanálisis, es, precisamente, con el rojo.¹⁵

Cette phrase, que certains ont utilisée pour étudier les textes d'Espinosa à la lumière de la psychanalyse, sans tenir compte de son esprit espiègle et de son goût des boutades,¹⁶ peut néanmoins guider le chercheur à travers les motifs en rouge qui relèvent du sacré et de la quête de transcendance dans l'œuvre d'Espinosa.

Certes, Espinosa n'a pas choisi une couleur anodine car la couleur rouge est sans doute perçue, dans presque toutes les cultures, comme agressive ou, en tout cas, comme

¹³ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 98.

¹⁴ *Idem.*, p. 98, L'italique est de mon fait.

¹⁵ A. ESPINOSA, « Sangre de España », conférence diffusée à la radio le 13 décembre 1935.

¹⁶ On se reportera à l'article de S. GONZÁLEZ CAMPO, « El arco iris rojo », qui fait partie du recueil d'A. BECERRA BOLAÑOS, et D. FERNÁNDEZ AGIS, coordinateurs, *La cultura vanguardista en Canarias : reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Proyecto Sur de Ediciones, Granada, 2000, pp. 127-143, que M. PÉREZ CORRALES a défini dans ces termes, auxquels on adhère pleinement, « efectos psicoanalíticos [...] de gran comicidad involuntaria », dans *Crimen y otros escritos vanguardistas*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007. CORRALES s'attaque également à l'article de H. QUINTANA PÉREZ et A. MORALES PÁEZ « La figura femenina en Agustín Espinosa », dont on voudrait justifier les propos parfois mal orientés. En outre, l'article de H. SUÁREZ DELGADO « La concepción religiosa de Agustín Espinosa » fait preuve d'une approche assez superficielle de l'œuvre d'Espinosa.

extrêmement puissante. Le rouge s'apparente principalement au sang et au feu. La symbolique du sang demeure l'un des éléments de la nature qui incarnent le mieux la notion de sacré. En effet, presque toutes les cultures lui attribuent un pouvoir magique d'ordre divin :

Le sang est souvent considéré comme l'élément vital divin qui anime le corps humain. C'est pourquoi il était tabou dans des nombreuses cultures et ne devait être versé qu'après des préparatifs soigneusement déterminés, par exemple lors de sacrifices culturels.¹⁷

Et si l'homme de Néandertal et les Grecs le répandaient sur les corps morts qu'ils enterraient, c'était pour leur redonner la couleur chaude du sang vital dans l'au-delà.¹⁸ De même, les runes –caractères des alphabets anciens des peuples scandinaves et nordiques– étaient souvent dessinées en rouge, comme si elles étaient remplies de sang, afin d'accentuer leur nature magique.¹⁹ Symbole du feu, le rouge devient souvent le signe de la fougue amoureuse, mais aussi celui de la guerre et de sa puissance destructrice.

Dans l'art traditionnel chrétien, le rouge renvoie aux deux symboles du sang et du feu : la couleur du sang du Christ et des martyrs et la flamme du Saint-Esprit. À l'égal des évêques, les femmes pécheresses, les idoles des peuples païens et même Satan sont toujours représentés habillés en rouge. Enfin le rouge a une valeur incontestable d'interdit à l'époque contemporaine : feux de signalisation, interdiction d'entrée dans un bloc opératoire ou dans un studio de cinéma pendant qu'on tourne, ou dans un studio de développement photographique. Le rouge est une couleur qui ne passe jamais inaperçue et même les experts en taumachie sont convaincus, à tort, que les taureaux peuvent l'apercevoir.

Le rouge est donc pour Espinosa une sorte de code d'accès, étant données les similitudes entre la symbolique de cette couleur et la personnalité de l'écrivain. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il choisit pour son manifeste personnel –« Manifiesto rojo de una era en Aries »–²⁰ la couleur rouge et le signe du bélier –sous lequel il est d'ailleurs né-. Par

¹⁷ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, entrée « sang », éd. La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 603.

¹⁸ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit Dictionnaire des symboles*, entrée « sang », éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 271 et M. CAZENAVE, *opus cit.*, entrée « rouge », p. 592.

¹⁹ M. CAZENAVE, *opus cit.*, entrée « sang », p. 603.

²⁰ A. ESPINOSA, « Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685. Voir également le titre de l'article « Carta provincial a Lolina. Valoración del llegar. Epílogo bajo el signo de Leo », *Diario de las palmas*, 11 juin, 1932. *Textos*, pp. 162-163 où Espinosa met fin à sa série d'articles sur Lolina signalant la date par le signe astrologique : « En la hora y signo de Leo –verano de África-, año de 1932 ».

ailleurs, il y a aussi des ressemblances entre le mot « *Aries* » -bélier- et celui d'un autre personnage de la mythologie grecque : Arès, dieu de la guerre, dont l'une des épithètes homériques, « souillé de sang »,²¹ est associée à la couleur rouge, symbole de la violence guerrière.

On pourrait ainsi définir la personnalité d'Espinosa à travers l'un de ses plus beaux portraits : celui de Lope de Vega pour le troisième centenaire de sa mort. Dans un article intitulé « La hora de Lope » Espinosa introduit le sujet de la conférence qu'il fera sur Lope qui aura lieu deux mois plus tard. Il décrit le passage tumultueux de Lope dans sa vie sous le signe du rouge :

Pasó, y dejó a España en un duelo de salpicaduras de su sangre a las correas de su disciplina y las paredes de su último aposento. [...] Hoy, al recordar la muerte de Lope de Vega no hacemos sino darle tono a su vida [...] no de otro modo que como, con un trazo negro, hacemos destacar, sobre una selva de grises y ocre, una poliforme mancha roja.²²

La conférence qui devait suivre cet article eut lieu à l'Institut d'Études Canariennes le 21 octobre 1935 sous le titre de : « La Isla arcángel de Lope ».²³ Dans ce texte, d'une beauté remarquable, Espinosa articule sa vision de Lope de Vega autour de six symboles : la Castille, l'ardeur, la braise, le feu, l'eau et les pleurs. Espinosa est toujours pleinement conscient du sens des signes qu'il choisit. Ainsi, l'ardeur, la braise et le feu, qui symbolisent selon lui les passions de Lope de Vega, sont la preuve des associations que ces signes –toujours représentés en rouge- évoquent en lui. L'ardeur est considérée par Espinosa comme symbole de l'amour :

Ardor. He aquí una palabra que define precisamente a Lope. Lope, el gran amador, es también el gran ardeador: el gran ardiente. Para Lope, el amor y el ardor son palabras sinónimas. Van siempre juntas. [...]

Es un ardor que consume el ardor de Lope. Por el que se muere. Que mata.²⁴

L'amour-passion, celui qui condamne le poète aux pires souffrances est, certes, un leitmotiv romantique devenu banal, mais il a été mis au jour grâce à Breton, et comme l'écrivait

²¹ « μαιφόνος », *Miaiphónos*, Dans l'*Illiadé* et l'*Odyssée*.

²² A. ESPINOSA, « La hora de Lope », *La Tarde*, 27 août, 1935. *Textos*, p. 271.

²³ A. ESPINOSA, « La Isla arcángel de Lope » (fragment). Conférence donnée à l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

²⁴ A. ESPINOSA, « La Isla arcángel de Lope » (fragment). Conférence donnée à l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, p. 275.

Marguerite Yourcenar,²⁵ au-delà des modes littéraires, il faut avoir « foi en la transcendance » pour décrire l'amour avec une telle « ardeur ». Ensuite, Espinosa poursuit son évocation de Lope autour de la braise, qui devient le cœur qui abrite l'amour, comme le brasier l'ardeur :

Tiene la hoguera un corazón. [...]

Baila y baila, entre vuelos de sus llamas, la hoguera. No es su danza lo que más quema. Sino su corazón. El corazón de la hoguera es la brasa que sobrevive a la misma hoguera, que cuando ha dejado ya de ser llama, es todavía fuego.

¿Ardía Lope? Se abrasaba. Le abrasaba su ardor. Le quemaba. Era todo una brasa. [...]

En esa pesadilla del arder y el abrasar va Lope por el amor como un peso entre sus guardianes. El ardor se hace brasa cuando el poeta ve al amor. Cuando es éste el que mira, la brasa deviene llama. Amar es arder.²⁶

Enfin, Espinosa crée le paradoxe, la contorsion stylistique à travers l'évocation de l'eau, nécessaire à la confrontation avec le feu, comme l'exige l'art baroque :

Tiene cada era sus luchas. Cada época sus batallas. En la Edad Media los combatientes se llaman agua y vino, cuerpo y alma, carnal y cuaresma. En el barroco, la contienda se ventila entre el fuego y el agua.

Toda pasión es un pugilato. Toda querella, una candente nupcia. En la disputa del agua y del vino la colisión es posterior a los esponsales. En la del fuego y el agua, el palenque es a la vez cama nupcial y campo de batalla; se confunden tálamo y justa.²⁷

Mais, sur l'eau, Espinosa fait prévaloir le feu, ceci grâce à la rhétorique : «¿Pero vencer al agua no es confesar, desde el ángulo de vista erótico del fuego, su propia derrota?»²⁸ Ainsi, à l'encontre des feux de l'amour, l'eau qui se répand n'est que les pleurs qu'il engendre : l'amour ardent demeure ainsi vainqueur dans la mort et dans la littérature.

De manière éclectique, Espinosa s'est approprié beaucoup d'autres valeurs du rouge. Cette couleur a été fréquemment utilisée par les idéologies les plus contrastées. Non seulement elle est la couleur révolutionnaire par excellence, mais elle symbolise également le sang en tant que véhicule de la race. En ce sens, Hitler utilise dans *Mein Kampf* le sang

²⁵ M. YOURCENAR, *Feux*, « Préface », 2 novembre 1967, éd. Gallimard, Paris, 1974, voir supra note 8.

²⁶ A. ESPINOSA, « La Isla arcángel de Lope » (fragment). Conférence donnée à l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, p. 275-276.

²⁷ A. ESPINOSA, « La Isla arcángel de Lope » (fragment). Conférence donnée à l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, p. 276.

²⁸ *Idem*. P. 277.

comme synonyme de « race » et de « patrimoine héréditaire ». ²⁹ Espinosa embrasse parfois la couleur rouge dans le sens révolutionnaire, politique ou biologique. Le rouge révolutionnaire apparaît dans son « Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al Ballet. » ³⁰ Même si Espinosa ne fait aucune allusion directe à la couleur rouge, il conclut néanmoins son manifeste avec ces phrases menaçantes :

En cada azucena asoman su hoja cien puñales. Una mano virgen aprieta gargantas virtuosas y un pie apresurado despierta albas de sangre ³¹ y una bandera alta invita a otras hazañas o pregona otros nombres.

Se ha acabado el reino del "ballet".

Comienza el imperio de la antirroza. ³²

Comme dans un rituel de purification inversé, c'est le sang qui purge la vertu et les fleurs afin d'extirper ces « valeurs métaphysiques et morales », ³³ dont les prédécesseurs d'Espinosa ont peut-être abusé, pour anéantir ce « vain jeu de miroirs » ³⁴ ou « manie triste », ³⁵ selon Yourcenar, qu'Espinosa condense, de manière idoine, par le terme « ballet ».

Par la suite, Espinosa publie un article contre Ernesto Giménez Caballero et son *Robinson Literario*, où il applique pour la première fois la couleur rouge au mouvement communiste : « Para él, signo o bandera es lo de menos. Su pluma se exalta a igual altura cuando hay rojo en el tablero político que cuando hay negro. » ³⁶ Cela veut dire que Gecé ne reconnaît que les extrémismes politiques, les rouges étant les communistes et les noirs, probablement, les Italiens aux chemises noires du *fascio*. ³⁷

²⁹ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, entrée « sang », La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 605. Cet angle de vue qui rapproche le sang d'une réalité biologique immédiate avait été utilisé auparavant pour séparer les castes au sein d'une société, mais plus rarement pour créer une seule caste nationale et, donc, politique, qui soit considérée objectivement supérieure aux autres.

³⁰ A. ESPINOSA, « Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet » (1931, 7), *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 684-685.

³¹ Qui deviendront dans *Crimen* « menstrua alba de mi crimen », troisième édition de M. PÉREZ CORRALES, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 55.

³² A. ESPINOSA, « Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet » (1931, 7), *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 685

³³ M. YOURCENAR, *Feux*, « Préface », 2 novembre 1967, éd. Gallimard, Paris, 1974, p. 22.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibid*.

³⁶ A. ESPINOSA, « Robinson en España : vieja historia de una joven cabra », *La Tarde*, 7 septembre, 1931. *Textos*, p. 106.

³⁷ Cette bipolarité rouge-noir de Gecé, deviendra rouge-bleue pendant la guerre, comme le raconte Espinosa : « Giménez caballero hablaba –habló ayer– para azules y rojos. Jugó –como lo hiciera otro día su Hércules, los

Le versant biogénétique du rouge se développe plus tard, alors que la Seconde République a à peine deux ans d'existence. Dans un article iconoclaste, « *Ars reipublicæ. Iconos del ochocientos y músicas de taran-tan-tan* », ³⁸ Espinosa raconte d'abord comment une dame repoussante a dirigé la « Marche de Cadix » au milieu d'une arène espagnole où, sans le sang des taureaux, plus rien n'a de sens. ³⁹ Il finit son article en proclamant la nationalité biologique de son sang :

Clamo por un himno con quien cantar a mi gran España de siempre [...]. Por un canto a compás con el galopar de mi sangre y de la de todos los españoles que alientan en su corazón y en su frente el amanecer de una generosa emoción. ⁴⁰

Le sentiment nationaliste, directement lié à Castille, ne manque pas non plus de couleur dans des descriptions enflammées. Ainsi, dans « *Canto a Unamuno* », ⁴¹ Espinosa décrit la terre d'Ibérie et le cœur d'Unamuno en ces termes :

Iberia ardiendo por sus cuatro costados. Gritando. Desangrándose. [...]

Una espada de luz, una lanza de fuego hostil. [...] Galopando sobre una península en llamas que mana sangre a los mares. [...]

Lleva su propio corazón en las manos. Latiente, abierto de par en par como puerta de posada en camino de viajeros, rojo y ancho, en clara y eterna vigilia. De nostalgia de su sangre –vinos castellanos la anhelan y la buscan con obsesión malvasías andaluzas y vascas sidras- está empapada la sedienta tierra de España. ⁴²

Il voit en la Castille la terre de Lope de Vega et, dans une conférence, « *La isla arcángel de Lope* », ⁴³ Espinosa maintient la vision d'une Espagne ardente : « Montes : “El fuego –España-. El aire –Rusia-, el agua –Inglaterra-” ». ⁴⁴ Cette conception de la nation espagnole est inspirée, il faut le signaler, par Eugenio Montes, ami d'Espinosa et l'un des fondateurs de la Phalange espagnole.

dados aún sobre el tablero y todavía el vacío cubilete en el aire-, jugó con el rojiazul juego trágico de España. Jugó para azules y para rojos. Jugó su voz para los dos colores, apostando todo su oro místico al azul civilizador de la civil-izadora azul gesta de España. » J. ERENAS, « La oración de ayer. Jiménez [sic] Caballero, voz y estilo de Falange », *Falange*, 6 février 1937.

³⁸ A. ESPINOSA, « *Ars reipublicæ. Iconos del ochocientos y músicas de taran-tan-tan* », *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933. *Textos*, pp. 234-236.

³⁹ *Idem.* : « Sí. Ya sabemos de esa repugnante señora que desde la pista de una plaza de toros española ha dirigido la pastosa retórica de una marcha de Cádiz sin Cádiz, de un pasodoble torero sin toros, sin toreros y sin afición; sin sol de junio y sin sangre ni arena, sin revuelos trágicos, sin aire de clarines; [...] » p. 236.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ A. ESPINOSA, « *Canto a Unamuno* », *Diario de Las Palmas*, 29 septembre, 1934, *Textos*, pp. 256-257.

⁴² *Idem.*, pp. 256-257.

⁴³ A. ESPINOSA, « *La Isla arcángel de Lope* » (fragment). Conférence donnée à l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-276.

⁴⁴ *Idem.*, p. 276.

Dans ces écrits phalangistes, l'imaginaire d'Espinosa est imprégné de cette biogénétique du rouge, qui prend le sang comme vecteur du patriotisme ; l'on trouve dans l'un de ces premiers articles, « La hermana Italia (razón caudal del hispano-italismo en la historia) », ⁴⁵ une section intitulée « La Transfusión » qui raconte les influences culturelles de l'Espagne sur l'Italie et vice-versa, car la culture est pour Espinosa aussi importante qu'une transfusion de sang pour un corps qui en aurait besoin.

Cette métamorphose dans la symbolique du rouge était toutefois déjà présente dans l'une de ses conférences, « Sangre de España », où il établit justement le lien entre la couleur rouge et son œuvre, et articule une théorie « sanglante » de la littérature espagnole pour mieux introduire les motifs de *Crimen* et de *La casa de Tócame Roque*.

Mais, la plus importante contribution à l'interprétation de la couleur rouge se trouve dans l'article «El carnaval marxista. “leones rojos” en el frente». ⁴⁶ Espinosa décrit dans ce chapitre comment, après la prise de Guadalajara, les troupes nationales les républicains ont découvert des lions peints en rouge par les républicains :

Anda por allí el simbolismo. Entre esos “leones rojos” precisamente. Anda un simbolismo un si es -¡y tanto que lo es!- humorístico y un si es -y lo es extremadamente- festivo. [...]

Los leones de España han ganado siempre sus empresas desnudos. Con su estilo y piel propios. Sin disfraces de alquiler ni tintes exóticos. La locura y desbarajuste moscovitaleantino no se han expresado claramente en este carnavalesco regimiento de “los leones rojos” de Valencia. Pretender ganar una batalla con leones pasados antes por la tintorería es idea que solo en el cerebro de un marxista puede formarse. ⁴⁷

Il s'agit probablement des lions qui décorent la cour du « Palacio del Infantado de Guadalajara », appelée « Patio de los leones ». Il est curieux de constater comment, dans diverses cultures, le fait de peindre un animal en rouge ait signifié qu'on le détestait, du fait que cette couleur était étroitement associée à l'idée de violence ; ⁴⁸ en revanche, dans d'autres cultures on marquait en rouge les animaux ou les arbres que l'on voulait protéger des influences néfastes ou bien que l'on désirait rendre fertiles. ⁴⁹ En tout cas, le rouge des lions

⁴⁵ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (razón caudal del hispano-italismo en la Historia) », *Falange*. 10 décembre 1936.

⁴⁶ Kim, «El carnaval marxista. “leones rojos” en el frente», *Falange*, 11 mars 1937.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, entrée « rouge », éd. La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 592.

⁴⁹ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit Dictionnaire des symboles*, entrée « sang », éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 271 et M. CAZENAVE, *opus cit.*, entrée « rouge », p. 267. On suppose que l'intention des républicains,

est un symbole purement politique que les républicains ont voulu arborer en dépit de l'atteinte au monument, ce qui pour Espinosa est proche du sacrilège –même si le rouge est sa couleur fétiche- car la culture patriotique ne peut être que supérieure à toute couleur.⁵⁰

La couleur du sang est aussi associée à la mort, ou, plutôt, à une sorte de survie après la mort, comme le démontrent les rituels des hommes de Néandertal ou des Grecs de l'Antiquité. De même, dans les mythologies plus récentes de l'Europe de l'Est, la figure du vampire incarne l'être qui a besoin de sang pour continuer à « exister » après sa mort.⁵¹ Ce dernier mythe représente, à lui seul, le lien étroit qui fait fusionner le sang et l'érotisme. Dans l'un de ses plus beaux textes –« Esquema de Lautréamont B. »-⁵², Espinosa réinvente la figure du Comte de Lautréamont en le métamorphosant en vampire démoniaque :

Un día Lautréamont B, jaleador de cóleras divinas y humanas, [...] arengará a demonios y ángeles en una cruzada voluptuosa. [...]

En la lucha contra Dios por la humanidad Lautréamont B requiere una posición destructiva [...]. Lautréamont B es un ángel caído de una nube. Un ángel desventurado, persuadido demasiado tarde de la equivocada política divina. [...]

Edgar Poe enseñó a Lautréamont B las pistas de la carne putrefacta sobre la sangre aún caliente. [...]

Lautréamont B tiene una escuela de primera enseñanza llena de niños rubios que se vomitan cotidianamente junto a sus ojos "magistrales". Lautréamont B corta cada mañana a cada alumno los dedos de la mano derecha con una hoja Gillette recién comprada. [...]

Lautréamont B oirá un día gritar al mundo: "¡Viva Lautréamont B!". Y se acostará en su ataúd estrecho y se morirá definitivamente.⁵³

La mort et le sang sont donc des motifs chers à Espinosa et dans lesquels on peut pressentir un érotisme sombre, dissimulé sous des formes de violence. Ainsi, pour mettre fin à sa série de douze articles du « Diario de un recién casado », ajoute-t-il au journal l'adjectif « *spectral* » lors des cinq derniers, qui ne seront d'ailleurs pas publiés, puis, pour finir, Espinosa écrit « Se acaba el diario »,⁵⁴ où la description de la fin du mois de septembre

si jamais ils en avaient une dans ce genre, était plus proche de cette dernière tendance

⁵⁰ Voir le chapitre 5.2.6. « L'âne littéraire –"dolicocéfalo y trotasedentario"- et le lion marxiste » pour connaître la signification historique du lion en Espagne.

⁵¹ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, entrée « sang », La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, pp. 604-605.

⁵² A. ESPINOSA, «Esquema de Lautréamont B» (1930, 13) 13. « Fórmulas literarias. Esquema de Lautréamont b », *Heraldo de Madrid*, 13 novembre, 1930. *Textos*, pp. 66-68.

⁵³ *Idem.*, pp. 67-68. On voit dans ce texte de 1930 les germes de ce qui deviendra *Crimen* par la suite.

⁵⁴ A. ESPINOSA, « Diario espectral de un recién casado. Se acaba el diario. » septembre, 1932. *Textos*, pp. 195-

devient un cauchemar :

Septiembre asiste con su agonía a la suya. Septiembre [...] le ayuda a bien morir, él que apenas puede ayudarse a sí mismo. A su exigua cola va la de mi diario abrazada. Abrasada en su cola y en la de la ancha hoguera que el crepúsculo de esta tarde ha encendido, no sé si para iluminar su agonía o la de mi diario, o la de esa linda muchacha, a la que acaba de atropellar, bajo mi ventana, un coche, y que, ensangrentada y pálida, es como una imagen de esta hora infinita en que el mar se ha vestido de blanco para envolver en sus aguas las nubes de un rojo oscurecer de verano.⁵⁵

On voit dans ce texte tous les motifs qui assaillent l'imaginaire d'Espinosa : le feu et le sang d'un rouge crépuscule d'été. Une autre couleur fait irruption dans *Crimen* : le blanc, qui sert à décrire notamment la peau des femmes pâles, et qui se trouve souvent en contraste avec le rouge. On a voulu voir une symbolique sexuelle dans cette association : le sang de la défloration de la femme –ou de sa menstruation– et la semence de l'homme. Mais si l'on tient compte de l'érudition d'Espinosa, il faut également évoquer l'un des principes fondamentaux de l'alchimie, le « Sulphur » ou sulfure, où le rouge forme un système duel avec le blanc :⁵⁶

L'allégorie semble claire : la *prima materia* contient deux substances qui sont la chair et le sang, c'est-à-dire le sulphur (soufre rouge) et le sal (soufre blanc) ; l'opération de l'aimant attire bien sûr notre attention sur le principe mâle ou fixe [dont le soufre en est, en alchimie, le symbole].⁵⁷

L'alchimie a donc pu nourrir l'inspiration d'Espinosa pour faire de l'amour et de l'érotisme des corps une évocation plus sophistiquée : imaginer l'acte érotique comme une allégorie de la fusion des soufres, équivalente au magnétisme des aimants.

Trois ans plus tard, dans *Media hora jugando a los dados*,⁵⁸ conférence réalisée en l'honneur du jeune peintre Jorge Oramas, qui meurt peu après de tuberculose, Espinosa intitule l'un des chapitres, qu'il définira par la suite comme « *la contribución más tensa –no la mejor– que se ha hecho a la sangre en España* »⁵⁹ : «La fiesta de la sangre». Ce texte exceptionnel décrit une orgie sanglante où la victime véhicule la violence sexuelle dans une sorte de sacrifice rituel :

196.

⁵⁵ A. ESPINOSA, « Diario espectral de un recién casado. Se acaba el diario. » septembre, 1932. *Textos*, p. 196.

⁵⁶ M. CAZENAVE, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexikon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, entrée « rouge », éd. La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996, p. 593.

⁵⁷ H. DELBOY, *Alchimie et Philosophie*, « Sur les rapports entre alchimie et philosophie critique, à propos du *Commentarius in novum Lumen Chymicum* d'Andreas ORTHELIUS » dans www.hdelboy.club.fr.

⁵⁸ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, Las palmas, 1933. Quatrième édition d'E. PADORNO, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1999.

⁵⁹ A. ESPINOSA, « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, p. 294.

Todos contra uno. Todos apuñalándole. Le manaba la sangre por el cuello y costados, mientras huía por una larga calle. Se le caía el corazón, y se paró un instante a alcanzarlo, para seguir después la trágica fuga. Caía la sangre sobre la acera, sobre los quicios de las puertas, sobre las agudas esquinas. Perros y niños pululaban tras los cuajarones, en ardorosa pelea. Lamían unos y otros apresuradamente. Y mientras la lengua andaba aún sobre la sangre en flor, ya los ojos acariciaban el charco inmediato.

Cayó, al fin, junto a un muro de solar enlodado, y se revolcó primero en el cieno y la sangre, para quedar después cara al cielo, las manos agarrotadas, y desorbitados los ojos e inertes. Alguien, al pasar, dio un grito de espanto y arrojó sobre el roto pecho un manojo de fresas.⁶⁰

Ce rituel, qui évoque également le mythe des vampires, introduit des chiens et des enfants avides de sang qui se précipitent sur les caillots de la victime exsangue. Le rapport érotique entre cette scène⁶¹ et l'acte d'amour comme sacrifice de la chair devient révélateur à la lumière de la prose de Bataille :

Ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent est la chair. Le sacrifice substitue la convulsion aveugle des organes à la vie ordonnée de l'animal. Il en est de même de la convulsion érotique : elle libère des organes pléthoriques dont les jeux aveugles se poursuivent au-delà de la volonté réfléchie des amants. A cette volonté réfléchie, succèdent les mouvements animaux de ces organes gonflés de sang. Une violence, que ne contrôle plus la raison anime ces organes, elle les tend à l'éclatement et soudain c'est la joie des cœurs de céder au dépassement de cet orage.⁶²

Mais la coloration rouge de la mort par Espinosa parvient à un véritable climax dans la pièce de théâtre intitulée *La casa de Tócame Roque*,⁶³ une farce surréaliste –c'est ainsi qu'il la définit- qui date de 1934. Au premier acte, « Maternidad », le second tableau représente le réveil angoissé d'Amalia,⁶⁴ une jeune femme atteinte de tuberculose qui raconte à sa mère le cauchemar qu'elle a eu cette nuit-là :

AMALIA.- Tuve un sueño en que era el mar así: millares de bolas de algodón, millares y millares... [...] Y me bañaba en ese dulce mar de algodón. Iba y venía sobre las olas de algodón mi cuerpo. [...] Y era como si fuese el sueño mismo quien me acunase, como si durmiera un sueño también de algodón, y fuera ese sueño el mar o el mar ese sueño... No sé. Pero de pronto... [...]

AMALIA.- Bueno, pues, de pronto, el campo de césped se endureció, se endurecieron las bolas de huata. Se hizo todo –césped, sueños, bolas- de cristal. De un cristal muy fino, y muy frágil y muy lívido; y hueco. Chocaban unas bolas contra otras y se rompían en agudos pedazos. Me herían, me sajaban, me rasgaban la carne, me sangraban por miles y miles de heridas. Era sobre

⁶⁰ A. ESPINOSA, *Media hora jugando a los dados*, Las palmas, 1933. Quatrième édition d'E. PADORNO, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1999, p. 75.

⁶¹ Que l'on a déjà comparée à la scène finale du film *Suddenly, Last Summer* (1959) réalisé par Joseph L. MANKIEWICZ d'après la pièce éponyme de Tennessee Williams. Voir également la comparaison de ce film avec *Media hora jugando a los dados*, « La fiesta de la sangre », note 266 chapitre 5.3.1.

⁶² G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 102.

⁶³ A. ESPINOSA, *La casa de Tócame Roque*, 1934. Elle ne fut publiée qu'en 1980 dans *Textos*, pp. 324-337.

⁶⁴ À noter comment ESPINOSA revient sur ce prénom qu'il avait déjà utilisé pour l'histoire de Braulio.

un sueño de sangre y cristal por donde andaba yo entonces. Y otra vez, sin transición, ¡el algodón, el campo de césped y el sueño de huata! Enrojecía, bajo mi cuerpo, el esponjoso oleaje. Sorbían, bebían, chupaban de mi sangre mil redondos lobeznos blancos, mil sanguijuelas de algodón, mil vampiros ávidos. Para cada herida había una bola de algodón, que en vez de restañar, chupaba insaciable. Se iba empapando de mi sangre en fuga todo un inmenso océano de huata... Y yo seguía escuchando su rumor, su música, que era muy lejana, muy suave, muy vaga, como el ruido del mar esta noche, madre... (Pausa. Se incorpora, se hace una intensa contracción con todo el busto) ¡Me a... ho... go..., ma... dre... ! ¡Me a... ho... go! ¡Ay! ¡Ay!... ¡Madre!... ¡¡Madre!! (Mientras, en sucesivas contracciones, ha vomitado sobre la cama un verdadero océano de sangre.) ¡¡¡Maaaaaa... dre...!!!

(Hay un rápido forcejeo entre madre e hija, durante el cual debe advertirse claramente que aquélla aprieta entre sus manos el cuello de ésta. Luego rueda AMALIA, inerte, sobre la almohada. LA MADRE se acerca, de puntas de pie, a la consola; apaga, una a una, las ocho velas del candelabro, y sale de la habitación, que un rayo de luna, que entra por la ventana abierta de par en par, ilumina.)⁶⁵

L'acte consacré à la « Maternité » s'accomplit ainsi par l'étranglement d'Amalia par sa mère, acte ultime d'amour, car elle dit agoniser en même temps que sa fille puisqu'elle l'aime, mais elle ajoute qu'elle aime aussi sa propre vie qui s'étend, inexorablement, au chevet d'une condamnée à mort, de ce cadavre vivant qu'était sa fille.⁶⁶ Le motif récurrent du sang donne lieu à diverses métaphores, celle des loubeteaux blancs et des sangsues qui lèchent le sang comme des vampires. Il y a là non seulement un cauchemar, mais aussi l'une des images de la femme qu'Espinosa véhicule à travers le sang.⁶⁷

Lié à la mort, le rouge devient aussi dans les textes d'Espinosa un synonyme de la guerre, où le sang et le feu ne font qu'un. Dans un article consacré à l'écrivain José Antonio de Alarcón, Espinosa décrit sa vie à travers trois lumières : une noire, une rouge et une blanche. La lumière rouge embrasse la profession de journaliste de guerre de l'auteur et cette couleur apparaît enfin pour célébrer la figure d'Alarcón :

¿Qué albas no son de sangre para el Alarcón guerrillero de África? ¿Qué ocasos no tienen nubes rojas para el cronista militar Pedro Antonio de Alarcón? Rojos son su traje de gala y su diario de campaña y su bandera de los desfiles y hasta la funda de su propio fusil.

⁶⁵ A. ESPINOSA, *La casa de Tócame Roque*, acte premier "Maternidad", second tableau, p. 328.

⁶⁶ *Idem*. Acte premier "Maternidad", premier tableau, p. 326 : «Tú no puedes comprender, porque eres todavía o muy feliz o muy joven, lo que es ver que se le va yendo a una la vida, una vida que no puede, que no ha de volver ya, pendiente de un cadáver vivo, aunque sea el de su propia hija. Es demasiada crueldad y demasiada resignación. Si con mi vida pudiera salvarle la suya, la sacrificaría ahora mismo. De una sola vez. Una por la otra. Mi vida por su vida. Pero... ¡este morir lento, constante, inútil, interminable...! Porque no es ella sola, sino las dos las que nos vamos muriendo, aunque de manera distinta: ella viviendo -¡y qué vivir! muerta, y yo muriendo, agonizando, agostándome, viva. Y lo espantoso es que la amo con todas mis fuerzas de también a mi pobre vida, a esta pobre vida mía, rota, anónima, inútil, que se me va, que se me escapa estérilmente, sin que yo pueda evitarlo, de entre las manos...»

⁶⁷ On fera allusion par la suite, dans le chapitre 6.2., à la femme fatale qu'Espinosa esquisse ici sous forme de mère parricide.

Rojo es su periodismo. La gritería de su turbulencia es roja.⁶⁸

Quand la guerre éclate en 1936, Espinosa continue à exploiter sous toutes ses formes, le rouge de mort et de sang, pour regretter la mort d'un camarade :

El cielo estaba rojo. Ardía el aire. El estrépito de la lucha hacía sonoro el paisaje a tu alrededor. Ibas andando, Cirilo Torres, por entre un tropical bosque de fuego, hacia la reconquista de España... ¡Y caíste!⁶⁹

Par ailleurs, la culture chrétienne fait du rouge une couleur emblématique, symbole du sang du Christ comme de la flamme du Saint-Esprit, et qui devient de ce fait le signe d'une force expiatoire et libératrice.⁷⁰ Plusieurs mythes sont ainsi issus en Occident de l'imaginaire christique, par exemple, celui du Graal : « *Le sang –mêlé à l'eau- qui coule de la plaie du Christ, recueilli dans le Graal, est par excellence le breuvage d'immortalité.* ».⁷¹

Mais Espinosa s'est beaucoup inspiré de la passion chrétienne pour créer des univers iconoclastes, qui contiennent autant de dévotion ardente que son autre versant, le sacrilège burlesque. On trouve un exemple de ce dernier dans un article irrévérent de 1932 intitulé : «Fortuna del 3: Espinosa, Espinosa, Espinosa».⁷² Espinosa célèbre dans cet article le tricentenaire de la naissance de Baruch Spinoza. Il établit dans cet article l'une de ses extravagantes équations théoriques, selon laquelle le chiffre trois –certes, emblématique depuis le judaïsme-⁷³ véhicule de grands moments de l'Histoire, de la littérature et de la philosophie. En ce sens, le fait qu'un grand philosophe juif d'origine portugaise –Baruch Spinoza-, un poète baroque andalou –Pedro Espinosa- et lui-même, auteur canarien, portent le même nom, constitue une trinité (dont le premier n'aurait jamais rêvé, sa famille marrane ayant été contrainte d'abandonner la Péninsule à cause des persécutions de l'Inquisition) car elle lui permet de retrouver enfin ses origines. Espinosa bâtit de cette façon une trinité à travers le sang des origines et la flamme du Saint-Esprit, dont il est lui-même l'incarnation :

⁶⁸ A. ESPINOSA, « Alarcón al desnudo (esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo) », *La Tarde*, 1^{er} avril, 1936. *Textos*, pp. 310-314. Réelaboration de l'article « Centenario del nacimiento de Pedro Antonio de Alarcón: un moderno prólogo a *el sombrero de tres picos* », publié le 10 mars, 1933.

⁶⁹ A. ESPINOSA, « [yo sé, Cirilo Torres...] », *¡Arriba España!*, 14 novembre 1936.

⁷⁰ M. OESTERREICHER-MOLLWO, *Petit Dictionnaire des symboles*, entrée « sang », éd. Brepols, Belgique, 1992, p. 272.

⁷¹ J. CHEVALIER, A. GHEERGRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, entrée « sang », éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982, p. 844.

⁷² A. ESPINOSA, «Fortuna del 3: Espinosa, Espinosa, Espinosa», *La Tarde*, 20 décembre, 1932. *Textos*, pp. 201-202.

⁷³ Espinosa évoque la Cabale, où le chiffre trois est sacré, et l'*Éthique* de Spinoza, conçue dans un schéma tripartite du point de vu épistémologique, qui explique les trois genres de la connaissance.

Por tu geometría de eternidades –padre y maestro Baruch-, por tu 3 que yo cierro, por nuestra España que desde Andalucía nos llama, rezo hoy una oración panteísta, elemental y viva.

Yo, final de una tríada, sin aspiraciones tetradistas. Ni hijo ni padre. Sino espíritu Santo.⁷⁴

Enfin, Espinosa attribue des pouvoirs magiques au rouge, notamment en ce qui concerne l'activité littéraire. En effet, il assimile la majeure partie de ses écrivains fétiches à cette couleur : les auteurs du « *Romancero* » espagnol,⁷⁵ Lope,⁷⁶ Lautréamont,⁷⁷ Alarcón⁷⁸ et Unamuno.⁷⁹ Mais d'autres écrivains moins célèbres ont aussi droit au rouge chez Espinosa : c'est par exemple le cas de son ami Andrés de Lorenzo-Cáceres y Torres, auteur originaire de l'Orotave –village de l'aristocratie de Ténériffe-⁸⁰ et dont les deux livres de poèmes, *Isla de Promisión* et *El poeta y San Marcos*, ont notamment eu le privilège d'avoir fait l'objet de critiques d'Espinosa, qui célèbre « ardemment » l'apparition du premier :

Se me incendian hoy las palabras. [...]

Yo no sé realmente de qué manera definir, como fenómeno actual, [...] el que, dentro de la nueva literatura española, representa Andrés de Lorenzo Cáceres, autor de *Isla de Promisión*, libro de varias cuentas: [...] cuenta de cautiverio, cuenta de fuego, cuenta de gloria.⁸¹

Toutefois, Espinosa reproche ensuite à son ami une certaine profusion romantique à laquelle il devrait renoncer, ce romantisme rouge comme une braise ardente, d'après la définition d'Eugeni d'Ors :

A Andrés de Lorenzo Cáceres se le escapa a veces el romanticismo por una rendija insospechada de su alto corsé clásico [...].

De este Andrés de Lorenzo Cáceres, pensando en quien pudo muy bien Xenius hacer esta afirmación voluntaria: "Dictar las tablas del clasicismo entre rayos, truenos y zarzas ardientes es obra de romanticismo [...]."

⁷⁴ A. ESPINOSA, «Fortuna del 3: Espinosa, Espinosa, Espinosa», *La Tarde*, 20 décembre, 1932. *Textos*, p. 202.

⁷⁵ A. ESPINOSA, «Sangre de España», *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 290-295.

⁷⁶ A. ESPINOSA, « La hora de lope », *La Tarde*, 27 août, 1935, *Textos*, p. 271 et «La isla arcángel de Lope» (fragment). Conférence pour l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

⁷⁷ A. ESPINOSA, « Fórmulas literarias. Esquema de Lautréamont B », *Heraldo de Madrid*, 13 novembre, 1930. *Textos*, pp. 66-68.

⁷⁸ A. ESPINOSA, « Alarcón al desnudo (esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo) », *La Tarde*, 1^{er} avril, 1936. *Textos*, pp. 310-314.

⁷⁹ A. ESPINOSA, « Canto a Unamuno », *Diario de Las Palmas*, 29 septembre, 1934, *Textos*, pp. 256-257 et «Elegía a Unamuno», *Falange*, 3 janvier 1937.

⁸⁰ S'adjugeant le titre de « Villa » depuis le 28 novembre 1648, Alphonse XII confèrera à l'Orotave le titre de «Muy Noble y Leal Villa » en 1906.

⁸¹ A. ESPINOSA, « Cuenta de pasión : la Isla Prometida de A. Lorenzo Cáceres ». *La Prensa*, 26 novembre, 1931. *Textos*, pp. 123-124, citation p. 123.

Cuenta de pasión titula el joven prosista uno de los capítulos de su libro, y yo mi nota presente. Cuenta de pasión, que pasa y repasa, por entre sus dedos poéticos, como un esférico corazón sangrante. Cuenta de pasión que acabará tiñendo con su roja influencia las manos que la aprietan. Cuenta de pasión que espera ser saldada con un incendio próximo, con regocijo no infernal recibido y saludado con no menos alarma.⁸²

On retrouve dans ce paragraphe tous les signes qui jalonnent la sémiotique du rouge chez Espinosa, évoqués cette fois pour caractériser le courant littéraire romantique : cœur sanglant, passion teinte en rouge, incendie et enfer. Espinosa semble ne pas apprécier les clichés romantiques qui saturent parfois le texte.

Deux ans plus tard, quand Cáceres publie son deuxième livre, *El poeta y San Marcos*, Espinosa salue la prose de l'auteur en ces termes :

El barroquismo de *El poeta y San Marcos* es un barroquismo de alto tono dinámico. Lo que en Isla de promisión se medioentrevé a través de una niebla neoclásica, como el roto vals vienés de la sinfonía rabeliana, aparece ahora neto y hondo. Dueño de su girar en pleno aire. La sangre de una oca degollada manará ya en un próximo cuaderno.⁸³

Espinosa fait allusion au romantisme,⁸⁴ dont il n'avait entrevu que des clichés dans l'œuvre précédente, mais qui semble plus épuré dans le nouvel ouvrage, gagnant ainsi en profondeur. Espinosa insinue néanmoins que le baroquisme de Cáceres n'a pas encore atteint son acmé, qui est comparable au sang d'une oie égorgée. Voici donc à nouveau évoqué le sacrifice sanguinaire indispensable pour parvenir au sommet de l'art. Cáceres semble être encore loin de cette ascèse si l'on tient compte d'une autre critique qu'Espinosa consacre à son livre, intitulée « *El poeta en San Marcos : « ballet » de un estío recién quemado* ». ⁸⁵ Connaissant les connotations péjoratives que le terme « ballet » revêt chez Espinosa, Cáceres pourrait être plus proche du rose des tutus que du rouge des égorgements –« *el imperio de la antirroza* ». ⁸⁶ Cáceres finit par rejoindre, dès le début de la guerre civile, les forces nationalistes bleues, écrivant alors des articles contre les hordes rouges dans les journaux de

⁸² A. ESPINOSA, « Cuenta de pasión : la Isla Prometida de A. Lorenzo Cáceres ». *La Prensa*, 26 novembre, 1931. *Textos*, pp. 123-124, citation, p. 124.

⁸³ A. ESPINOSA, « Un libro de A. de Lorenzo Cáceres », *Hoy*, 6 avril, 1933. *Textos*, pp. 222-223.

⁸⁴ Espinosa évoque une dernière fois la couleur rouge dans l'un de ces derniers articles : « Patria, Fidelidad, Cruz (análisis cordial de tres días de mayo) » : « Grita España su sangre en los versos de Gallego y de Quintana », *Amanecer*, mai 1938. Il s'agit des poètes J. N. GALLEGO (1777-1852) et M. J. QUINTANA (1772-1857) figures importantes en Espagne dans la transition du néoclassicisme au romantisme.

⁸⁵ A. ESPINOSA, « *El poeta en San Marcos : « ballet » de un estío recién quemado* », *La Tarde*, 4 avril, 1933. *Textos*, pp. 220-221.

⁸⁶ A. ESPINOSA, « Manifiesto rojo de una era en Aries. Adiós al ballet », *Proa*, 4 avril, 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 685.

la Phalange.⁸⁷

Cette introduction à la couleur fétiche d'Espinosa nous a permis d'identifier les éclats ou les excès de son verbe incandescent. Il s'agit maintenant d'analyser précisément le caractère du désir d'Espinosa à travers ses fantasmes de prédilection et au-delà des chorégraphies sanglantes ou incendiaires où ils se manifestent.

Dans cette troisième partie consacrée aux mythes, il nous faut dépasser l'analyse culturelle effectuée dans le chapitre précédent. Il est en effet nécessaire d'avoir accès au sujet et à sa subjectivité, pour pouvoir révéler son « *expérience intérieure* » et saisir les pulsions érotiques qui l'animent. Or, les textes d'Espinosa ne se prêtent pas souvent à la confession et, même en ce cas, c'est toujours sur un ton ludique et facétieux, sous lequel il se camoufle en permanence. Le « sujet » Espinosa ne peut ainsi être révélé qu'à travers les « obscurs objets »⁸⁸ de son désir. Ces « objets » sont, en l'occurrence, des femmes. Elles prennent corps dans son œuvre à travers ces métamorphoses récurrentes qui tentent d'estomper, face au lecteur, les indices de son intimité. Ces femmes gardent toutefois, malgré le chaos apparent de ses transformations, un sens sous-jacent, selon une ligne directrice qui permet parfois d'entrevoir l'ombre d'une seule femme. Une femme qui, réelle ou rêvée, puisse être toutes les femmes à la fois. Cette femme aura possédé Espinosa toute sa vie. Peut-être pourra-t-elle enfin le mettre à nu.

⁸⁷ C'est d'ailleurs à A. de LORENZO CÁCERES qu'ESPINOSA s'adressera en 1936 dans une lettre, en se plaignant de l'article « Ayer lo vi con la camisa azul », qui le dénonce comme un faux converti.

⁸⁸ Nous reprenons ici le titre fameux du film de Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, 1977. Celui-ci s'inspire d'ailleurs du roman de Pierre Louÿs, publié en 1898, *La Femme et le pantin*, dont on trouve aussi des échos chez Espinosa, notamment dans *Crimen*. L'expression originale dans le roman est « ce pâle objet du désir », et cet adjectif est encore mieux adapté aux inclinations –notamment du point de vue épidermique– d'Espinosa.

6.2. De la femme fatale à la femme poupée : décadence, éloge et dissection.

On a voulu faire un petit musée de ces dames [les *Diaboliques*],
–en attendant qu'on fasse le musée, encore plus petit,
des dames qui leur font pendant et contraste dans la société,
car toutes choses sont doubles ! L'art a deux lobes, comme le cerveau.
La nature rassemble à ces femmes qui ont un œil bleu et un œil noir.
Voici l'œil noir dessiné à l'encre –à l'encre de la *petite vertu*.
On donnera peut-être l'œil bleu plus tard.
Après les *Diaboliques*, les *Célestes*... si on trouve du bleu assez pur...
Mais y en a-t-il ?

Jules Barbey d'Aurevilly.
Paris, 1^{er} mai 1874.

La tradition catholique a nourri l'image d'une gent féminine divisée en deux catégories opposées : l'épouse et la prostituée ; le bien et le mal, le ciel et l'enfer, l'esprit et la chair, ont parfois pu paraître irréconciliables depuis Saint Augustin,⁸⁹ et surtout au XIX^e siècle. Ce dualisme a d'une part obligé les femmes à supporter le poids d'une conception binaire de la réalité, de l'autre, il a permis aux hommes de véhiculer leurs propres angoisses et, parfois même, de canaliser certaines de leurs pulsions sadomasochistes.

Espinosa n'a pas été une exception à la règle. Il s'est servi du dualisme chrétien – consciemment ou non- pour s'affranchir de ses craintes, libérer sa créativité et ses conflits intérieurs. Cette attitude, qui simplifie la vie de l'homme commun, peut doter l'œuvre de

⁸⁹ *Bibliothèque Augustinienne, Les œuvres de saint Augustin, Troisième série : La grâce, BA 23 : Premières polémiques contre Julien (par F.-J. THONNARD, E. BLEUZEN et A.-C. DE VEER, 1974) p. 41-289 : « Mariage et concupiscence ». Saint Augustin est sous l'influence de Platon –notamment à travers Cicéron, du néoplatonisme de Plotin et de Porphyre, les doctrines des manichéens et, évidemment, de la Bible et de la tradition chrétienne transmise principalement par Saint Cyprien de Carthage et Saint Ambroise de Milan. Voir *Le Magazine Littéraire, Saint Augustin, la passion du Philosophe*, « Sexualité et gouvernement de soi », M. SENELLART, n° 439, février 2005, pp. 59-61.*

l'écrivain d'une complexité scabreuse dont il peut profiter :

[...] que choisir ? l'épouse ou la putain? La femme, déesse maternelle devant laquelle on se prosterne, gardienne d'un temple sacré : un petit triangle d'ombre, où fermentent les mystères de la reproduction? Ou bien la putain? Stérile, satanique et envoûtante dans ses frôlements de satin.⁹⁰

Comme le présageait sa personnalité plurielle, Espinosa choisit les deux types de femme.⁹¹ Cette femme hybride, créée par les désirs du mâle, donne toutefois lieu à des représentations complexes dans son œuvre. On peut donc signaler, non seulement deux versions de la femme chez Espinosa, mais aussi deux « sous types » de la prostituée et de l'épouse. Est-ce là le signe d'un regard réducteur, simpliste ou, voire même, caricatural ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord analyser, cas par cas, ces quatre images de la femme et en détecter peut-être d'autres au passage, comme cela arrive souvent quand on lit Espinosa.

La femme fatale, grand mythe de la culture occidentale, a souvent été réduite au métier de la prostitution. Cependant, Espinosa a su admirer ce genre de femmes dans toute sa complexité. Certes, s'il s'inspire à vingt ans de la femme fatale décadente, dans ses versions négatives –« Lesbia »⁹² et –« Exótica »⁹³, et il leur préfère par la suite une variante plus populaire, la danseuse de tango Luisa Santana.⁹⁴ Le traitement des deux premières femmes se caractérise notamment par le mépris, alors que la troisième est passionnément célébrée ; alors que « Lesbia » et « Exótica » sont d'une pâleur remarquable, le corps de Luisa Santana semble de bronze.⁹⁵ On décèle chez Espinosa une évolution, due sans doute à des influences littéraires, flagrantes dans ses premiers poèmes mais également explicable par son propre vécu. Cette métamorphose de la femme fatale est celle du factice et de l'artificiel qui devient authentique. Espinosa met ainsi en place, à travers cette typologie des femmes fatales, la dialectique littéraire entre Culture et Nature, entre la fantaisie et la vie.

⁹⁰ J. KOUASSI, *Magazine Littéraire : Les libertins, séduction et subversion*, « La putain et la déesse : la femme fin-de-siècle », n° 371, décembre 1998, pp. 46-49.

⁹¹ Évidemment, dans le cadre de son œuvre.

⁹² A. ESPINOSA, « Lesbia ». Sans date, probablement de 1917. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 652-653

⁹³ A. ESPINOSA, « Exótica ». Juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

⁹⁴ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120.

⁹⁵ *Idem*, « Es ella dueña de su frágil cuerpo de bronce », p. 119.

Lesbia est la première femme fatale évoquée par Espinosa.⁹⁶ Voici ce poème qu'Espinosa juge plus tard raté :⁹⁷

En un albo palacio de aljófár y cristales,
sobre un árido monte de esmeril,
vive Lesbia, la diosa de los ojos fatales
y los turgentes senos de marfil.

En las bruñidas cráteras de sus ojos hipnóticos,
tal dos flores malsanas, tal dos filtros eróticos,
guarda Lesbia un maléfico néctar, hechizador
de las vidas vesánicas de los locos amantes
que mueren por beber los perversos instantes
de su extrahumano amor.

Un beso de luna la hizo pálida y bella;
Sirio, con su luz mágica, la hizo diosa y sensual.
Tiene el alma hechicera como la bruja estrella,
Como la blanca luna tiene el rostro glacial.

Atrevidos donceles, valientes paladines,
Llegan, día tras día, de todos los confines,
Al mirífico alcázar de cristal.
Lesbia les da las tersas magnolias de su seno,
Y en la mirada verde, misteriosa, el veneno
tenebroso y mortal.

Bajo el blanco prestigio de la luna, el palacio,
Surgiendo enhiesto y rítmico en el nocturno espacio,
cobra un fantasmagórico poder de evocación.
Cada sangrienta estrella que rutila en el cielo
tiene la roja angustia, el mortal desconsuelo
de un desgarrado corazón.

¡Oh la pálida diosa de los ojos fatales
y los turgentes senos de marfil,
que sueña en un palacio de aljófár y cristales,
sobre un árido monte de esmeril!⁹⁸

⁹⁶ Voir « Sangre de España », *La Tarde*, 13 décembre, 1935. Conférence du 5 décembre. *Textos*, où ESPINOSA fait référence à son poème « Lesbia » comme « d'adolescence » : « Ya en algún poema de adolescencia, *malo* – habla Rainer María Rilke- como de esa edad, se advertía un vago gusto por la sangre, que maduró después y se hizo hondo y potente regusto. (Que sobre el cielo del incendio, cada sangrienta estrella tenía la roja angustia de un desgarrado corazón –venía a decir poco más o menos aquel pobre poema). », p. 294.

⁹⁷ Voir note 96, en italique dans la citation.

⁹⁸ A. ESPINOSA, « Lesbia », sans date, probablement rédigé en 1917 étant donnée sa ressemblance avec « Noche de polichinelas ». *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 652-653.

Au-delà de considérations sur sa qualité littéraire, ce poème est surtout une sorte de collage littéraire où l'on peut identifier les lectures poétiques d'Espinosa lors de son adolescence. Il s'agit d'explorer ces vers comme s'ils étaient des « ruines archéologiques » du Modernisme afin d'y découvrir, parmi les sources littéraires, où est la voix poétique d'Espinosa et quels leitmotifs convergent vers ses textes ultérieurs.

Dès le premier mot, celui du titre, Espinosa utilise le terme « Lesbia » dans le sens propre au XIX^e siècle, c'est à dire, celui dont Baudelaire voulait se servir en 1945 pour intituler son recueil *Les Fleurs du Mal*.⁹⁹ Cet usage fait notamment référence à Sapho ou, peut-être aussi, à Lesbia, l'amante poétique de Catulle.

La Lesbia d'Espinosa reproduit fidèlement le modèle de la femme fatale moderniste. D'après son acception littéraire décadentiste, cette femme est destinée à provoquer « *le malheur, la ruine, voire la perte des hommes* ». ¹⁰⁰ Elle a néanmoins, littérairement, des personnalités diverses :

La figure qui s'impose en cette fin de XIX^e siècle n'identifie pas en fait un type unique de femme. Si la lesbienne, très présente dans les romans des décadents, occupe une place à part, deux types de femme représentent plus précisément en revanche la féminité dangereuse. C'est tout d'abord l'« allumeuse », celle qui séduit les hommes mais se refuse à satisfaire leurs désirs [...] C'est ensuite, à l'inverse, celle qui se donne à tous, la courtisane, voire la nymphomane - ou du moins la femme aux mœurs dissolues [...].¹⁰¹

Cette femme est ainsi fatale, soit par son refus de la sexualité, qui excite la violence de l'homme, soit par son appétit sexuel exagéré, qui provoque sa peur. Dans le poème d'Espinosa, Lesbia semble correspondre davantage au second modèle : elle se donne à tous et garde, en même temps, le rôle dominant, totalement étranger à celui de l'épouse et de la mère que la société impose. La manière dont cette « sorcière » garde le contrôle demeure néanmoins féminine car, au lieu de s'imposer par la violence, elle se limite simplement à regarder les hommes. La nature mortifère qu'on attribue à ces femmes est due, par ailleurs, non seulement à la société misogyne qui les entoure, mais aussi à leur identification à la

⁹⁹ J. E. JACKSON, « La question de Lesbos », dans *Baudelaire : du dandysme à la caricature, l'année Baudelaire* 7, pp. 101-108, éd. Champion, Paris, 2003 [...] même si « lesbienne », en 1845, n'a pas encore le sens que nous lui attribuons aujourd'hui, les trois grands poèmes à placer sous le signe de Lesbos – *Femmes damnées* (CXI) de la section « Fleurs du Mal », *Lesbos* et *Femmes damnées. Delphine et Hippolyte* dans *Les Épaves* – mettent en scène, quant à eux, des relations homosexuelles assez évidentes. », p. 102.

¹⁰⁰ F. MONNEYRON, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, P. BRUNEL, (dir.), entrée « femme fatale », éd. du Rocher, Paris, 1999, p. 749.

¹⁰¹ *Idem.* p. 750.

syphilis.¹⁰²

Au-delà des références mythologiques qui révèlent l'influence de Rubén Darío – l'étoile Sirio,¹⁰³ par exemple-, c'est l'empreinte de Baudelaire qui règne dans le poème. En effet, le jeune Espinosa revendique cette influence avec une fierté un peu naïve : « *flores malsanas* », « *maléfico néctar* », « *veneno tenebroso y mortal* ». Mais, si chez Baudelaire, la femme est noyée dans les contradictions, comme Baudelaire lui-même,¹⁰⁴ l'expression d'Espinosa n'est pas encore à la hauteur de cette complexité. Elle demeure plutôt au niveau de la femme fatale évoquée par les décadents :

Si les romantiques opposaient volontiers une femme-ange à la femme-démon, ceux qui parfois s'appelaient « décadents » dans les années 1880 privilégiaient la seconde, soulignant lourdement son aspect sanguinaire, bestial et sexuel, dans des textes mêlant exécution vertueuse et attirance fascinée.¹⁰⁵

Toutefois, Espinosa, peut-être à cause de son âge, semble éprouver de la peur plutôt que du mépris. Il faudra attendre encore plus d'une décennie pour qu'il prenne sa revanche sur ces femmes fatales dans *Crimen*.

Chez un auteur aussi attentif aux valeurs sémiotiques, l'étude d'un chromatisme si révélateur ne doit pas être négligée. La gamme de couleurs utilisée dans ce poème va du blanc au noir et ces nuances deviennent les marques d'un style personnel. Le blanc, qui dépeint la froideur de la protagoniste, comporte sur plusieurs tons à travers des matériaux différents : l'ivoire, dont les seins de Lesbia semblent être faits [v. 4, 32], décrits par la suite comme des

¹⁰² F. MONNEYRON, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, P. BRUNEL, (dir.), entrée « femme fatale », éd. du Rocher, Paris, 1999, p. 751.

¹⁰³ D. R. WHITSELL, *Rubén Darío at Harvard : books and manuscripts from the poet's library*, conférence donnée à l'Université de Harvard en janvier 2001. Selon WHITESELL, ce poème fut probablement écrit à Paris à l'automne 1901. D. R. WHITSELL et J. V. CASTILLO l'ont retranscrit de l'original, rencontré dans la Houghton Library, section de livres rares de la Grande Bibliothèque de l'Université de Harvard. « Epístola I » A. Nervo : « [...] "Y todo eso que hace / A Sirio"? que diría Renán. / Todo eso satisface / La inmensa tontería / Que impera todavía / Cuyo horror destruiría / Sirio y Alderabán. » Sirio est, dans la mythologie grecque, le chien du chasseur Orion. Il a donné nom à une des étoiles de la constellation d'Orion, divisée en deux constellations Canis Maior et Canis Minor. Sirio appartient à la première.

¹⁰⁴ J. E. JACKSON, « La question de Lesbos », dans *Baudelaire : du dandysme à la caricature, l'année Baudelaire 7*, pp. 101-108, éd. Champion, Paris, 2003 : « Les lesbiennes se révèlent-elles au total exemplaires des contradictions de l'éros baudelairien ? Hantées par l'infini, mais rêvant de douceur, avides de plaisir, mais intimes de la douleur, décrites à l'aide d'images qui suggèrent l'innocence, mais torturées par l'inquiétude, vierges, mais habitées par une culpabilité qu'elles s'efforcent, non sans maladresse de dénier, elles peuvent passer pour l'incarnation des tensions paradoxales auxquelles Baudelaire ne parvint pas plus qu'elles à se soustraire. », p. 108.

¹⁰⁵ M. DOTTIN-ORSINI, entrée « femme fatale » *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, P. BRUNEL, (dir.), éd. du Rocher, Paris, 1999, p. 276.

magnolias qu'elle offre à ses amants [v. 18], les perles [« *aljófar* », v. 1, 33] pour décrire le palais blanc [« *albo* », v. 1] et la lune blanche [v. 14 et 25], qui donne à Lesbia sa pâleur [v. 11 et 31] et son visage glacial [v. 14]. En effet, le blanc est une couleur fétiche pour Espinosa : tout comme la Colombine de « Noche de Polichinelas » et la prostituée d'« Exótica », Lesbia est aussi pâle que les héroïnes de Baudelaire ou l'objet du désir de Pierre Louÿs.¹⁰⁶

Dans ce scénario immaculé, une couleur apparaît dans les pupilles de Lesbia : un vert mystérieux, sibyllin et mortel: « *¡Milagroso poder de las brujas pupilas / mustiadoras maléficas de floridos jardines!* ». ¹⁰⁷ Ce vert fait peut-être référence à la fée verte, l'absinthe, dont les décadents ont contribué à créer le mythe.

La mort des amants empoisonnés fait surgir le rouge des étoiles, celui de l'angoisse et des cœurs déchirés. C'est encore le rouge qu'Espinosa évoquera, deux décennies plus tard, dans son article « Sangre de España », ¹⁰⁸ pour remonter aux sources de ce fleuve de sang qui parcourt toute son œuvre.

Espinosa couvre son héroïne de splendides bijoux, mais il ne fait ainsi que l'anéantir pour s'affranchir d'elle, comme cela était déjà arrivé auparavant, malgré lui, à Des Esseintes¹⁰⁹ avec la célèbre tortue :

Il ne s'agit pas tant de culte que d'exécration ; on couvre de bijoux ces femmes splendides, mais comme on les couvrirait d'injures. [...] le chapitre V de À Rebours (1884) est avant tout un document précieux montrant comment derrière l'adoration de la femme fatale, percent partout le dégoût et le désir de la tuer. [...] Insensiblement, sous le regard de Des Esseintes, la Salomé de Moreau devient une assumption de la pourriture féminine.¹¹⁰

Enfin, plus qu'un objet de haine, la femme est simplement un fantasme qui aide les hommes à surmonter les angoisses liées à leur virilité : elle n'est finalement que ce miroir où les hommes contemplent la terreur que leur inspire la femme.¹¹¹ Les vers d'Espinosa, qui

¹⁰⁶ Voir *supra*, note 86.

¹⁰⁷ A. ESPINOSA, « Lesbia », v. 21-22.

¹⁰⁸ Voir *supra*, note 96.

¹⁰⁹ J. K. HUYSMANS, *À Rebours*, 1884. La tortue est non seulement la métaphore de la destinée de Des Esseintes, mais aussi celle de ces femmes qui meurent sous le poids de pierres précieuses, offertes par des amants désireux de les posséder, métaphoriquement, par ce moyen.

¹¹⁰ M. DOTTIN-ORSINI, *Magazine Littéraire : Les éternels de la Belle Époque*, « Misogynies fin-de-siècle », n° 288, mai 1991, pp. 20-23. Citation p. 20. À la Salomé de Gustave Moreau, on pourrait ajouter l'anecdote de la tortue dans *À Rebours*.

¹¹¹ M. DOTTIN-ORSINI *Magazine Littéraire : Les éternels de la Belle Époque*, « Misogynies fin-de-siècle », n°

décrivent les yeux de « Lesbia » comme « [...] *las bruñidas cráteras de sus ojos hipnóticos* » nous rappellent, à ce propos, que Frédéric Nietzsche disait de certaines femmes qu'elles étaient de vrais automates au regard vide :

Il y a des femmes qui n'ont pas, où qu'on la cherche chez elles, de réalité intérieure, mais ne sont que masques. L'homme est à plaindre qui se lie avec de ces êtres quasi fantomatiques, nécessairement décevants, mais capables, justement, d'éveiller le plus fortement le désir de l'homme: il part en quête de leur âme... et jamais ne cesse de la chercher.¹¹²

Trois ans après « Lesbia », Espinosa compose en 1920 un sonnet intitulé « Exótica ».¹¹³ Malgré l'écart temporel, il revient dans ce poème aux sources littéraires décadentes qui avaient inspiré le précédent. Cette époque a été qualifiée par Pérez Corrales de moderniste pre-surréaliste,¹¹⁴ étant donnés les signes anticipateurs de *Crimen*. En effet, tout comme « Lesbia », ce poème révèle également des obsessions qui ont hanté Espinosa durant toute sa vie d'écrivain :

Yo adoro esas lejanas urbes en que no he estado
Y que sólo conozco por Musset o Baudelaire,
La carne de burdel y el lecho del pecado
Donde sacia la carne su sed de poseer

Vivir la crapulosa vida del alucinado,
Esa vida perversa que nos hace creer
Que lo amargo es lo bello y que el beso comprado
Es el beso más dulce que nos da la mujer.

La vesania... Beber ajeno, fumar opio,
Para mirar la vida por el kalidoscopio [*sic*]
De lo fatal, de lo fatal, de lo fatal...

Y en una noche alegre y azul de Primavera
Matarme en el impúdico lecho de una ramera

288, mai 1991, pp. 20-23.

¹¹² F. NIETZSCHE, Nietzsche, *Humain, trop humain*, vol. I, (1878), VII «Femme et enfant», Aphorisme 405. Masques, éd. Gallimard, Paris, 1988, p. 249.

¹¹³ A. ESPINOSA, « Exótica ». juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

¹¹⁴ Comme M. PÉREZ CORRALES a décidé avec justesse de qualifier cette première époque poétique de l'œuvre d'Espinosa. Voir *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, t. 2, 1986, p. 552.

Triste y pálida hermana de « Las flores del mal »...¹¹⁵

De même que dans « Lesbia », et comme tout texte de jeunesse chez un écrivain, ce poème est à nouveau marqué par diverses influences poétiques, avec la particularité que les sources sont ici explicitement évoquées. À cet effet, on retrouve Baudelaire dès le deuxième vers et, le plus surprenant, juste après Musset. Ensuite, le locuteur fait allusion à Rubén Darío à travers le titre de son poème « Lo Fatal ».¹¹⁶ L'étude détaillée de ce poème nous a semblé indispensable à ce stade de notre réflexion sur la présence de la femme dans l'écriture d'Espinosa.

Dans le premier quatrain du sonnet s'exprime un je poétique qui exalte la vie citadine, certes inhérente à la poésie moderniste.¹¹⁷ L'intérêt que revêtent les nouvelles villes pour ce je, repose notamment sur les mondes parallèles qui surgissent autour d'elles, et il ne revendique pas, comme le feront les avant-gardes par la suite, le développement industriel et économique de la vie moderne.

Le plus surprenant dans ce quatrain est le deuxième vers, où Baudelaire est cité comme source d'inspiration à côté d'Alfred de Musset, alors que ce dernier a toujours été un objet de rejet pour Baudelaire, rejet qui, pour certains critiques, explique d'ailleurs l'abandon dont Musset a été victime depuis.¹¹⁸ Plus récemment, les critiques ont signalé des rapprochements possibles entre la poésie de Baudelaire et celle de Musset, alors qu'en 1920,

¹¹⁵ A. ESPINOSA, « Exótica ». juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

¹¹⁶ *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*, poema XLI, Madrid, 1905.

¹¹⁷ Voir E. PADORNO, G. SANTANA HENRÍQUEZ, *Varia lección sobre el Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, UPLGC, 1999, O. GUERRA SÁNCHEZ, « el espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario », pp. 57-89 et le chapitre 2.4. « Le modernisme canarien : deux visions de l'île. »

¹¹⁸ L'oubli de l'œuvre d'Alfred de Musset a été constaté et expliqué par les rares spécialistes de son œuvre. Parmi eux, B. SZWAJECER écrit, dans *La nostalgie dans l'œuvre poétique d'Alfred de Musset*, éd. Librairie Nizet, Paris, 1995, p. 10 : « [...] les poésies de Musset, par rapport à des poètes du resserrement et de la pureté linéaires tels que Baudelaire, Verlaine ou Rimbaud ne semblent pas intéresser les critiques littéraires de notre temps. En effet, les poésies de Musset déconcertent; et ce doublement: tant par la prodigieuse virtuosité qui y est déployée [...], que par leur atmosphère privée d'assises temporelles bien établies [...] Dès que le lecteur se heurte à l'œuvre poétique de Musset, il est confronté à une temporalité dissoute qui, non contente de le désorienter, lui fait perdre peu à peu pied dans le flot d'éléments qui surgit devant lui. » De même, J. LESTRINGANT écrit, dans sa préface aux *Poésies complètes*, d'A. DE MUSSET, éd. le livre de poche classique, Paris, 2006, pp. 11 et 16 : « [...] de même que la critique, à partir de Proust, s'engage sur la voie du *Contre Saint-Beuve*, rompant avec l'illusion romantique de l'adhérence de l'œuvre à l'écrivain, de même la poésie du XX^e siècle, du symbolisme au surréalisme, refuse l'effusion lyrique et dessine un *Contre Musset*. [...] La différence est peut-être dans une poétique de la séduction, fort étrangère en vérité à l'auteur des *Fleurs du mal*, qui avait placé en tête de son recueil une épigraphe d'Agrippa d'Aubigné [...] le protestant opiniâtre, le ferme entre les fermes. Alors que Baudelaire affectait de choquer et en tirait gloire, Musset cherchait à plaire jusque dans ses attentats les plus délibérés à la religion et aux bonnes mœurs. »

date du poème d'Espinosa, cela eût été inconcevable :

Musset est-il l'inventeur de la poésie moderne ? La proposition relève, bien sûr, du paradoxe, voire du non-sens. Et pourtant, pas de poète plus proche de Baudelaire, avec qui il a en partage le dandysme, le spleen, la lecture précoce de Thomas de Quincey, les paradis artificiels, le vin et la fascination pour la vie moderne.¹¹⁹

On peut penser qu'Espinosa établit par hasard ces « correspondances » entre Baudelaire et Musset et qu'il s'agit d'une coïncidence qui relève exclusivement de sa naïveté ou de son ignorance. Or, son parcours vital d'écrivain et de critique confirme néanmoins ses nombreuses intuitions en tant que critique littéraire. Il se peut aussi que, dans ce cas concret, il s'agisse au contraire d'une érudition précoce, car Sainte-Beuve avait déjà subrepticement établi, depuis 1857, la concordance poétique entre Baudelaire et Musset, sans tenir compte de la critique littéraire de l'époque :

Lors du procès des *Fleurs du mal*, en août 1857, Sainte-Beuve rédigea pour Baudelaire une note où il lui conseillait de s'abriter derrière des textes poétiques qui offensaient la morale, mais se trouvaient dans toutes les mains. Et d'alléguer l'exemple d'Alfred de Musset, récemment disparu. Avec finesse, avec perspicacité, le critique rapprochait ainsi de Baudelaire un poète que celui-ci détestait pourtant, un poète pour lequel son aversion épidermique, si bruyamment et si souvent manifestée, recouvrait une profonde et secrète affinité.¹²⁰

Quoi qu'il en soit, le je poétique introduit la poésie de Baudelaire et Musset afin d'initier le lecteur à ces villes lointaines dont il rêve. Ce qui l'attire en elles est notamment le fantasme érotique des maisons closes, ces lieux de transgression où les corps peuvent assouvir leur soif de péché. Le dépaysement dont rêve le protagoniste s'accomplit chez Baudelaire par un langoureux envahissement des sensations physiques.¹²¹ Ce processus a été décrit en détail par Pierre Brunel dans un essai intitulé « Tout un monde lointain » :

Dans les trois cas {« La Chevelure », « Parfum exotique » et « [Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne] »}, le processus qui déclenche la vision est le même : il suffit, pour sortir du lieu où l'on est et voyager en imagination, de respirer l'odeur d'un sein chaleureux, le parfum d'une chevelure ou, de manière plus indistincte, plus morale ou plus abstraite, de se pencher sur ce « vase de tristesse », ce vase vide qui est le corps distant de la froide bien-aimée. [...]

La distance dans l'espace réduit ce lieu à une absence, presque à un effacement, comme celui du souvenir qui serait, lui aussi, devenu trop lointain. Et pourtant un appel retentit pour un autre voyage, sans déplacement du corps, porté par le frémissement des sens, l'intensité des

¹¹⁹ A. DE MUSSET, *Poésies complètes*, « Préface », pp. 7-51, par J. LESTRINGANT, éd. le livre de poche classique, Paris, 2006, pp. 16 et 22.

¹²⁰ A. DE MUSSET, *Poésies complètes*, « Préface » par J. LESTRINGANT, éd. le livre de poche classique, Paris, 2006, p. 15.

¹²¹ De même que Fernando Pessoa, par la suite, ne voulut jamais se déplacer de Lisbonne après son arrivée étant adolescent : « Eu não viajo, evoluo ».

sensations, l'ivresse de l'amour, l'excitation de l'imagination, toute cette vibration à la fois première et profonde qui est si décisive chez Baudelaire. [...] on aurait tort, avec Baudelaire, de s'en tenir à un exotisme superficiel. [...]

[...] [« L'Horloge », « Un hémisphère dans une chevelure », et « L'invitation au voyage »] [illustrent] cette forme très particulière d'exotisme qui pratique Baudelaire : un exotisme qui se passe du voyage, un exotisme de l'intérieur, si l'on peut dire, qui naît de l'« extase » inspirée par « tout un monde lointain ».¹²²

De même, l'univers du protagoniste d'« Exótica » ne relève pas d'un exotisme futile, car l'auteur, tout comme Baudelaire, associe ces villes à des plaisirs intellectuels –la lecture de Baudelaire et de Musset- et à des plaisirs physiques –on pénètre un espace en possédant les corps qui l'habitent-. Espinosa reviendra, de manière paroxystique, sur cette expérience des limites de la réalité, notamment dans *Crimen*, où le protagoniste va lui-même habiter tous les corps et, parfois même, les dévorer.

Le quatrain revient ensuite sur cette vision des villes lointaines comme des nids de maisons closes qui procurent l'accès aux plaisirs de la chair. Le protagoniste associe ce plaisir au péché, ce qui est inhérent à l'imaginaire catholique d'Espinosa et nécessaire à la perversion du plaisir :

Baudelaire énonçait une vérité valable pour tous, écrivant : « Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté. »¹²³

Les vers trois et quatre de ce même quatrain évoquent le mythe du « libertin urbain », un leitmotiv essentiel chez Baudelaire et Alfred de Musset. En ce sens, le rapport poétique entre l'espace de la ville moderne et l'érotisme a donné lieu à l'une des plus importantes controverses entre Baudelaire et Musset : celle du *Salon de 1859*, où Baudelaire impose son regard esthétique, qui prévaudra sur la poésie du XX^e siècle :

Au demeurant le paysage n'est pas toujours [...] conséquence du « culte niais de la nature » auquel Baudelaire refuse de se sacrifier dans le Salon de 1859 ; il est aussi l'inscription de l'espace de la cité dans la poésie. Il répond comme le cœur du poète au « temps de la ville » qui lui fait aimer « ce temps gris, ces passants, et la Seine » (note 9 : Sonnet, p. 70. Musset est délibérément un poète citadin). Bien avant Hugo et Baudelaire, Musset esquisse les paysages urbains [...].¹²⁴

¹²² P. BRUNEL, *Baudelaire et le « puits des magies »*. Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne, deuxième essai : « Tout un monde lointain », pp. 45-102, éd. librairie José Corti, Paris, 2003, pp. 49, 53-54 et 80.

¹²³ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 141.

¹²⁴ F. CHENET-FAUGERAS, « Le paysage en miettes », pp. 69-77, dans *Romantisme Colloques, Alfred de Musset. Poésies « Faire une perle d'une larme »*, Société des études romantiques, éd. SEDES, Paris, 1995, pp.

La question réside alors dans la conception du paysage : pour Baudelaire, Poe et, notamment, Huysmans, le paysage est la nature aménagée, alors que Musset est en quête d'un paysage naturel, ce qui ne veut pas dire bucolique, mais réaliste, nu. De même, les premiers font le choix de la modernité en déguisant le poète grâce à l'artifice des masques, alors que Musset fait celui de la nudité, non seulement du je poétique, complètement démasqué chez lui, mais aussi du libertinage assumé et même exhibé. Dans son poème « Exótica », Espinosa se situe entre les deux extrêmes : il se laisse emporter par des paysages absolument littéraires, les agréments de perversion et de sensualité, mais finit son sonnet par un retour à la cruauté de « Lo Fatal. » On peut néanmoins se demander quel est le degré de fiction et de réalité chez un poète de vingt-trois ans car, même si Rimbaud avait revendiqué que « Je est un autre » à dix-sept ans,¹²⁵ il avait à cet âge un vécu qu'Espinosa n'avait sans doute pas. Tous les désirs exprimés dans le poème semblent assez autobiographiques, mais ils se réduisent probablement à des fantasmes irréalisés. En outre, le besoin exhibitionniste propre à Musset est totalement absent chez Espinosa.¹²⁶

Le deuxième quatrain est une parfaite description de la vie du dandy libertin et de ses rapports avec la prostitution, qui représente pour ce personnage désenchanté l'amour le plus authentique auquel il peut aspirer : « *Que lo amargo es lo bello y que el beso comprado / Es el beso más dulce que nos da la mujer* ». Ce mythe élève la prostituée et son métier vers l'autel poétique et sacré qui était le sien dans l'Antiquité. D'ailleurs, si les décadents ont évoqué la sacralisation de l'amour vénal, c'est grâce aux découvertes archéologiques du XIX^e siècle :

Il faut attendre les recherches archéologiques du XIX^e siècle pour voir revenir la figure de la prostituée sacrée, éclipsée par les religions monothéistes. Mais la tendance syncrétique de l'époque assimile les courtisanes historiques de plusieurs civilisations en leur prêtant les traits de la femme fatale.¹²⁷

L'imaginaire décadent, assez misogynne, entretient un rapport à la prostituée et, plus généralement, à la femme, pour le moins limité. En effet, malgré la sacralisation de la prostituée, il faudra encore attendre 1941 pour voir publié le roman *Mme Edwarda*,¹²⁸ où

71 et 73.

¹²⁵ A. RIMBAUD (1854-1891), écrit cet aphorisme dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871.

¹²⁶ Il n'y a pas d'exhibition chez ESPINOSA, car ce poème fut publié posthument dans *La Tarde*, le 17 juillet 1980, grâce à la donation d'Antonio ESPINOSA.

¹²⁷ C. BOULA et V. FORTIN, dans *Dictionnaire des mythes féminins* (dirigé par P. BRUNEL), entrée « prostituée sacrée », pp. 1590-1598, citation de « la prostituée sacrée dans l'imaginaire "décadent" » éd. du Rocher, 2002, p. 1596.

¹²⁸ G. BATAILLE, sous le pseudonyme de Pierre Angélique, *Mme Edwarda*, éditions du Solitaire, Paris, 1937,

l'expérience de la prostitution permet au héros de découvrir son monde intérieur et sa solitude essentielle à travers l'extase.

À l'opposé, la figure emblématique de la prostituée sacrée, héritée des rituels païens, avait subi une réception très différente dans les récits bibliques, devenant « la grande prostituée », non point en raison de sa propre grandeur mais à cause des dangers qu'elle incarne :

C'est cet imaginaire de la transgression qui s'exprime dans les structures symboliques et métaphysiques de l'archétype et du mythe plutôt que dans les formes rhétoriques et plus moralisées de l'apologue ou de la parabole : il fait de la Prostituée le lieu de tous les risques et de tous les dangers : luxure et perversion, infidélité, trahison, anéantissement ; le creuset de toutes les peurs liées au sexe et à la mort. Il dresse la Prostituée en tant que figure inquiétante de l'Autre: de l'autre religion, de l'autre sexe, de l'étrangère irréductible, de la Mort. [...]

La grande Prostituée constitue donc bien l'un de ces « noyaux symboliques primitifs » qui, sous l'impulsion structurante du schème de la chute, se développent et se diffractent dans nombre de récits mythiques. Tous les textes qui reprennent, sous des noms différents, la figure de la Prostituée biblique, racontent l'histoire de ses débauches, de sa chute, de sa condamnation (le déluge et l'exil, Satan, Caïn, ou Babylone).¹²⁹

La symbolique de la femme fatale remonte loin dans l'Histoire d'Occident, bien avant le mouvement des « Décadents » et, de ce fait, la formation catholique d'Espinosa peut être considérée comme une source importante, en ce qui concerne la mythologie des femmes fatales.

La vie de débauche décadente se poursuit dans le premier tercet du poème, où apparaît la folie et même la furie.¹³⁰ Cet état est atteint grâce à l'absinthe et à l'opium : « *beber ajenjo, fumar opio* ». Le poète urbain ne peut se contenter des plaisirs ordinaires. Pour fuir la réalité décevante une prostituée ne lui suffit pas : il a besoin de drogues, notamment de celles qui sont hallucinogènes et lui permettent de rêver éveillé.

Espinosa assimile ainsi une tradition littéraire¹³¹ qui explore l'expérience des drogues

bien que daté fictivement en 1937, probablement car l'histoire qui s'y raconte est censée se dérouler cette année-là et non sous l'occupation nazie.

¹²⁹ D. CHAUVIN, dans *Dictionnaire des mythes féminins* (dirigé par P. BRUNEL), entrée « prostituée biblique », pp. 1580-1589, citation de « la grande prostituée » pp. 1583 et 1585-1586.

¹³⁰ Malgré cela, M. P. CORRALES, cite la « *vesania* » pour mettre en évidence l'intensité sexuelle dans « Exótica » et « Lesbia », alors que le terme ne revêt pas exactement cette connotation. Cfr. M. PÉREZ CORRALES dans *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, t. 2, 1986, p. 552.

¹³¹ Certains ont également assimilé E. A. POE à cette tradition. Voir, par exemple, D. B., SOVA, *Edgar Allan Poe –A to Z-: the essential reference to his life and work*, Facts On File, Checkmark Books, New York, 2001, p.

pour dépasser la perception du réel. Ce genre littéraire, si on peut le qualifier ainsi, atteint son apothéose avec *Confessions of an English Opium-Eater*,¹³² qu'avaient traduit Alfred de Musset et Baudelaire. Ce mouvement littéraire vers la multiplication des sensations vitales consiste, comme le décrit ce poème, en un lien paradoxal entre la vie (ou plutôt la pluralité de vie) et la mort, comme l'explique Pierre Brunel :

Bien plus déterminante est la multiplication, ce que Baudelaire appelle le nombre [...]. À tout cela De Quincey donne un nom, « the exuberant and riotous prodigality of life », « Le déchaînement de l'exubérante prodigalité de la vie ».¹³³ Elle est, comme le souligne lui-même, la raison principale de son contraire : la violence de la réaction contre l'idée de l'anéantissement par la mort. Le gouffre qui se creuse, pour De Quincey, est celui où est englouti un trop plein qui avait fini par apparaître comme étouffant, angoissant et même mortifère.¹³⁴

Cette quête vitale d'une intensité frénétique ne peut qu'aboutir à « Lo fatal ». Pourtant, il ne s'agit nullement d'une déchéance morale ou éthique –due à l'excès de drogues ou à la maladie de Cupidon-. La chute est existentielle, comme dans le poème de Rubén Darío,¹³⁵ car l'absurdité de l'existence humaine se réduit finalement à un doute, qui persiste en dépit de tous les masques dont le poète se sert pour l'occulter :

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido y un futuro terror...

65 : « Critics have suggested that his influence is to be found in Poe's tales such as "The island of the fay" (nouvelle publiée pour la première fois dans *Graham's Magazine*, en juin 1841. Traduit par Ch. BAUDELAIRE de l'édition du *Broadway Journal* du 4 octobre 1845, « L'île de la fée » parut d'abord dans *Le Pays* les 28 et 30 janvier 1855. Dans *Edgar Allan Poe. Contes – essais – poèmes*, éd. établie par C. RICHARD chez Robert Laffont, Paris, 1989, pp. 559 et 1371.) and poems as "Dream-Land" (poème publié pour la première fois dans *Graham's Magazine*, en juin 1844. « Terre de songe », la traduction de S. MALLARMÉ, parut d'abord dans *La République des Lettres*, le 25 mars 1877. *Opus cit.*, pp. 1269 et 1552), as well as in "The fall of the house of Usher" (nouvelle publiée pour la première fois dans *Burton's Gentleman's Magazine* en septembre 1839. La traduction de Ch. BAUDELAIRE –« La chute de la maison Usher »-, d'après l'édition Griswold, parut dans *Le Pays* les 7, 9 et 13 février 1855) in which the narrator makes a blatant reference "to the after-dream of the reveller upon opium" in the opening paragraph of the story. »

La traduction de cette phrase appartenant à "The fall of the house of Usher", se trouve dans l'*opus cit.*, p. 406 : « [...] j'éprouvais cet entier affaissement de l'âme, qui, parmi les sensations terrestres, ne peut mieux se comparer qu'à l'arrière-rêverie du mangeur d'opium [...] ». Or, dans la page 1349 –*opus cit.*-, on trouve un commentaire en note, probablement du à C. RICHARD: « Voici l'une des phrases sur lesquelles on s'est fondé pour conclure à l'opiomanie de Poe. Cette mention ne peut pourtant être considérée comme un aveu. » On se trouve peut-être ici en face d'un jugement extra littéraire car, pourquoi qualifier la prise d'opium comme opiomanie au lieu d'opiphilie ou opiophagie ?

¹³² Th. DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium-Eater*, 1822, augmenté en 1845, édition bilingue de Françoise Moreux, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1964.

¹³³ Th. DE QUINCEY, *opus cit.*, note 6 : « *Confessions of an English Opium-Eater*, 1822, augmenté en 1845, édition bilingue de Françoise Moreux, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1964, p. 267. »

¹³⁴ P. BRUNEL, *Baudelaire et le « puits des magies ». Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, deuxième essai : « Tout un monde lointain », pp. 45-102, éd. librairie José Corti, Paris, 2003, p. 63.

¹³⁵ Voir aussi, chez Ch. BAUDELAIRE, « L'Horloge », *Les fleurs du mal*, 1^{ère} éd. en 1857, éd. Flammarion, Paris, 2006, p. 122, v. 20 : « Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide ».

Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
 lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber a dónde vamos,
ni de dónde venimos!...¹³⁶

L'anéantissement dans le vide -« Lo fatal »- et la vie poussé à l'extrême, cohabitent chez les poètes romantiques, symbolistes et même les surréalistes. Espinosa se rapproche de Baudelaire car, dans le dernier tercet d'« Exótica » ces deux tendances –le vide et l'extrême- se manifestent de manière simultanée :

[dans le poème « Le Gouffre »] Plaisirs et tortures ne sont plus successifs comme dans les Confessions d'un mangeur d'opium, mais simultanés [...]. La perspective comparatiste choisie ici oblige à faire encore une fois le rapprochement avec Thomas de Quincey, avec cette prodigalité de vie tour à tour fascinante et destructrice [...]. Baudelaire s'en rapproche, et en même temps il s'en distingue par la substitution de la simultanéité à la succession. La tension permanente l'emporte sur le mouvement dramatique, les actes au sens théâtral du terme, dans les Confessions.¹³⁷

Cette fusion du plaisir et de la douleur se trouve aussi chez Musset, où la perte définitive de l'innocence entraîne les mêmes conséquences dans le temps poétique car l'oubli, la débauche et la douleur deviennent des sensations parallèles. Elles cohabitent au sein d'une poésie qui, malgré tant d'émotions, demeure pourtant nihiliste :

La perte définitive de l'innocence ne débouche pas sur une acceptation résignée de la condition humaine et l'œuvre de Musset présente trois réactions.

À l'impur, il ne reste plus qu'à oublier le réel. C'est là une des vocations de la littérature [...] ; elle a vocation de népenthès au même titre que l'opium.¹³⁸ Mais plus que l'illusion, plus que la poésie, plus que l'opium, la débauche est la grande dispensatrice de l'oubli. [...]

La douleur constitue la deuxième réponse. [...] La vertu de la douleur se ramène à la révélation de la sensibilité, marque de la pureté. Souffre celui qui sent, est sensible celui qui a conservé les valeurs de l'innocence.

La troisième réponse touche à l'écriture elle-même. Elle met en jeu la possibilité d'une écriture transparente et est liée à la douleur. [...] Faire coïncider le mouvement de l'âme et le mouvement de la phrase équivaut à rétablir pour un temps et dans l'acte d'écrire l'immédiateté perdue. L'amour et la douleur font ce rôle parce qu'ils ne sont pas médiateurs, mais sont à la

¹³⁶ R. DARÍO, *Poesías completas, libros poéticos completos y antología de la obra dispersa, Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, « Lo fatal », éd. Fondo de cultura económica, México D. F., 1952, p. 305.

¹³⁷ P. BRUNEL, *Baudelaire et le « puits des magies »*. *Six essais sur Baudelaire et la poésie moderne*, deuxième essai : « Tout un monde lointain », pp. 45-102, éd. librairie José Corti, Paris, 2003, pp. 64-65.

¹³⁸ A. HEYVAERT, *La transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, éd. Klincksieck, Paris, 1994, note 157 : « *Namouna*, chant I, strophe IX, A. DE MUSSET, *Poésies complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1957, p. 241. Le premier livre publié par Musset n'est-il pas une traduction de De Quincey ? », p. 170.

fois présents dans ce qui les exprime et dans ce qui les éprouve.¹³⁹

Si Musset filtre sa douleur à travers l'écriture par le biais de l'exhibition, et si les drogues et l'érotisme ne lui servent qu'à oublier, c'est parce qu'il se sent encore proche de l'esprit des Lumières, comme Thomas de Quincey. En revanche, Baudelaire et Espinosa osent pousser les limites de cette expérience. La vie dissolue n'est pour eux que le symptôme d'une quête d'absolu qui ne peut être assouvie que dans la mort : « *Baudelaire propose de pousser l'évasion jusqu'à la mort pour trouver du nouveau. Cette conclusion va au-delà des réflexions de De Quincey qui se limite à l'évasion dans le monde des rêves.* »¹⁴⁰ Ainsi, comme les « héros » de Baudelaire, le protagoniste d'« Exótica » met fin à sa quête durant une nuit bleue, « azul » -probablement en hommage à Victor Hugo et Rubén Darío-¹⁴¹ pour se donner la mort sur la couche d'une prostituée, sœur des *Les Fleurs du mal*. Le je poétique atteint alors l'extrême volupté du suicide après la « petite mort ». Cette fin pourrait être inspirée par le poème que Baudelaire consacre aux « Deux bonnes sœurs » : « *la Débauche et la Mort sont deux aimables filles [...] Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmes / un lit que le remords n'a jamais fréquenté* ». ¹⁴²

En 1931, une décennie après la publication d'« Exótica », Espinosa ne semble plus avoir besoin d'évoquer des sorcières maléfiques ou des villes lointaines pour représenter la femme qu'il désire. Il rend hommage à une femme fatale bien réelle dans un article intitulé « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas ». ¹⁴³

¹³⁹ *Idem.*, pp. 170-172.

¹⁴⁰ Ch. BAUDELAIRE, *Un mangeur d'opium*, Avec le texte parallèle des *Confessions of an English Opium-Eater* et des *Suspiria de profundis* de Thomas DE QUINCEY, édition critique commentée par M. TÄUBLE-LIPMAN WULF, études Baudelairiennes VI-VII, éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1976, note p. 85.

¹⁴¹ V. HUGO, *William Shakespeare*, deuxième partie, Livre VI, I, Le Beau serviteur du Vrai: « l'Art c'est l'Azur », 1864, R. DARÍO, *Azul*, 1888.

¹⁴² Ch. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, « Les deux bonnes sœurs », 1^{ère} éd. en 1857, éd. Flammarion, Paris, 2006, p. 162, vers 1, 7-8.

¹⁴³ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120.

Luisa Santana demeure sans doute l'un des personnages féminins les plus aboutis dans l'œuvre d'Espinosa, après María Ana, malgré son apparition fugace. Le titre évoque déjà la dimension mythique du personnage. En effet, « sous le signe » est un leitmotiv de l'écriture d'Espinosa qu'il applique à des personnages aussi importants que la Muse grecque –ou la Grâce-, Thalie ou l'écrivain Viera y Clavijo.¹⁴⁴ Cet article implique chez Espinosa, non seulement un changement radical d'esthétique par rapport à ses poèmes de jeunesse, mais surtout une immense évolution du regard qu'il avait porté sur la femme fatale et, par ailleurs, sur la majeure partie des femmes. Cet article peut d'ailleurs être considéré comme l'un des plus beaux textes qu'il n'ait jamais consacrés à une figure féminine, celle-ci tenant ici une place essentielle. Malgré l'originalité de ce texte, Espinosa, qui noue toujours un dialogue avec la tradition littéraire, reprend à l'occasion Baudelaire, ainsi que Lord Byron, Pío Baroja, Nonell et Picasso :

En esta hora de república y democracia, de auge proletario, de periclitaje de lo aristocrático, cantemos a una mujer sin hogar, a la templadora de eros. Cantemos a una obrera de la noche, a una biznieta de Mariana Pineda, a una tornera monja del medievo. [...]

Los barrios marineros de los puertos del mediterráneo han inspirado a pintores, cineastas y poetas. Pío Baroja ha paseado por ellos a los héroes de sus mejores novelas. En las tabernas de estos barrios se han emborrachado Lord Byron y Baudelaire. Ha buscado el cinema el escenario de sus más trágicos "films". Nonell y Picasso los han llevado a sus cuadros, jardines, desde entonces, de macilentas flores de gas, de siluetas febriles, de hondos claroscuros, de blanquigualdas manchas, de temblorosos arcoíris nocturnos.¹⁴⁵

On remarque, dans cette évocation des ports de la Méditerranée, qu'Espinosa intègre désormais un décor plus « noir » au sens à la fois littéral et figuré, celui qui concerne l'univers espagnol, qu'Espinosa considère plus surréaliste que le surréalisme français :

Y no conviene confundir las cosas, si se les pone a las cosas nombres falsos, y el mundo los acepta sin detenerse a repararlos bien. Tal con esa palabra realismo que ha servido para nombrar falsamente a ciertos productos sobrerrealistas del arte y la literatura españoles. ¿Realista nuestra novela picaresca? ¿Realista, Alemán? ¿Realistas, nuestros imagineros? ¿Es que tienen que ver algo con la realidad? ¿ha existido algún modelo humano del Guzmán? ¿Pudo haber un Cristo como nuestros Cristos, o una Virgen como nuestras Vírgenes? ¿En qué hospital del mundo se ha visto la sangre que brota de las heridas de nuestras imágenes, las

¹⁴⁴ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Talía : nuevos campeones de España » », *La Tarde*, 25 août, 1931. *Textos*, p. 103 ; « Bajo el signo de Viera », *La Prensa*, 2 et 3 janvier, 1932. La future conférence *Sobre el signo de Viera*, La Laguna, 1935. Édité début 1936. *Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981. Par ailleurs, on trouve souvent ce leitmotiv, comme dans ce titre d'article : « Carta povincial a Lolina. Valoración del llegar. Epílogo bajo el signo de Leo », *Diario de Las Palmas*, 11 juin, 1932. *Textos*, pp. 162-163.

¹⁴⁵ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, p. 119.

Ilagas que laceran sus carnes, sus sudores violeta, sus lágrimas de cristal?¹⁴⁶

Picasso et Nonell portent aussi en eux la marque de cette Culture qui, en plein Siècle des Lumières, voit surgir les « peintures noires » de Francisco de Goya.¹⁴⁷ Ce style, que l'on qualifie de « Sublime-Terrible »¹⁴⁸ en Histoire de l'art, serait, selon Espinosa, une pure banalité pour les esprits espagnols, habitués à une perception de la réalité sombre et macabre. En ce sens, Isidre Nonell¹⁴⁹ demeure dans ses tableaux entièrement fidèle à cette tradition noire espagnole, représentant le côté sordide de la réalité, celui des marginaux, auxquels il donne souvent un visage triste et douloureux.

Mais il y a aussi chez Luisa Santana, image puissante de la femme ouvrière –nocturne– une influence du surréalisme français. Elle représente, en effet, un mythe du nouveau. Ce mythe, qui est inspiré du quotidien, se doit d'être aussi, selon les inspirations hégéliennes et marxistes du mythe social surréaliste, un mythe collectif. Luisa Santana correspond au profil du mythe surréaliste car elle devient, comme *Nadja* ou la fée Mélusine, une sorte de pythie du nouvel ordre social.

Même si Espinosa semble se réjouir du déclin de l'aristocratie dans ces *Temps modernes* du règne de Luisa Santana, il établit dès le début sa généalogie comme arrière petite fille de Mariana Pineda. Ce personnage emblématique apparaît également dans *Crimen*, sous le nom d'Olalla Pineda : « *Si en mi fichero íntimo aparece el crimen del busto bajo el signo de Olalla Pineda, ya sabéis por qué he traído este santo nombre y por qué he evitado, también, el verdadero* ». ¹⁵⁰ Certes, Olalla Pineda n'est qu'un jeu de mots : Espinosa mélange l'histoire de Sainte Olalla, martyre chrétienne aux seins découpés –dans le texte, les seins de la statue d'un jardin public disparaissent pendant la nuit– et de Mariana Pineda. Ces deux figures sont, d'ailleurs, sources d'inspiration pour Lorca, créateur majeur de mythes féminins espagnols. ¹⁵¹ Espinosa évite dans ce texte le prénom de Mariana, car ce serait dévoiler le vrai prénom qui le hante : María Ana. Par ailleurs, le nom de Santana, qui s'appliquait dans les

¹⁴⁶ A. ESPINOSA, « Sobre el signo de Viera », La Laguna, 1935, apparaît au début de 1936. *Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981, citation p. 297.

¹⁴⁷ Quatorze fresques peintes entre 1819 et 1823.

¹⁴⁸ D'après l'œuvre d'E. BURKE, dans *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and Sublime*, 1757, dont s'inspire par la suite E. KANT.

¹⁴⁹ I. NONELL I MONTURIOL, 1872-1911.

¹⁵⁰ A. ESPINOSA, *Crimen, opus cit.*, « Invierno. Parade », p. 88.

¹⁵¹ F. GARCÍA LORCA, *Romancero Gitano*, « Martirio de Santa Olalla » de 1928 et la pièce de théâtre *Mariana Pineda*, de 1925, dont la Première a lieu à Barcelone en 1927.

Îles Canaries aux enfants abandonnés et aux esclaves africains qui travaillaient dans les résidences de cette famille, est le raccourcissement de Sainte « Ana ». Hélas, le *lapsus lingue* d'Espinosa, qui demeure sans doute énigmatique, témoigne en tout cas d'une étrange coïncidence.

Luisa Santa-Ana est à la fois mère, vierge et déesse érotique. Une femme sans passé, déracinée, dont la mission est pourtant de guider les âmes égarées de ceux qui la regardent danser. Cette prostituée, à la hauteur des hétaires grecques, digne d'un temple d'Aphrodite Pandémios – littéralement : Aphrodite « de tout le peuple »- est une composante essentielle de la démocratie républicaine, comme ce fut le cas jadis à Athènes. Espinosa confère à cette femme un destin digne de la tragédie grecque, équivalent du désastreux fatum de la Seconde République espagnole. S'agit-il d'une simple coïncidence ou encore d'un acte manqué ? Même Espinosa n'aurait sans doute pas pu répondre à cette question.

Espinosa célèbre cet amour sans contraintes, loin des lois bourgeoises qu'il accepte néanmoins dans sa vie quotidienne. D'ailleurs, son enthousiasme face au film *L'Âge d'or*, montre peut-être la libération d'une parole refoulée : « *la escena erótica del parque, la que Buñuel y Dalí han denominado “la lutte amoureuse” y que yo llamaría “Eros sin carcaj ni cortapisas”, “El amor sin fraseología de opereta”, “La vida sin espejuelos de colores”* ». ¹⁵² Cet amour surréaliste que Benjamin Péret dit « sublime » ¹⁵³ prend chez Espinosa des teintes crues, en digne héritier de la tradition littéraire dont il se réclame – Quevedo, Boccaccio, Cervantes, Rabelais, Lautréamont-. Tout comme eux, Espinosa ne peut écrire sur l'amour qu'à travers la violence et la brutalité sexuelles.

Luisa Santana, cet emblème de la femme ardente, converge dans l'œuvre d'Espinosa avec les prototypes féminins inspirés du modernisme qu'il décrit dans sa jeunesse. « Lesbia » ¹⁵⁴ et « Exótica » ¹⁵⁵ révèlent des femmes à la sexualité torride, des mantes religieuses dont l'étreinte tue. Espinosa renoue donc avec les anciennes influences littéraires et la couleur bleue revient, cette fois sur la chevelure de Luisa Santana :

¹⁵² A. ESPINOSA, « Hacia una moralización de la moralina : *La Edad de Oro*, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. *Textos*, pp. 269-270.

¹⁵³ B. PÉRET, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, Paris, 1956.

¹⁵⁴ A. ESPINOSA, « Lesbia », sans date, probablement de 1917, voir *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 652-653.

¹⁵⁵ A. ESPINOSA, « Exótica » juin, 1920, voir *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

Su pelo es azul como el mar que junto a sus lanzas late. Ella ha inventado la fábula que tejen sus pies y que dibujan sus manos. La noche le espera y le huye la mañana. Con ella, gimen los piccolos y taconeá el jazz y se histerizan los violines.

Marineros de todos los mares abrazan su cintura y siguen sus pasos. Pagan sus joyas, sus trajes y sus flores.¹⁵⁶

On voit comment, malgré la musique de jazz et des airs de modernité, Luisa Santana demeure encore fidèle à la lignée des femmes fatales : elle se voit offrir des cadeaux, des bijoux, des robes et des fleurs. En réalité, Espinosa évoque dans cet article une des variantes de la femme fatale : la danseuse. En effet, cette femme dont les origines remontent à la Bible, ensorcelle les hommes comme Salomé et devient ainsi une vraie créature mythique, l'un de leitmotive les plus importants de la fin du XIX^e siècle :

Personnage décoratif [...] que cette Salomé, d'arrière-plan dans un conflit politico-religieux qui la dépasse et lui est étranger. Et il faudra tout l'acharnement des Pères de l'Église contre les femmes pour que Salomé devienne cette «sauterelle déshonnête» qui bientôt cristallisera toutes les fautes de la descendance d'Ève.

[...] pour l'église des premiers temps, le danger est moins politique que moral : et Salomé incarne visuellement une luxure qu'il s'agit de combattre autant parce qu'elle rappelle les traditions païennes que parce qu'elle contredit les préceptes premiers exhibant les jeux honteux de la chair.¹⁵⁷

Guy Ducrey¹⁵⁸ a étudié le parcours mythique de la danseuse en littérature. Cette tradition commence en 1831 avec *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. Certes, Esméralda pourrait être la plus lointaine aïeule de Luisa Santana étant données les nombreuses ressemblances qu'elles partagent : dans un siècle dominé par le ballet classique, où les ballerines interviennent dans des pièces inspirées par la mythologie romantique, la danseuse méridionale Esméralda, sensuelle et joyeuse, représente un tournant important dans l'imaginaire d'Occident. Tout comme Carmen –issue en 1845 d'une nouvelle de Mérimée-, la nouvelle figure de la danseuse montre un caractère entier et vaillant : elle est désormais capable de repousser les hommes, de les abandonner et même, au besoin, de les tuer. Elle incarne ainsi la femme fatale au premier degré, celle qui n'a besoin d'aucun stratagème pour mener un homme à sa perte. Luisa Santana incarne cette femme qui exerce sa liberté grâce à la Seconde République et qui est sous le signe de Démos, égérie de la démocratie et de la

¹⁵⁶ A. ESPINOSA, « Sobre el signo de Viera », La Laguna, 1935, apparaît au début de 1936. *Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981, citation p. 297.

¹⁵⁷ D. COUTY, dans *Dictionnaire des mythes féminins* (dirigé par P. BRUNEL), entrée « Salomé », pp. 1641-1647. Citation pp. 1642-1643.

¹⁵⁸ G. DUCREY, dans *Dictionnaire des mythes féminins* (dirigé par P. BRUNEL), entrée « danseuse », pp. 491-498.

liberté du peuple : « *Ella va haciendo, día tras día, su novela. De la cual es protagonista, actriz, símbolo y autora* ». ¹⁵⁹

Mais la danseuse connaît des métamorphoses esthétiques. En 1847, Baudelaire réalise une mise en abîme de cette transition dans sa nouvelle, *La Fanfarlo*. Cette héroïne représente un paradoxe, une métaphore de l'art : son corps est le fruit d'un travail artificiel et forcé alors que le mouvement qu'il produit semble des plus naturels. *La Fanfarlo* incarne ainsi la transition entre la Sylphide ¹⁶⁰ et Esméralda, car sa danse s'inspire des mythologies du Nord comme de celles du Sud. *La Fanfarlo*, tout comme l'Andalouse Conchita Pérez, qui inspira non seulement Pierre Louÿs en 1898, mais aussi, plus tard, Baroncelli, ¹⁶¹ Sternberg, ¹⁶² Duvivier ¹⁶³ ou Buñuel, ¹⁶⁴ incarnent donc des femmes qui, par le mouvement de leurs corps et leur caractère contradictoire, font de l'homme, et d'elles-mêmes, des victimes. Espinosa décrit cette femme fatale, à la fois bourreau et proie des hommes : « *Ella ha de caer, trágicamente, una noche, bajo el puñal de un marinero ebrio o los fuertes brazos de un maduro cargador o el navajazo diestro de un majoso mancebo. Ella se ha de enamorar de un rubio grumete. Ha de matar a su gentil amigo de una tarde. Ha de huir presurosa, en un alba, hacia una floreal arcadia lejana.* » ¹⁶⁵

À l'encontre de cette danseuse, à la fois indifférente et passionnée, en surgit une autre qui est due à la plume de Mallarmé. Celui-ci décrit la ballerine comme une métaphore ¹⁶⁶ qui

¹⁵⁹ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, p. 120.

¹⁶⁰ *La Sylphide*, ballet romantique créé à l'Opéra de Paris le 12 mars 1832 par F. TAGLIONI, sur un livret d'A. NOURRIT inspiré du conte de C. NODIER TRILBY (1822), et une musique de J. SCHNEITZHOEFFER.

¹⁶¹ *La femme et le pantin*, 1928, réalisé par J. de BARONCELLI, scénario d'après la pièce de P. FRONDAIE, inspirée cette dernière de l'œuvre de P. LOUÏS. La danseuse est interprétée par Conchita –comme la protagoniste du roman- MONTENEGRO.

¹⁶² *l'Ange bleu*, 1930, réalisé par J. von STERNBERG, scénario, J. von STERNBERG, C. ZUCKMAYER, R. LIEBMANN ET H. MANN –frère aîné de T. MANN- d'après son roman *Professor Unrat*, de 1905. La femme fatale Lola-Lola est interprétée par M. DIETRICH.

¹⁶³ *La femme et le pantin*, 1959, réalisé par J. DUVIVIER, scénario d'A. VALENTIN d'après le roman de P. LOUÏS. La femme –fatale-, Éva MARCHAND, est interprétée par B. BARDOT. En principe, le film allait être réalisé par L. BUÑUEL, qui avait adapté le roman avec V. de SICCA et M. DEMONGEOT, et qui avait exigé que cette dernière interprète le rôle principal. Mais, ayant un contrat avec B. BARDOT, le producteur, avait alors refusé l'autre protagoniste. BUÑUEL refusera de réaliser le film.

¹⁶⁴ *Cet obscur objet du désir*, 1977, réalisé par L. BUÑUEL, scénario de L. BUÑUEL et J-C CARRIÈRE. Le personnage de Concha est interprété par deux actrices –A. MOLINA et C. BOUQUET- pour souligner la dualité des femmes fatales. Voir *supra* note 86.

¹⁶⁵ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, p. 120.

¹⁶⁶ S. MALLARMÉ, *Divagations*, éd. Fasquelle, Paris, 1897. Dans le chapitre « Crayonné au théâtre », qui recueille des articles publiés dans *La Revue indépendante*, en décembre 1886 : « Divagation II. Cérémonials »

suggère à travers ses mouvements les principes d'une esthétique nouvelle, dépourvue de paroles. Suivant ces théories esquissées par Mallarmé, Paul Valéry développe le thème de la danse dans *L'âme et la danse. Dialogue Socratique*¹⁶⁷ en 1925 et dans *Philosophie de la danse*, en 1936.¹⁶⁸ Valéry se concentre notamment sur l'aptitude de la danseuse à l'abstraction qui rend ses mouvements universels, la danse devenant ainsi un modèle pour la poésie moderne, qui doit, elle aussi, être conçue comme action.

En tant que métaphore, Luisa Santana n'incarne pas la poésie, mais une mouvance politique. Elle est donc plus proche de la Mariana Pineda¹⁶⁹ de Lorca que d'une abstraction poétique. En effet, Mariana Pineda devient la martyre des libertés des peuples, comme Luisa Santana est la garante des libertés de la nouvelle République :

Para ahuyentar el ardidó terror que se asoma a los ojos de los náufragos, Luisa Santana baila, en un cabaret de barrio marinero. Mientras Luisa Santana baile, el equilibrio de una república no precisa cuidados. Su danza arrolla en sus giros ojos peligrosos y distrae con juegos de magia a jugadores de lo trágico.¹⁷⁰

Un autre mythe, celui du progrès scientifique, est évoqué par Espinosa sous les mêmes traits de Luisa Santana, l'ouvrière de la nuit. L'article « Maravillas de la colessterina. Herr Ludwig Wildpret, en la Academia de Medicina »,¹⁷¹ écrit peu après celui consacré à Luisa Santana, atteste une fixation chez Espinosa de l'image de cette femme puissante :

recueilli dans *Vers et prose. Morceaux choisis*, Éd. Perrin et Cie, Paris, 1893, p. 195 ; « Le Ballet », et « Autre étude de danse. Le fonds dans le Ballet ». recueillis dans *Pages*, éd. Edmond Deman, Bruxelles, 1891, p. 13.

¹⁶⁷ P. VALÉRY, *L'âme et la danse. Dialogue Socratique*, éd. le Livre contemporain, Paris, 1925.

¹⁶⁸ P. VALÉRY, *Philosophie de la danse*, conférence donnée à l'Université des Annales, le 5 mars 1936. Publiée ensuite dans *Conferencia*, le 1^{er} novembre 1936.

¹⁶⁹ F. GARCÍA LORCA, *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas*, 1925, sur l'héroïne M. de PINEDA MUÑOZ 1804-1831. Voir une description très précise de l'« affaire » Mariana Pineda dans C. SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, chapitre III : « cambios de banderas », éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999, pp. 87-89.

¹⁷⁰ A. ESPINOSA, « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de las palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, p. 120. Luisa Santana est ainsi élevée par Espinosa à l'autel de l'expression, au-dessus de paroles politiques de la Seconde République dont Espinosa allait, d'ailleurs, se lasser peu après. Cfr. Avec l'exaltation par ESPINOSA de Francisca -la jeune Guanche de la Grande Canarie qui convertit au christianisme et les rendit aux Rois Catholiques les indigènes de l'île de La Palma en 1492- dans son article « Al margen de una gesta : un episodio desconocido de la conquista de Canarias », *La Prensa*, 10 septembre, 1931, *Textos*, pp. 108-109 : « En ese hasta ayer inédito capítulo de historia de la isla de la Palma, hay una dulce doncella cristiana sobre una afortunada calavera. Hay, bajo una luna de Abril, una celeste virgen canaria. Una valerosa muchacha entre oros capitulares. Entre rizados mástiles, vientos del Este y palabras cálidas. Y es esta hábil mujer como la carne viva en que devino el verbo inmolado. ¿Por qué no la esencia de la Isla, su imagen humanizada, su corazón fáustico, su alma redimida, su Juana de Arco atlántica, su icono matriarcal, su patrona civil con el vello en el sexo y temblores febriles en los encendidos senos ? » Citation p. 109.

¹⁷¹ A. ESPINOSA, « Maravillas de la colessterina. Herr Ludwig Wildpret, en la Academia de Medicina », *La Prensa*, 23 décembre 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 694-695.

La colessterina no es, aunque lo parezca, una cupletista. Tiene, sin embargo, un nombre cupleteril, y hasta sus maneras y sus vicios más arduos. [...] Y si no canta, porque su reino es acaso el del ritmo y no tal vez el del sonido, sabe estilizar en complurales danzas [...] el sentido heroico de la nueva biología y el mágico del viejo oscurantismo. Su escenario es, como el de la cupletista, heterogéneo y multiforme. Animal y vegetal. Ya el gualda oval. Ya el rojo sangre. Ya el blanco acuoso de la azucarada « armoracia»¹⁷² [...]

La colessterina es aún el oscuro dilema que plantea dilemas de dilemas. Es tanto o más moderna que su siglo. Levógira como el mejor levógiro¹⁷³ Tiene el secreto del sexo en sus manos. [...]

Porque, desde esa tarde, somos dueños de un nuevo mito órfico. Porque con la colessterina podemos ya –los que soñamos- soñar. Tener amores secretos. Complicidad inequívoca. Pantosocráticos diálogos.

Cuando yo tenga –al fin- empresario para mis « films » [...] haré una gran cinta sobrerrealista : « Maravillas de la Colesterina », inspirada en la conferencia que el Profesor Wildpret pronunció [...].¹⁷⁴

Les ressemblances entre la « Cupletista » nommée Colesterine et Luisa Santana ne relèvent pas d'une simple coïncidence. D'ailleurs, grâce à sa prodigieuse érudition, Espinosa conçoit une manière extrêmement subtile de décrire les tendances gauchistes de la Colesterine –égales à celles de Luisa Santana-, à travers un terme utilisé en physique pour définir les corps qui tournent à gauche : lévogyre. De même, il ne manque pas à ce texte une allusion au monde classique, comme cela est habituel chez Espinosa, à travers le jeu de mots : « Pantosocráticos diálogos ». Ce mot-valise résulte de la « fusion » du préfixe d'origine grecque Panto- qui signifie « absolument », avec « socratique », pour créer la « confusion » avec le « Pantocrator », terme espagnol qui désigne le Christ Sauveur. Car les dialogues socratiques cherchent à sauver l'individu à travers le dialogue. Ainsi, tandis que le « Pantocrator » sauve par sa révélation divine, Socrate se sert de la réfutation des préjugés. En effet, à travers la mise en évidence de leur nature absurde, parfois même par le biais de l'ironie, l'individu est libéré de ses préjugés. Le dialogue demeure ouvert, le terme reste sans conclusion ou définition possible, mais l'individu est affranchi de tabous qu'il ne remettrait pas en cause auparavant. Évidemment, le dialogue d'un bourgeois comme Espinosa avec une femme de cabaret comme la Colesterine servirait au moins à le « sauver » de ses idées reçues par la tradition de sa classe sociale.

¹⁷² *Armoracia rusticana*, plus connue comme raifort ou radis de cheval. De la racine découpée, de couleur crème, émane un arôme aux propriétés lacrymogènes. Le « wasabi » de la cuisine japonaise est, en réalité, du raifort avec du colorant vert.

¹⁷³ « Lévogyre » : se dit des substances qui dévient le plan de la polarisation vers la gauche, *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993, p. 1275.

¹⁷⁴ A. ESPINOSA, « Maravillas de la colessterina. Herr Ludwig Wildpret, en la Academia de Medicina », *La Prensa*, 23 décembre 1931. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 694-695.

Par ailleurs, Espinosa recourt au terme « *sobrerrealista* » pour présenter le film que lui inspire cette héroïne du couplet, magicienne qui détient le secret du sexe dans ses mains. La Colesterine est donc un mythe orphique surréaliste imaginé, justement, pour ceux qui rêvent.

En revanche, on remarque que la femme bourgeoise, la fiancée, ne lui inspirent en aucun cas une pareille excitation. Le mythe de la fiancée, incarné à cette époque par l'actrice Mary Pickford –« *America's sweetheart* »- est décrit par Espinosa comme un mythe asexué : « *¿Y a ese otro, que, en su angélica asexualidad, es tan femenino, tan Mary Pickford [sic]?* »¹⁷⁵ Le mythe de la femme moderniste –Salomé- et surréaliste –mante religieuse au lieu de femme-enfant- sont, en conclusion, ceux qu'Espinosa juge dignes de l'amour tel qu'il le conçoit : cruel. Si la féminité lui semble asexuée, on peut par opposition deviner que la symbolique de la femme qui l'attire est de nature dominante, ce qui, selon Espinosa, relève essentiellement du masculin. Cet attrait, donc, pour la guerre, la force, la froideur et l'insensibilité, est ainsi en rapport avec le mythe des femmes qu'il aime : femmes castratrices qui lancent leurs amants dans la catastrophe. Espinosa exige finalement les mêmes atouts aux femmes qu'aux hommes. Avec Éros et Thanatos, la « lutte amoureuse » d'Espinosa trouve sa culmination dans les textes phalangistes, où l'érotisme de la guerre devient arme de propagande pour le front phalangiste.¹⁷⁶

Cependant, les personnages d'hommes, réels ou fictifs, victimes des femmes, se vengent par la suite, en détruisant ces corps séduisants, en leur ôtant le mouvement et la vie.

¹⁷⁵ A. ESPINOSA, « Rafael Alberti, profesor de ángeles », dans « La Nueva Literatura », *La Tarde*, 7 mai, 1929. *Textos*, p. 41.

¹⁷⁶ La femme fatale est enfin définitivement enracinée, comme peu de femmes l'ont été, dans l'imaginaire collectif moderne : « *Quand il ne s'agit pas de prostituée, l'actrice et la danseuse envahissent la littérature, avec toujours en corollaire une économie du plaisir, un corps qui se montre et se monnaie pour le prix d'un spectacle.* » J. KOUASSI, *Magazine Littéraire : Les libertins, séduction et subversion*, « La putain et la déesse : la femme fin-de-siècle », n° 371, décembre 1998, pp. 46-49. Citation p. 48. *Cfr.* avec S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905) « La sexualité infantile : prédisposition perverse polymorphe », éd. Gallimard, Paris, 1987, p. 119. Freud avait catalogué les femmes qui se prostituaient comme perverses polymorphes, entraînées à tous les débordements imaginables, comme tout « enfant » ou « femme moyenne inculte ». Toutefois, la femme fatale, ou les hommes qui la réinventent sans cesse, a inspiré, à travers cette tendance polymorphique, un mythe toujours insaisissable, qui hante depuis des siècles l'imaginaire littéraire et pictural.

Advient alors une autre figure mythique : celle de la femme mannequin, la femme poupée, manipulée désormais par des hommes d'avant-garde qu'elle ne peut plus détruire.

L'œuvre de tendance surréaliste chez Espinosa, permet de suivre l'exorcisme qui le conduit de la terreur envers les femmes à leur anéantissement total. Les étapes de cet affranchissement sont progressives : elles visent notamment à métamorphoser la femme désirée, fatale pour l'homme, en véritable « objet » de son désir. Il existe pour cela une diversité de solutions dont l'une, parmi d'autres, est la transformation de la femme en mannequin, très appréciée par les surréalistes.

Dans sa Thèse de doctorat, Pérez Corrales fait un répertoire exhaustif de la figure du mannequin dans la littérature et la peinture surréalistes,¹⁷⁷ même si Hans Bellmer,¹⁷⁸ son maître incontestable en est absent.¹⁷⁹ Certes, les femmes surréalistes déclenchent souvent la révolte, mais cela se produit à leur insu, car le poète se sert d'elles comme d'effigies pour détruire les avatars de la culture bourgeoise :

[Les surréalistes exaltent] tous la femme par qui le scandale arrive, investie du pouvoir subversif d'attenter aux idées reçues, de faire voler en éclats les conformismes surannés, véritable catalyseur de cet affranchissement aux mythes anciens. Ainsi, si les saintes et les sacro-saintes se voient désacralisées, les femmes vénéreuses sont, elles, élevées au rang de prêtresses.¹⁸⁰

La femme fatale est le plus obscur des mythes féminins et elle se révèle souvent meurtrière. D'ailleurs, les surréalistes montrent comment les femmes fatales sont parfois les protagonistes de faits divers insolites : Germaine Berton et, notamment, Violette Nozière, sont parmi les modèles les plus célèbres. Les surréalistes voient dans ces femmes homicides l'incarnation même de la subversion totale et vont, à ce titre, défendre leur cause de manière

¹⁷⁷ M. PÉREZ CORRALES, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986, pp. 243-245. Il fait notamment référence à L. A. von ARNIM, (1781-1831) poète romantique allemand signalé par Breton comme l'inventeur du fantasme moderne du mannequin ; G. de CHIRICO et C. CARRÁ et ses dix mannequins de 1914, créés sous l'influence des œuvres de G. APOLLINAIRE ; L. ARAGON, dans *Anicet ou le panorama*, 1921 ; A. BRETON et P. SOUPAULT dans *Les champs magnétiques 1919-1920* ; A. BRETON, *Premier Manifeste du surréalisme*, 1924 ; M. MAYO, dont l'exposition qu'elle présente en 1927 à *La revista de Occidente*, compte quelques tableaux de mannequins : Voir la critique d'E. WESTERDAHL, « Maruja Mayo. La constante dramática de su pintura », *Gaceta de arte*, n° 17, juillet 1933 ; F. AYALA, dans *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, « Medusa artificial », 1928 ; A. PONCE de LEÓN et son tableau *Muñeca* (1930).

¹⁷⁸ H. BELLMER, (1902-1975). Voir *Anatomie du désir*, sous la direction d'A. de la BEAUMELLE, éd. Gallimard, Centre Pompidou, Paris, 2006.

¹⁷⁹ Il est pourtant nommé par M. PÉREZ CORRALES, dans son édition de *Crimen y otros escritos vanguardistas* de 2007, p. 176.

¹⁸⁰ J. MERLE, dans *Dictionnaire des mythes féminins* (dirigé par P. BRUNEL), entrée « femme surréaliste », pp. 1768-1775, éd. du Rocher, 2002, p. 1170.

inconditionnelle. Mais Espinosa évite cette image de la femme dans ces écrits. Dans son cas, à l'origine du crime il y a toujours un homme tandis que la femme reste la victime de prédilection. On pourrait aussi évoquer le mythe de la « sorcière », introduit par André Breton et repris ensuite par Péret –qu'Espinosa a côtoyé aux Canaries-. Cette femme-sorcière, dont l'équivalent positif est la femme-enfant, représente l'envers sombre de l'amour sublime. Cette vision manichéenne de la femme pourrait peut-être correspondre à la sensibilité du jeune Espinosa, mais, par la suite, ses références aux femmes s'éloignent de la magie et du merveilleux si fréquents chez les surréalistes. Les femmes fatales et les femmes-enfants n'existent chez Espinosa que dans leur dimension charnelle et, quand il leur arrive de pouvoir s'exprimer, c'est dans les cauchemars que fait l'assassin après leur meurtre.

Par conséquent, malgré les convergences profondes qui relie Espinosa aux imaginaires surréels, en ce qui concerne la représentation des femmes, l'écrivain est davantage stimulé par la tradition symboliste et par la noirceur de la culture espagnole – imprégnée d'iconographie catholique-, que par l'« amour sublime » et la « beauté convulsive » des surréalistes.

L'on abordera maintenant la figure de María Ana, véritable archétype du désir d'Espinosa, tant elle a été invoquée dans son écriture, et plutôt que tenter de la situer dans un catalogue, il sera pertinent de travailler directement sur le texte.

L'on a traité les « femmes surréalistes » d'Espinosa de « poupées » en faisant allusion à l'œuvre de Hans Bellmer,¹⁸¹ dont les concomitances avec les métamorphoses corporelles qu'Espinosa inflige à María Ana sont nombreuses ; or, il fallait aussi rendre compte de l'appropriation par Espinosa du corps de María Ana, avec lequel il joue cruellement, comme s'il s'agissait d'une poupée.

Une décennie après avoir consacré des poèmes aux femmes fatales modernistes, Espinosa inaugure son culte de la poupée dans un article de 1929 : « El traje de novio ».¹⁸² Braulio est frappé d'un coup de foudre immédiat devant une poupée, découverte probablement dans la vitrine d'un magasin, qui a une perruque blonde et des yeux bleus très brillants :

¹⁸¹ H. BELLMER, *Die Puppe*, 1934 maquette pour « Les jeux de la poupée », 1938.

¹⁸² A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans *La Nueva literatura, La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, pp. 43-44.

Braulio detuvo un día sus ojos frente a la peluca rubia y los ojos azules de Miss X. Aquel día apuntó en su diario, regocijadamente : « 12 de Abril de 1929. Miss X aparece en mi vida. Desde hoy iré más seguro por el mundo. Tengo dos linternas celestes, para las emboscadas del diablo. Tengo un mar de oro, donde naufragar con fortuna como príncipes de los cuentos. Tengo una novia, novia de un metro y doce centímetros, que podré guardar en el baúl de camarote cuando quiera viajar solo. O vestir de alsaciana, para regalo de Reyes de los hijos futuros, que no sabrán que es su mamá disfrazada hasta el día en que yo les diga casi conmovido : queridos hijitos míos, se perdió la muñeca de los reyes. » [...]

Su vida volvía otra vez a discurrir por las acequias de la adolescencia. Ni cabaret. Ni amor de tarde. Ni curiosidad deportista. Sus dieciséis años habían buscado sorpresas más infantiles.¹⁸³

Espinosa réalise ici un hommage à Miss X de Rafael Alberti, celle qui avait été « enterrée dans le Vent de l'Ouest » cette même année.¹⁸⁴ Miss X arbore la même perruque – « feu blond coupé »-¹⁸⁵ que la chevelure de la Miss X d'Alberti. Or, la poupée d'Espinosa, au lieu de planer dans le ciel, semble être condamnée à finir dans un coffre ou, pire encore, à être délibérément égarée. Il y a dans l'article d'Espinosa une volonté de provocation évidente, et un net refus des valeurs familières qui sont grotesquement détournées. On trouve aussi en revanche, une misogynie qui se veut drôle mais qui, d'après le rapport littéraire d'Espinosa à la femme, favorise, peut-être inconsciemment, la catharsis de désirs refoulés : déguiser la femme à souhait pour qu'elle ne cesse d'être à l'image du désir de son amant, s'en décharger si elle devient un fardeau. Ces fantasmes font probablement partie d'une ruse pour exorciser la peur de la perte en amour.

Après Miss X, on rencontre l'énigmatique María Ana un an plus tard, dans un poème assez singulier. Certes, Espinosa verse dans cette idolâtrie littéraire qui durera des années, en consacrant une ode à ses « aisselles non épilées » : « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930 »,¹⁸⁶ que nous citons intégralement :

*Hablemos de María Ana y de sus axilas sin depilar.
Hablemos también del Destino.*

¹⁸³ *Idem.*, p. 43.

¹⁸⁴ R. ALBERTI, *Cal y Canto*, « A Miss X, enterrada en el Viento del Oeste », écrit entre 1926 et 1927. Publié par *Revista de Occidente* à Madrid, en 1929, la même année que l'article d'Espinosa. Dans son article « Rafael Alberti, profesor de ángeles », A. ESPINOSA avait fini son texte faisant allusion à Miss X : « Rafael Alberti etiqueta con nombres de la hora deportiva o cinemática a sus mejores ángeles grecogongorinos.[...] ¿Y a ese otro, que, en su angélica asexualidad, es tan femenino, tan Mary Pikford ? A ese le llamará Alberti : Miss X. Y le enterrará en el viento -¿Nueva York ? ¿Londres ?- del Oeste. ». Dans « la nueva literatura », *La Tarde*, 7 mai, 1929. *Textos*, p. 41. Il faut également noter que F. XIMÉNEZ de SANDOVAL, militant phalangiste, publie *Tres mujeres más Equis (novela lírica)*, à Madrid, éd. Ulises, col. Valores Actuales, CIAP, 1930.

¹⁸⁵ *Idem.* [v. 1-5] : « ¡Ah, Miss X, Miss X: 20 años! / Blusas en las ventanas, / los peluqueros / lloran sin tu melena / —fuego rubio cortado—. »

¹⁸⁶ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », *Extremos a los que ha llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931.

Agustín Espinosa, alcantarillero de sueños adversos.
Agustín Espinosa, coleccionador de azucenas innumerables.
Enamorados de María Ana.
Jinetes de su sexo único.
María Ana, vacilante entre los dos Agustines.
¿Habría de acabar la empresa quebrando amistades, como en las canciones antiguas: HE AQUÍ QUE ES TUYA LA ROSA, VENCEDOR?
Pero dejar 3.114 vellos resabidos, para inventar 489 + 489 vellos olvidados –para descubrirlos- era ya cosa de aventuras de ahora.
María Ana no había comprado nunca hojas Gillette.
María Ana tenía 489 vellos en el hoyo de cada una de sus axilas.
Y esto lo vieron coleccionador y alcantarillero.
Únicamente por sus vientos propios eran luego uno y otro gobernados.

* * *

Fue así.
Fue tras remontar el vientre sin una arruga de María Ana.
Antes que la gota de sudor que bebiera en su ombligo se secase del todo.

Y por huir de su pecho derecho.
Y tras saltar sobre su pecho izquierdo.
Cómo descubrí mi oasis del Oeste:
La axila derecha sin depilar de María Ana.
Cómo descubrí mi oasis del Este:
La axila izquierda sin depilar de María Ana.

Tengo aún en la boca el cosquilleo de la radiosa axila que María Ana destapó, al levantar su brazo derecho, para celebrar el regocijo de poderseme dar en un bello erizo asustado.¹⁸⁷
Tengo aún en mis ojos el primer centelleo de la estrella negra que María Ana encendió, al levantar su brazo izquierdo, para celebrar el regocijo de poderseme dar en un bello erizo incendiado.
Con esencia de sudor de tus axilas, María Ana, se fabricará el perfume integral que arruinará a los actuales perfumistas del mundo y acabará con las futuras industrias perfumistas del submundo.
Con el hueco rosa y caoba de tus axilas sin depilar, María Ana, haré el nido blando donde mi lengua empole sus horas más claras.
Cada vello, y aún cada fragmento de vello, de tus axilas, María Ana, sabe un vocablo nuevo que enseñar a mi sexo casi analfabeto frente a la sabiduría de 489 vellos de cinco años.
Cada centésima, y aún cada milésima de centímetro cuadrado de tus axilas tendrá un recuerdo de mis dientes de aprendiz de mordedor de axilas sin depilar.
Por tu ejemplo sólo, niña peluda, volverán a florecer rosas doradas o negras junto a los pechos blancos de las mujeres de mañana.
Por tu ejemplo sólo venderá la casa Gillette, en 1931, diez millones de hojas de afeitar menos, y podremos dialogar sobre las axilas de las girls y de las cocotas.

* * *

Tus axilas únicamente, María Ana.
No esperes nada de tus pechos, demasiado próximos, para eternizar a lo eternizante y verdadero.
No esperes nada de tus muslos, que el remate de la media negra hace más deseados.
No esperes nada de tus caderas de jaca de reyes.
No esperes nada de tu vientre, que aprendió su curva en una concha bastante rosada.

¹⁸⁷ Cfr. avec *Un chien andalou* (1929) l'aisselle velue d'une femme sur une plage et un oursin aux pointes menaçantes, qui traduisent, selon S. ALEXANDRIEN le trouble de la libido du personnage masculin principal. Dans *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris, 1974, p. 179.

Ni de tu boca.
Ni de tu cuello.
Ni de tus piernas, siempre de luto voluntario.
Ni menos aún de tu sexo, que semeja una campana recién nacida.
Sólo tus axilas, María Ana, te han traído el epinicio primogénito y te traerán los epinicios futuros.

* * *

Al borde de tus dos fuentes negras se asomarán todos los nuevos hombres de Europa.
Beberán, únicamente, los que deban beber: los iniciados en la caricia indeclinable; los verdaderos catadores de axilas sin depilar.
Para estos, manosearás picos de estrellas y lomos de nubes, María Ana. Despedirás amigos desde extremos de muelles o ventanillas de vagones, desde cubiertas de barcos o desde bordes del andén.
Saludarás a la manera deportiva, que has aprendido en los campos de fútbol.
Cogerás nidos altos y descolgarás cuadros, estirando tu cuerpo en su estiraje mas estirado.
En otros casos, te bastará con acariciarte graciosamente las rodillas.¹⁸⁸

Avant d'analyser ce poème, on remarquera qu'Espinosa, qui a écrit seulement quelques poèmes d'amour¹⁸⁹ et qui ne s'attarde que rarement sur le désir sexuel,¹⁹⁰ en consacrant une ode aux aisselles d'une femme, rédige ainsi un texte qui reste exceptionnel dans son œuvre. En effet, le mythe de María Ana apparaît dans l'écriture d'Espinosa d'une manière inattendue. Le poète a vaincu sa réserve pour montrer un érotisme animal, instinctif et jouissif, libéré de toute contrainte sociale. Il dévoile l'expression d'un désir qui le dépasse, à travers une partie du corps qui est peu souvent évoquée en littérature.

Le poème commence par une série de treize vers en italique qui introduisent une histoire d'amour appartenant au passé : amoureux de María Ana, Agustín Espinosa s'apprête à exorciser cet amour ; plus qu'il n'évoque le nombre exact de poils de María Ana, ce poème est un chant de deuil à une femme perdue. Si l'on tient compte de la manière dont Espinosa a écrit *Crimen*,¹⁹¹ on peut très bien imaginer que l'introduction a été ajoutée, a posteriori, à un poème qu'il avait composé sous l'effet de l'extase amoureuse.

Cette synecdoque de la femme, réduite à une zone cachée de son corps, demeure non seulement le signe d'une diversion stylistique, mais aussi d'une tentative d'appropriation de ce corps obsédant à travers la dissolution de sa totalité. Au vers sept, Espinosa décrit María

¹⁸⁸ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », *Extremos a los que ha llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931.

¹⁸⁹ Sauf le recueil *Poèmes à Mme Joséphine*, qui est d'une extrême pudeur en ce qui concerne Mme Joséphine.

¹⁹⁰ Sauf, évidemment, *Crimen*, qui est le résultat d'une longue fermentation des textes dont la majeure partie est inspirée, plus ou moins directement, du fantasme de María Ana, incarnation de la femme fatalement désirable.

¹⁹¹ Par la publication progressive de chapitres qu'il réunit par la suite, en 1934, en ajoutant de nouveaux textes qui donnent à l'œuvre son unité.

Ana « *vacilante entre los dos Agustines* ». ¹⁹² Qui sont ces deux Augustins Espinosa ? Ce sont l'« *alcantarillero de sueños adversos* » ¹⁹³ et le « *coleccionador de azucenas* », c'est à dire, les deux revers d'un homme, le nocturne et le diurne, l'inconscient et le conscient, le rêvé et le réel, l'amoral et l'idéaliste. María Ana, femme fatale qui « hésite entre les deux » étant elle-même duelle, est la seule capable d'aimer le vrai Espinosa, collectionneur et éboueur à la fois. Elle peut accepter d'être souillée sans perdre pour autant sa nature de lis. Mais elle n'est pas complètement double, car les deux Augustins sont les « écuyers de son sexe unique. » On peut supposer que cette histoire est terminée, mais que le je poétique, ce double « Agustín Espinosa », ne peut pas oublier María Ana, car l'introduction s'achève ainsi : « *María Ana tenía 489 vellos en el hoyo de cada una de sus axilas. / Y esto lo vieron coleccionador y alcantarillero. / Únicamente por sus vientos propios eran luego uno y otro gobernados.* » ¹⁹⁴ Ni l'éboueur ni le collectionneur n'ont pu oublier ces aisselles ; ils sont donc, par extension, hantés par María Ana tout entière car, à défaut de la posséder corps et âme, le locuteur décide de la désintégrer en deux aisselles pour détenir ainsi enfin cette « enfant poilue ».

Espinosa ose s'écarter de la tradition littéraire en se moquant des éloges poétiques consacrés au corps de la femme, sans savoir peut-être que son poème n'était pas seulement d'avant-garde, mais nettement en avance par rapport à son temps :

La beauté de la femme désirable annonce ses parties honteuses: justement ses parties pileuses, ses parties animales. L'instinct sexuel, le désir érotique répondent à d'autres composantes. La beauté négatrice de l'animalité, qui éveille le désir, aboutit dans l'exaspération du désir à l'exaltation des parties animales! ¹⁹⁵

¹⁹² A. ESPINOSA vivait à l'époque avec son ami Agustín Miranda. M. PÉREZ CORRALES, publie dans « Archipelago Literario : Agustín Espinosa, 1997 », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19 avril 1997, une lettre d'Agustín MIRANDA à ESPINOSA du 22 mars 1931 : « Querido Agustín, anoche al llegar a casa -nuestra casa- me encontré con el primer número de *Extremos a que ha llegado*, etc. Y con tu oda a María Ana, nuestra María Ana, la de las axilas peludas y el cuerpo desabrado. Aparte del valor literario [...] su lectura tuvo para mí otras emociones. Ella era el único documento publicado de una temporada de nuestra vida. [...] Aquella época de nuestra bohemia sin chalitas ni sombreros grasientos, de noches de Ciro's y amanecidas desorientadas. De nuestra bohemia alegre, de bailes dorados de mantilla y encorsetados de esmóquines recién despertados de sus sueños de naftalina. Dolorosa y dulce como la sonrisa de una axila de nuestra María Ana. » Or il ne s'agit que d'une simple coïncidence, car les deux Augustins sont ESPINOSA.

¹⁹³ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmas)*, éd. Biblioeca Nueva, Madrid, 1929 « [...] donde la obsesión sexual se mezcla con lo religioso [...] y los deseos reprimidos del hombre se amalgaman con el mundo animal [...] ». E. SELVA, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 97. GECÉ décrira ainsi son livre à ORTEGA Y GASSET (Madrid, 21 août 1927. Archivo de la Fundación Ortega y Gasset, Madrid) : « Tengo casi terminado mi libro « introvertido » de relatos, de aventuras psíquicas, un libro que sin ningún temor me atrevo a calificar de místico, recogiendo esa tradición de fiebre y de lógica que corre por nuestras venas castellanas (oriente-occidente). [...] »

¹⁹⁴ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », vers 11-13.

¹⁹⁵ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 159.

L'ode d'Espinosa inaugure, par le biais des aisselles d'une femme, une sensibilité poétique nouvelle, plus primitive, qui s'éveillera davantage, tout au long du XX^e siècle, au contact de l'anthropologie et des Arts Premiers : des concepts tels que ceux d'art Brut, d'art Naïf ou de « réflexion inculte », ¹⁹⁶ surgiront ainsi après l'essor des Avant-gardes historiques et dès la fin de la Seconde Guerre mondiale.

En effet, les aisselles de María Ana ne relèvent pas seulement du jeu, elles font éclater les limites du refoulement et sont le signe littéraire d'un nouvel affranchissement des pulsions animales : à travers la célébration des poils, qui s'éloignent des convenances esthétiques du désir masculin, Espinosa dépasse le surréalisme, tout comme Bataille, ¹⁹⁷ en instaurant la vraie désacralisation de la femme, devenue « femelle » poilue. L'« Ode à María Ana » a toujours été lue comme un texte ludique ou délirant. ¹⁹⁸ Espinosa a devancé les tendances de son époque, même à son insu, ce qui contredirait néanmoins son intuition littéraire, qui n'est plus à démontrer. Il se situe donc, grâce à son « Ode », dans une position marginale, au-delà de l'émerveillement du surréalisme ou du ludisme de la *Nueva literatura* : puisque son poème est destiné à une revue de poésie et puisqu'il est signé –ce que Bataille n'osera pas faire des années plus tard- il hisse un sujet vulgaire, destiné aux enfers des bibliothèques, à la catégorie de poésie libertaire. ¹⁹⁹

Deux ans après l'« Oda a María Ana », Espinosa revient à nouveau sur son personnage de Braulio dans une série de lettres à l'enfant Lolina. Au cours de trois articles déclinés sur le ton des contes d'enfants, Espinosa creuse le personnage inquiétant de Braulio. Le premier article s'intitule « El caso de Braulio y Amalia ». ²⁰⁰ Cette fois, Braulio est amoureux d'Amalia ; « A [na] ma-li [rí] a », nouvelle métamorphose de Miss-X-María-Ana, est décrite ainsi :

Braulio se enamoró de aquella gitanería postiza –aprendida, en la Academia de Gitanerismo-de Amalia. De aquella gitanería postiza de cupletera sin porvenir, de Amalia. Se emborrachó

¹⁹⁶ Revue littéraire et philosophique bimestrielle, parue en 2004, qui propose aux spécialistes de mener une réflexion « inculte » sur un sujet monographique.

¹⁹⁷ Et, de ce fait, BRETON voyait en lui un « obsédé », voir S. ALEXANDRIAN, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris, 1974, p. 458.

¹⁹⁸ Voir, par exemple, l'avis le plus récent de M. PÉREZ CORRALES, dans *Crimen y otros escritos vanguardistas*, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 197.

¹⁹⁹ Un poésie certainement en avance, si l'on songe aux expériences littéraires récentes dans ce genre de démontage sexuel, qui provoquent, encore aujourd'hui, le scandale.

²⁰⁰ A. ESPINOSA « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932. *Textos*, pp. 146-147.

con sólo dos tardes de aquel gitanerismo de manual que recitaba Amalia modestamente.²⁰¹

Amalia, la gitane fictive, se dispose à prédire le sort de Braulio, mais l'expérience de « logaritmancia » est soudain transformée : Amalia baise intensément la main de Braulio au lieu de la lire et, quand ce dernier ouvre les yeux, il la trouve dépouillée de son déguisement de gitane. Braulio cherche d'une main maladroite son rasoir « Gillette » et s'automutile : « *Quedó la copa exhausta de las cinco ramas entre la seda triste de las manos de Amalia* ». ²⁰² Ensuite, il fuit rapidement : « *Braulio huyó luego, presurosamente, de la desnudez violenta de la ex gitana.* » Avant cette fin abrupte, le narrateur avait déjà expliqué l'importance de cette expérience dans la vie ultérieure de Braulio :

Amalia fue algo trascendental en su vida. Aunque Braulio no haya querido verlo así nunca. Ella dio a su vivir un sentido nuevo. El engaño le invitó a mirar desde entonces con más cuidado todas las cosas. A desnudarlas, para ver si el objeto convenía a la cobertura.²⁰³

On retrouve à nouveau, dans ce récit, un personnage masculin éperdument amoureux de l'éternelle femme fatale, dotée d'une fausse identité, mais cette fois il réussit enfin à vaincre l'adversité qu'incarnait cette femme. Trompé par son désir, Braulio se protégera donc désormais de ce genre de femmes en les mettant à nu pour voir si l'« objet » convient à son apparence ! Certes, le narrateur fait référence à « toutes les choses » dont il se protégera par la suite, mais il établit néanmoins un certain parallélisme provocateur, comme si Amalia avait été « une chose » de plus. Le narrateur omniscient –même si Espinosa déteste le roman naturaliste du XIX^e siècle- signale pour cela les contradictions du personnage, qui refuse d'accepter qu'Amalia ait été aussi importante dans sa vie. Depuis la perspective de Braulio le narrateur peut donc, sans contradiction apparente –puisque le protagoniste nie l'importance d'Amalia-, la déguiser en « chose ».

Dans une autre lettre adressée à Lolina se poursuit l'affaire de Braulio, sous le titre de : « Le rabo de un caso. Donde Braulio vuelve a su altar ». ²⁰⁴ Après s'être coupé la main qu'Amalia avait passionnément baisée, Braulio essaie de s'adapter à son nouveau bras mutilé. Décrit comme un homme qui ne supporte pas l'incongruité, il explique depuis sa

²⁰¹ *Idem.*, pp. 146-147.

²⁰² A. ESPINOSA « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932. *Textos*, p. 147

²⁰³ A. ESPINOSA « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932, *Textos*, p. 147.

²⁰⁴ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. el rabo de un caso. Donde Braulio vuelve a su altar ». *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932. *Textos*, pp. 150-151.

chaire de « Logique des Mœurs », le plus terrible des illogismes, c'est à dire, celui qui fait la différence entre les hommes et les femmes :

Lo que su lógica no había querido nunca aceptar era una teoría de diferenciación ornamental de los sexos.

En su cátedra de Lógica de las costumbres la impugnación de este terrible ilogismo no faltaba nunca.

« ¿Hay algo –se interrogaba- en la fenomenología femenina que lleve al uso de la falda y en la del hombre, al del pantalón? »

Sobre la terminación de los nombre según el sexo, también Petra le sonaba tan asexual como Pedro. « ¿Dónde había en la A trazo alguno que imputara feminidad? » En cambio la O, todo curvas, le recordaba muchas mujeres que habían pasado por su vida. [...]

Su sacerdocio de la lógica le hizo perder su mano derecha entre las de una falsa gitana que no sabía nigromancia.²⁰⁵

Braulio s'est donc fait mutiler fatalement à cause d'une femme. Au milieu de tant d'illogisme il essaie, par conséquent, de mettre justement en cause celui qui sépare les hommes et les femmes. Il remonte peut-être au mythe de l'androgynie de Platon –raconté dans *Le Banquet* par Aristophane- qui précède la division des corps et la quête qui suit, infinie, de l'autre moitié. Braulio a vécu le baiser d'Amalia comme une sorte d'orgie buccale : « [...] como el clarinazo fulminante del beso a un solo tiempo de todos los amantes de Europa y América, de todos los amantes de África y Oceanía. Algo así como la olimpiada de los besos en el momento de salir los jugadores ». ²⁰⁶ De fait, c'est par la pureté de l'amour platonique qu'il s'est automutilé : le manchot Braulio devient ainsi l'incarnation de l'impossible réunion des corps. Pourtant, en se coupant la main qu'Amalia avait baisée, Braulio a fait beaucoup plus que s'amputer d'un membre : il a détruit l'organe où son avenir était écrit pour fuir cette femme dont il était amoureux, en détruisant tout avenir avec elle.

L'histoire, devenue une aventure sans fin, se termine néanmoins dans un troisième article intitulé : « Braulio guante. Fin de una aventura sin final ». ²⁰⁷ Braulio trouve dans un magasin d'orthopédie une main mécanique de la Grande Guerre qu'il faut utiliser avec des

²⁰⁵ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. el rabo de un caso. donde Braulio vuelve a su altar ». *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932. *Textos*, p. 151

²⁰⁶ A. ESPINOSA « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932, *Textos*, p. 147.

²⁰⁷ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Braulio guante. Fin de una aventura sin final », *Diario de Las Palmas*, 19 mai, 1932. *Textos*, pp. 152-153.

gants, ce qui l'oblige à changer sa carte de visite, qui devient : Braulio Guante Exmanco. Il théorise ensuite, du haut de sa chaire de « Logique », sur l'importance des noms pour la représentation biographique du sujet. Amalia, la fausse gitane, lui revient alors à l'esprit :

Habló de Amalia y de los hechos pseudotrascendentales, que había que esquivar con sutileza como los que él había esquivado en su biográfica tarjeta. Él fue manco: este era el hecho trascendental. Allí estaba en su tarjeta fijado. Amalia, cuchillo de indio, diente de león o bisturí de cirujano eran lo mismo.

Dans ce dernier chapitre, A[na]malia rassemble définitivement les noms qui correspondent à une femme qui mène les hommes à leur perte. Or, ces noms semblent néanmoins d'une certaine noblesse : couteau d'indien, dent de lion ou bistouri de chirurgien. Mais ces noms importent peu –car ces femmes sont toutes finalement María Ana- le fait essentiel étant que Braulio a perdu son bras. Il est ainsi devenu une synecdoque : il est désormais un gant, comme María Ana était réduite à deux aisselles, comme Amalia est devenue un bistouri de chirurgien. Mais ce qui les différencie, c'est qu'il est à l'origine de sa métamorphose et qu'il peut s'exprimer à travers la voix du narrateur pour assumer sa transformation. Par contre, les femmes fatales ne sortent jamais de leur catégorie d'objet, elles restent des « choses » qu'il vaut mieux dénuder en leur ôtant leur déguisement trompeur, afin de pouvoir les posséder intégralement.

Après l'analyse de A[na]malia, on poursuit la « dissection » du paradigme d'origine, celui de María Ana, qui atteint sa consécration définitive dans *Crimen*.

Si dans « Oda a María Ana » Espinosa avait composé un hymne à la femme qui avait réuni les deux Augustins, collectionneur et éboueur, dans le culte d'un « sexe unique », ce double Agustín sera donc désormais gouverné « uniquement » par l'obsédant souvenir de María Ana, la femme qu'il a pourtant fuie :

*María Ana tenía 489 vellos en el hoyo de cada una de sus axilas.
Y esto lo vieron coleccionador y alcantarillero.*

*Únicamente por sus vientos propios eran luego uno y otro gobernados.*²⁰⁸

L'apothéose du culte de María Ana est alors atteinte grâce à *Crimen*.²⁰⁹ Ce texte constitue peut-être aussi l'exorcisation de toutes les femmes fatales qui ont « gouverné » l'écriture d'Espinosa depuis ses poèmes d'adolescent. À propos de ce *Crime* troublant, on pourrait penser, comme le dit Blanchot à propos des *Chants de Maldoror* :

Il est vrai que, des livres qu'il aime le mieux, le critique aussi voudrait ne pas parler. Car il n'a pas toujours le désir de les éloigner de lui-même de les engager dans ce travail étrange par lequel il les détruit en les réalisant, il les diminue en les exaltant, il les simplifie en les approfondissant il leur donne tant de sens que l'auteur, étonné et gêné de cette richesse inconnue, proteste plaintivement contre une générosité qui l'écrase et le réduit à rien. Le critique, à cause de cela, est par nature du côté du silence, sachant mieux que d'autres pourquoi il perd ce qu'il découvre et combien lui deviendra difficile la lecture de ce qui lui est le plus cher, dès qu'il lui faudra retrouver, à la place, le triste mouvement de ses propres phrases.²¹⁰

Mais le critique tirera profit, dans le cas d'Espinosa, de ce mythe de la femme fatale qui sert de guide au cours de la descente aux enfers.²¹¹

L'introduction de *Crimen*, probablement les deux meilleures pages d'Espinosa, est un texte qui se prête à d'interprétations multiples. D'une maîtrise poétique exceptionnelle, le texte réussit, par les altérations des personnes du verbe et des temps de leurs actions, à retenir l'attention du lecteur, comme s'il s'agissait d'un roman policier. En effet, il faut d'abord connaître la scène du « crime », afin de connaître les causes de cet acte suprême de libération, chez un personnage abusé par une femme fatale, digne des « héroïnes » perverses du roman noir :

Estaba casado con una mujer lo arbitrariamente hermosa para que, a pesar de su juventud insultante, fuera superior a su juventud su hermosura. Ella se masturbaba cotidianamente sobre él, mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro.

Se orinaba y se descomía sobre él. Y escupía –y hasta se vomitaba- sobre aquel débil hombre enamorado, satisfaciendo así una necesidad inencauzable y conquistando, de paso, la disciplina de una sexualidad de la que era la sola dueña y oficiante.

²⁰⁸ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », *Extremos a los que ha llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931.

²⁰⁹ A. ESPINOSA, *Crimen*, 1934, d'après l'édition de M. PÉREZ CORRALES dans *Interinsular Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

²¹⁰ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, les éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 58. On pourrait appliquer à *Crimen* la définition de *L'Histoire de l'œil* réalisée par S. ALEXANDRIAN : « *Histoire de l'œil* montre que l'écriture automatique sans préméditation il préférerait la délivrance préméditée du contenu fantasmatique. L'outrance est cultivée systématiquement, non au niveau de la coulée verbale, mais à celui de l'élaboration de représentations excitantes ; le résultat hallucinatoire est le même. » Dans *Le surréalisme et le rêve*, «Activité antireligieuse» pp. 173-177. Citation p. 458.

²¹¹ L'œuvre a déjà été analysée de manière absolument exhaustive par M. PÉREZ CORRALES, qui a ainsi ouvert la voie à d'autres interprétations, comme celle-ci, autour de leitmotifs divers.

Ese hombre no era otro que yo mismo.

Los que no habéis tenido nunca una mujer de la belleza y juventud de la mía, estáis desautorizados para ningún juicio feliz sobre un caso, ni tan insólito ni tan extraordinario como a primera vista parece.

Ella creía que toda su vida iba a ser ya un ininterrumpido gargajo, un intermitente vómito, un cotidiano masturbarse, orinarse y descomerse sobre mí, inacabables.

Pero una noche la arrojé por el balcón de nuestra alcoba al paso de un tren, y me pasé hasta el alba llorando, entre el cortejo elemental de los vecinos, aquel suicidio inexplicable e inexplicado.

No fue posible que la autopsia dijera nada útil ante el informe montón de carne roja. El suicidio pareció lo más cómodo a todo el mundo. Yo, que era el único que hubiera podido denunciar al asesino, no lo hice. Tuve miedo al proceso, largo, impresionante. Pesadillas de varias noches con togas, rejas y cadalsos me atemorizaron más de lo que yo pensara. Hoy me parece todo como un cuento escuchado en la niñez, y, a veces, hasta dudo de que fuese yo mismo quien arrojé una noche por el balcón de su alcoba, bajo las ruedas de un expreso, a una muchacha de dieciséis años, frágil y blanca como una fina hoja de azucena.²¹²

Tels des « revenants », tous les motifs de l'imaginaire espinosien se concentrent pour atteindre une forme magistrale dans ce texte. Cette femme ressemble à une poupée mécanique dont la seule activité serait celle de rejeter les déchets de son organisme sur son amant. Après les poils des aisselles de María Ana, Espinosa défie encore davantage la représentation érotique en introduisant des sécrétions de tout genre dans l'acte sexuel.²¹³

Cette femme, qui est d'une beauté troublante, urine, défèque et crache sur son mari, en même temps qu'elle embrasse le portrait d'un jeune homme à la moustache douce et sombre.²¹⁴ On découvre, après trois paragraphes eschatologiques, qu'en fait, le narrateur est justement l'homme faible et amoureux, couvert par les matières fécales de sa femme. À la suite de cette confession à la première personne le narrateur se redresse immédiatement afin de réagir à cette cruauté.

²¹² A. ESPINOSA, *Crimen*, 1934, d'après l'édition de M. PÉREZ CORRALES dans *Interinsular Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, pp. 53-54.

²¹³ Citer Georges Bataille à ce propos ne nous a pas paru ici inopportun : « L'horreur que nous avons des cadavres est voisine du sentiment que nous avons devant des déjections alvines de source humaine. Ce rapprochement a d'autant plus de sens que nous avons une horreur analogue des aspects de la sensualité que nous qualifions d'obscènes. [...] Saint Augustin insistait péniblement sur l'obscénité des organes et de la fonction de reproduction. « *Inter faeces et urinam nascimur* », disait-il : « Nous naissons entre la fiente et l'urine ». Nos matières fécales ne sont pas l'objet d'un interdit formulé par de règles sociales méticuleuses, analogues à celles qui frappèrent le cadavre ou le sang menstruel. Mais dans l'ensemble, par de glissements, un domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité s'est formé dont les connexions sont très sensibles. » G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 65.

²¹⁴ Qui ressemble curieusement à l'acteur G. MODOT, protagoniste de *L'âge d'or*.

Ce passage de la troisième à la première personne semble indiquer que le narrateur n'ose pas s'avouer victime, tout comme le personnage de Braulio voulait ignorer ce qu'Amalia avait signifié pour lui.²¹⁵ De même, à l'égal des enfants qui tardent à se reconnaître dans la première personne quand ils commencent à parler, le narrateur explique comment cette histoire lui semble parfois « un conte écouté durant l'enfance ».

Mais le narrateur est capable de prendre la parole dès qu'il s'agit d'expliquer que, d'une part, sa situation n'est pas aussi insolite qu'elle y paraît et que, de l'autre, il a enfin décidé une nuit de tuer son bourreau. La victime supposée se dérobe ainsi à la destinée fatale que lui réservait sa femme. Le mythe est inversé, l'homme victime de la femme fatale redevenant le maître.

La beauté et la jeunesse arbitraires de cette femme sont réduites, après le passage du train sur son corps, à « un amas de chair rougie ». Pourtant, elle revient dans les cauchemars du meurtrier, sous la forme d'une jeune femme de seize ans,²¹⁶ fragile et blanche comme un lis.

On se souvient qu'Agustín Espinosa s'était décrit lui-même comme un « collectionneur d'innombrables lis », faisant allusion à l'idéal amoureux qui, d'un côté, le gouvernait, contre l'éboueur qui cherchait, de l'autre, l'amour des bas fonds, « *alcantarillero de sueños adversos* ».²¹⁷ De même, ce corps métamorphosé en un amas de chair cohabite dans le récit avec la pâleur fleurie d'une enfant. Les couleurs, le blanc et le rouge, vont de pair avec la double personnalité du collectionneur et de l'éboueur, rôle de victime et de bourreau, à l'intersection entre la première et la troisième personne. Cependant, Espinosa ne peut résister à rendre évidente l'intertextualité dans laquelle il écrit :

En una hora de inconciencia y olvido pasajeros, he hecho la elegía a María Ana, que doy en este libro. Una elegía a una María Ana que viviera ahora, en 1930, pero anterior, en mis recuerdos, al crimen, aunque no al vómito y el salivazo. Una María Ana de mis ajenos años de estudiante de Filosofía y Letras. La María Ana, en fin, del joven del suave bigote oscuro. O mejor aún: la elegía que a María Ana hubiera podido hacer tal odioso y feliz mancebo.

Para salvarla de mi crimen –de la presión del tren sobre ella y del pánico de la caída- he escrito el relato titulado “Revenant o el traje de novio”.

²¹⁵ Voir *supra* note 188.

²¹⁶ Dans la traduction française, qui n'est pas vraiment fidèle au texte original, G. de CORTANZE écrit qu'elle a dix-huit ans. Voir *Crime*, éditions de la différence, traduction de G. de CORTANZE, Paris, 1989, p. 11.

²¹⁷ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », *Extremos a los que ha llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931, v. 3.

Aquí muere María Ana en su cama blanca de prometida arrojando el adiós con una sonrisa prestada. Si la he disfrazado de Miss Equis, ha sido para desnudarla de algún modo de su andalucismo moreno, que me hubiera obligado a volverla a tender de nuevo bajo otros trenes de la madrugada.²¹⁸

Espinosa fait effectivement allusion à son « Ode à María Ana », qui est à ses yeux une élégie, consacrée au deuil d'un amour perdu. C'est par conséquent grâce à *Crimen* que l'exorcisme de cette femme fatale s'accomplit. Pour cela, afin de la tuer et de lui consacrer ensuite une élégie, Espinosa « parle de l'Avenir »,²¹⁹ de celui qui aurait été le sien s'il avait osé vivre cet amour jusqu'au bout, s'il avait épousé cette femme redoutable qui avait le pouvoir d'être aussi bien une fleur de lis que de rejeter des excréments sur lui. Le narrateur dit avoir voulu la sauver dans son conte « Revenant ou le costume de marié »,²²⁰ désignant ainsi Miss X comme un autre alter ego de María Ana. Miss X meurt comme la protagoniste de *Crimen*, mais à l'issue d'un arrêt cardiaque. Le narrateur avoue l'avoir déguisée pour la dénuder de son « *andalucismo moreno* », ce qui ne situe pas Miss X en relation avec la María Ana des aisselles –où jamais elle n'est brune-, mais avec Amalia, qui est déguisée en gitane du Sud.²²¹ De ce fait, le narrateur explique qu'il a dû la déguiser en blonde à l'époque, pour ne pas se voir contraint de la jeter sous un train. Grâce au déguisement, il a pu se défaire de Miss X sans avoir eu même besoin de l'enfermer dans un coffre. Il a suffi de la laisser mourir sur sa couche nuptiale immaculée, encore une fois, juste avant l'engagement interdit, celui qui aurait forcé le protagoniste à la tuer. Cette passion meurtrière ne peut être que rêvée ou écrite, car l'on s'immole face à la déesse ou bien l'on survit en lui donnant la mort.

Après avoir expliqué la nature « sensationnelle » et « unique » de son « grand assassinat passionnel », qui est un crime « de roman » plutôt qu'un crime réel, le narrateur raconte au lecteur ce qu'est devenue sa vie depuis son crime :

Sobre él y sobre mis lectores caigan desde hoy mis futuras maldiciones y persecuciones, la miseria actual y las pústulas pretéritas de mi cuerpo senectuoso de narrador emocionado del asesinato propio y de los crímenes ajenos.

Yo ya sólo vivo para un estuche de terciopelo blanco, donde guardo dos ojos azules, encontrados por el guardagujas la menstrua alba de mi crimen, entre los últimos escombros

²¹⁸ A. ESPINOSA, *Crimen*, 1934, d'après l'édition de M. PÉREZ CORRALES dans *Interinsular Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 54.

²¹⁹ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », *Extremos a los que ha llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931, v. 2 : « Hablemos del Destino ».

²²⁰ Voir *supra* note 169.

²²¹ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans *La Nueva literatura*, *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, p. 44. « Música del Sur en pianola de feria ».

sanguinolentos de la vía.²²²

Il maudit ses lecteurs, comme Isidore Ducasse dans *Les Chants de Maldoror* et il fait, comme lui, allusion aux pustules de son corps avili par l'âge. Le narrateur, tout comme la femme qu'il a tuée, transgresse aussi les barrières corporelles, se situe dans un au-delà de putréfaction. Si Ducasse traversait les conventions corporelles les plus inviolables, ce n'était pas le fruit du hasard :

[...] l'horreur de la mort n'est pas seulement liée à l'anéantissement de l'être, mais à la pourriture qui rend les chairs mortes à la fermentation générale de la vie. [...] Pour les peuples archaïques, le moment de l'extrême angoisse demeure lié à la phase de décomposition : les os blanchis n'ont plus l'aspect intolérable des chairs corrompues, dont la vermine se nourrit. [...]

La corruption résumait ce monde dont nous sommes issus, et auquel nous retournons ; dans cette présentation, l'horreur et la honte se liaient en même temps à notre naissance et à notre mort.

Ces matières mouvantes, fétides et tièdes, dont l'aspect est affreux, où la vie fermente, ces matières où grouillent les œufs, les germes et les vers sont à l'origine de ces réactions décisives que nous nommons nausée, écoeurément, dégoût.²²³

Ce corps misérable qui s'anéantira avec le temps, vit seulement désormais pour « un écrin de velours blanc », toujours le signe de la pureté, où le narrateur conserve encore deux yeux bleus²²⁴ qui furent retrouvés sur la voie ferrée, à l'aube menstruelle, parmi d'autres restes sanguinolents. Le sang fait à nouveau apparition à côté d'un écrin blanc : l'on retrouve donc cette opposition permanente, cette fois accompagnée du bleu des yeux de la victime ; comme ceux de Miss X, où Braulio avait vu un avenir rassurant : « *Desde hoy irá más seguro por el mundo. Tengo dos linternas celestes, para las emboscadas del diablo.* »²²⁵ Le narrateur semble encore une fois préférer la dissolution de l'être aimé pour pouvoir l'enfermer, dans un coffre ou dans un étui, et conserver ainsi la pureté de cet amour impossible. Voilà donc un exemple de fétichisme in extremis, tel que le décrit Freud :

Le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts

²²² A. ESPINOSA, *Crimen*, 1934, éd. 1985, p. 55.

²²³ G. BATAILLE, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, pp. 63 et 64.

²²⁴ Il faut remarquer comment Espinosa décrit Madrid après ses années d'étudiant, quand il s'y rend après son mariage, avec sa femme : « en mi diario de recién casado no he hecho alusión a mi Madrid de ahora. Un Madrid, naturalmente, de recién casado. [...] / Un Madrid de antes de haber visto Madrid. Un Madrid virgen, niño, fresco. / Una segunda aventura que correr con otros pies más breves, otras manos más finas y otros ojos más oscuros. » Dans « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid. » *La Tarde*, 31 décembre, 1932. *Textos*, pp. 207-209. Les yeux de sa femme sont donc plus sombres que ceux qui l'accompagnaient lors de ses années d'étudiant à Madrid, probablement les yeux bleus de María Ana.

²²⁵ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans *La Nueva literatura*, *La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, p. 43.

sexuels (pied, chevelure), ou bien un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (pièces de vêtement, lingerie).

La transition aux cas de fétichisme qui impliquent un renoncement au but sexuel normal ou pervers est fournie par les cas dans lesquels l'objet sexuel doit répondre à une condition fétichiste pour que le but sexuel soit atteint (telle couleur de cheveux, tel habillement, ou même tels défauts physiques).

Un certain degré de fétichisme de ce genre est ainsi régulièrement propre à la vie amoureuse normale, en particulier aux stades de l'état amoureux où le but sexuel normal paraît impossible à atteindre ou ne peut être réalisé.

Le cas pathologique se présente seulement lorsque l'aspiration [à la possession] du fétiche se fixe par-delà cette condition et s'installe à la place d'un but normal, ou encore lorsque le fétiche se détache d'une personne déterminée pour devenir l'objet unique sexuel.²²⁶

En s'inspirant de Freud et de sa théorie sur le fétichisme on peut encore affiner l'analyse du désir des protagonistes masculins chez Espinosa : le premier Braulio du « Traje de novio »²²⁷ déguise sa poupée et cache son nom pour qu'elle ne ressemble pas à la fatale María Ana ; « Agustín Espinosa » semblant parvenu, dans l'ode, au stade amoureux de la perte, évoque les aisselles d'une femme du passé afin de la récupérer métaphoriquement ;²²⁸ le second Braulio s'attache enfin à son bras mutilé en souvenir d'un destin qu'il n'a pas osé affronter,²²⁹ tandis que le narrateur de *Crimen* atteint la pathologie fétichiste puisqu'il ne vit plus que pour les yeux de sa femme morte. Telle est la solution envisagée pour se défaire de l'influence des femmes fatales, les réduire à la folie et à la mort. Pourtant, même s'ils réussissent à survivre à ces femmes, aucun de ces personnages ne sort indemne de ces amours fatidiques.

²²⁶ S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, « Les aberrations sexuelles : Substitut impropre de l'objet sexuel-fétichisme » p. 68-72.

²²⁷ A. ESPINOSA, « El traje de novio », dans *La Nueva literatura, La Tarde*, 21 juin, 1929, *Textos*, pp. 43-44.

²²⁸ A. ESPINOSA, « Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar », *Extremos a los que ha llegado la poesía española*, n° 1, mars 1931. Par ailleurs, FREUD signale dans une note ajoutée en 1910 : « La psychanalyse a comblé une des lacunes qui subsistaient dans la compréhension du fétichisme en soulignant l'importance, dans le choix du fétiche, d'un plaisir olfactif [« Riechlust »] coprophilique, qui s'est perdu en raison du refoulement. Le pied et la chevelure sont des objets qui dégagent une forte odeur, et qui sont élevés au rang de fétiche après le renoncement à la sensation olfactive devenue déplaisante. Ainsi, dans la perversion correspondant au fétichisme du pied, seul le pied sale et malodorant est objet sexuel », *opus cit*, note 1, p. 65. De même, les aisselles de María Ana sont exaltées par l'odeur de sa sueur : « Con esencia de sudor de tus axilas, María Ana, se fabricará el perfume integral que arruinará a los actuales perfumistas del mundo y acabará con las futuras industrias perfumistas del submundo. »

²²⁹ A. ESPINOSA « Carta semanal a Lolina. El caso de Braulio y Amalia », *La Provincia*, 3 avril, 1932, *Textos*, pp. 146-147 ; « Carta provincial a Lolina. el rabo de un caso. donde Braulio vuelve a su altar ». *Diario de Las Palmas*, 11 mai, 1932. *Textos*, pp. 150-151 ; « Carta provincial a Lolina. Braulio guante. Fin de una aventura sin final », *Diario de Las Palmas*, 19 mai, 1932. *Textos*, pp. 152-153.

Après cette introduction à la scène du crime, un parcours s'engage à travers les quatre saisons. Le printemps compte cinq chapitres : « luna de miel », « hazaña de sombrero », « la nochebuena de figaro », ¿era yo un caballo ? » et « ángelus ». À cette saison du livre, les figures féminines se succèdent sous toutes les formes, tout habitées néanmoins par le fantasme de María Ana.

« Luna de miel » fut écrit en septembre de 1932,²³⁰ à l'époque même où Espinosa était en voyage de noces. La narration s'amorce avec la méthode exactement inverse de celles dont le narrateur s'est servi jusqu'alors pour explorer les personnages féminins : « *Me había dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer.* »²³¹ Il multiplie les organes d'une seule femme comme Hans Bellmer fait une toupie avec des seins.²³² Les seins, la bouche, les langues, les cuisses, les yeux, tous les organes se multiplient mais la femme reste unique. Or, le réveil placide que ce sommeil semblait annoncer se révèle une expérience horrible :

Por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante : crucificado sobre mi propia cama de matrimonio puesta en posición vertical tras un gran balcón de cristales abierto a una calle desolada. Amanecía tras aquel balcón que me servía de vitrina. Estaba completamente desnudo. Sentía frío y vergüenza de que me pudieran ver desde la calle. Unas finas manos de mujer florecían sobre mis pies como dos clavos blancos, y, probablemente, eran ellas las que me sujetaban a la madera de la cama, aunque yo me consolara creyendo que intentaban desclavarme únicamente. La vergüenza de mis desnudez me angustiaba de nuevo. Inventé, para aquel momento, una oración llena de ternura [...].

Tras mi tierna oración, un ejército de moscas de alas verdes, de caracoles de campo, de cucarachas, de sapos y de pequeños ratones blancos, comenzaron a subirme por las piernas hasta cubrirme con sus inmundicias todo el cuerpo. He aquí el traje que se me tenía reservado. [...] Mis mayores amarguras no provenían de esto sin embargo. Sino de una cabeza truncada de mujer morena, que desde un rincón del balcón me miraba con ojos suplicantes, como si dependieran sólo de mí sus destinos. De aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador, e iluminada por la luz tenue del alba, fluía un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón. Habló, al fin, la cabeza, y la voz de María Ana amaneció de pronto sobre la noche apremiante de la alcoba.

-Ahora puedo decirte que te odio, mi pobre viejo burlado, mi gran cornudo macilento. No tocarás ya jamás mis senos, acariciados hoy por manos de ángeles. Anda mi sexo ahora por las casas de prostitución de los puertos del Mediterráneo, visitadas por jóvenes marineros audaces y mis pies corren tras brazos desclavados y tras labios vírgenes. Para ti me queda esta cabeza truncada y estos ojos tímidos y esta perenne boca insultante. Y este gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares. El reloj de tu crucifixión. Tu clepsidra sangrienta. Con la última gota de mi

²³⁰ Les étapes de l'élaboration de *Crimen* sont exposées par M. PÉREZ CORRALES, *Crimen*, éd. 1985, p. 24.

²³¹ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Luna de miel », 1934, éd. 1985, p. 59.

²³² H. BELLMER, *La toupie*, 1938-1968, ainsi qu'*Érostrate et le secret de Diane d'Éphèse*, de 1938 ainsi que *Le secret découvert de Diane d'Éphèse*, (objet), de 1938.

sangre se acabará también tu sueño...²³³

Ce réveil cauchemardesque est le récit d'une passion christique, si chère à Espinosa.²³⁴ Ce personnage est nu, crucifié dans son lit nuptial par des mains féminines, bien qu'il tente de se consoler en feignant de croire qu'elles essaient de le délivrer : comme Braulio, ce personnage refuse d'analyser la vraie nature de ses relations avec les femmes. Cette fois, le costume neuf de marié de Braulio devient une armée de bestioles qui couvrent son corps de déjections. Apparaît ensuite la tête tronquée d'une femme brune qui le regarde comme s'il avait tenu son « Destin » entre ses mains. Maintenant c'est le protagoniste qui tient le destin de l'aimée entre ses mains, au lieu de laisser sa main à une femme, comme Braulio, pour qu'elle devine son destin. C'est la tête de María Ana qui revient de l'au-delà. Malgré ses yeux suppliants, cette tête pâle et sanguinolente l'insulte et excite sa jalousie : elle évoque les maisons closes des ports de la Méditerranée, celles dont rêvait le je poétique d'« Exótica »,²³⁵ et les marins audacieux qui visitent son sexe, alors qu'il ne restera pour lui qu'une clepsydre sanglante.

C'est la première fois que l'une des María Ana prend la parole. Tout au bonheur de sa lune de miel, le narrateur se sent probablement coupable d'avoir tué –métaphoriquement– María Ana. Son inconscient ressuscite María Ana, à travers ce fantasme morbide, pour le condamner d'avoir détruit son « Destin ». Comme Maldoror, le narrateur éprouve le besoin inconscient de s'infliger sa propre pénitence, ce qui fait de lui une victime comme María Ana :

[...] à côté des mouvements de plaisir que lui donne le mal fait à autrui, Maldoror exprime presque toujours un sentiment de malaise moral, un regret, un repentir honteux ou une bizarre soif de pardon. (Par. exemple, à la fin de la strophe des ongles: « Je sais que ton pardon fut immense » ; après l'évocation de ses violences contre la jeune fille: « L'inconnu ne put garder ses forces et s'évanouit. » ; après l'attaque contre Falmer: « Comme sa voix est bienveillante... M~a-t-il donc pardonné ! », etc.) Bien plus, il apparaît que s'il fait du mal, Maldoror aussitôt éprouve le besoin de se faire mal: à peine a-t-il déchiré un enfant qu'il rêve d'être déchiré par lui. [...] Qui est la victime, qui est le bourreau ? L'ambiguïté est parfaite.²³⁶

Le chapitre appartenant au printemps qui suit la lune de miel s'intitule « hazaña de sombrero ». Ce chapeau héroïque fait partie d'un nouveau rêve raconté par le narrateur. Les

²³³ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Luna de miel », 1934, éd. 1985, p. 59-60

²³⁴ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en semana santa. » *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142.

²³⁵ A. ESPINOSA, « Exótica ». Juin, 1920. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 654.

²³⁶ M. BLANCHOT, *Lautréamont et Sade*, p. 71.

symboles oniriques sont assez évidents : l'exploit du chapeau consiste à avoir libéré son désir, excité auparavant par une chaussure : « *El fino zapato de ante de una muchacha rubia le rozó suavemente, y yo vi al sombrero que se estremecía hasta la copa, dolorido de un sexo formado como por asociación de úlceras recientes.* »²³⁷ On voit comment la chaussure, accessoire fétichiste par excellence, est ici directement associée au tremblement d'un sexe ulcéreux.²³⁸ Un homme qui passe, tête nue, prend ce chapeau. Soudain, ce personnage devient le narrateur et prend dans sa main, comme si elle avait six ans, une femme qui en a plus de quarante. Cette femme obèse est aussi petite que Miss X, ce qui permet au protagoniste de la hisser sans peine dans des tramways. Elle refuse ensuite de mettre le chapeau, même si le narrateur essaie de la convaincre en arguant, comme Braulio, que la différence entre les sexes est totalement arbitraire. Ne la convainquant pas, le narrateur se voit obligé de recourir à la force et de la faire souffrir pour enfoncer sur sa tête ce chapeau trop petit : « *Debí de hacerle mucho daño, porque cuando salimos de la sombrerería lloraba.* »²³⁹ On trouve le lendemain le cadavre d'une enfant de six ans portant un chapeau d'homme assujéti par une grosse épingle qui a perforé sa masse cérébrale.

Les allusions au viol sont à tel point évidentes qu'il n'est pas nécessaire de les signaler. Il faut noter que ce crime abject s'acharne sur la tête de l'enfant, comme s'il s'agissait de se venger de la tête de María Ana. Cette dernière métamorphose en enfant n'est, en réalité, qu'une nouvelle version de la poupée Miss X avec son mètre douze, qui est maintenant débarrassée de ce faux déguisement de poupée, pour devenir une enfant violée.

Le printemps se poursuit avec un texte qui s'intitule « la nochebuena de figaro », en hommage à l'article de Mariano José de Larra « La Nochebuena de 1836 ». Ce fragment s'inspire du texte de Larra, écrit un mois et demi avant son suicide, où l'écrivain reconnaît l'excès de désir et son impuissance, par l'intermédiaire de son domestique qui, ayant trop bu, lui avoue violemment ce qu'il pense de lui.²⁴⁰

²³⁷ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Hazaña de sombrero », 1934, éd. 1985, p. 61.

²³⁸ Un ulcère d'estomac, dont il souffrait depuis des longues années, fut la cause de la mort d'A. ESPINOSA.

²³⁹ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Hazaña de sombrero », 1934, éd. 1985, p. 62.

²⁴⁰ *Cf.* avec l'article d'ESPINOSA. « Anecdótico por a.b.c. "no me muero aunque viva sin ti" » *La Tarde*, 1^{er} juin, 1929. *Textos*, p. 42, où l'auteur compare une lettre du poète romantique Juan AROLAS (1805-1849) aux derniers articles de M. J. de LARRA : « El 24 de Mayo de 1847, Arola escribe a su amigo el Marqués de Lozoya. Algunas frases de esta carta recuerdan los últimos artículos de Mariano José de Larra. Toda la amargura del Larra de 1837 se ha destilado en esta carta de Arolas al Marqués de Lozoya. » ESPINOSA revendique l'œuvre d'AROLAS, injustement méconnu selon lui, face à ZORRILLA, par exemple. L'œuvre d'AROLAS,

Dans le texte d'Espinosa, il s'agit d'un dîner de Noël où un homme de cinquante ans, au visage fardé et habillé d'un simple manteau de femme sur lequel on lit l'inscription : « *M^a A. soltera, de 16 años, desconocida* », ²⁴¹ va servir de plat principal. Pour réussir à manger le cadavre il suffit de séparer la tête du tronc, mais aucun des couteaux n'est assez tranchant. Dans l'une de ces énumérations qui envahissent *Crimen*, le narrateur récupère les leitmotivs du passé, tous les fétiches indispensables à l'expression de sa tendresse :

Me invadía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: picaportes, barandas de escaleras, frutas podridas, relojes de oro, excrementos de enfermo, bombillas eléctricas, sostenes sudorosos, rabos de caballo, axilas peludas y camisitas sangrientas, pezones, copas de cristal, escarabajos y azucenas naturalmente húmedas. ²⁴²

Des excréments, de la sueur, des mamelons, un soutien-gorge, des aisselles poilues et des lis humides : le rêve éveille chez le narrateur les signes de son désir juste avant ce souper macabre. Le narrateur a en réalité commis ce crime pour satisfaire le caprice d'une femme aux cheveux rouges et aux hanches arrondies qui attend voluptueusement son retour chez elle, où aura lieu ce scabreux dîner de réveillon.

Comme l'a remarqué Pérez Corrales, ²⁴³ le cadavre est peut-être en réalité celui du mari et le narrateur est devenu le jeune amant à la douce moustache. Mais on pourrait également penser que le mari trompé est lui-même le jeune amant qui, à cause de la différence d'âge avec sa femme, a vieilli plus vite qu'elle. Le mari est ainsi jaloux de l'homme que sa femme aimait quand il était encore jeune, celui qu'il ne sera plus. Il évoque de ce fait sa misère actuelle et les pustules de son corps décrépit, en même temps que semble s'accroître, de plus en plus, le rajeunissement de María Ana. Certes, si la différence d'âge entre les partenaires est importante, cette dissociation peut être vécue de la sorte par le plus âgé, s'il est narcissique, jaloux de sa propre jeunesse et incapable d'admettre que sa femme puisse l'aimer dans sa vieillesse. Étant un homme, cette angoisse peut signifier également une mise en cause de sa virilité. Par conséquent, à l'égal de toutes les femmes, qui sont chez Espinosa María Ana, il se pourrait également que tous les hommes ne soient aussi finalement qu'un seul.

considérée comme l'une de plus érotiques de la littérature espagnole, était l'exhibition d'une sexualité fortement refoulée ; d'ailleurs, tourmenté par ses délires érotiques, il fut interné en 1842 et mourut dans sa cellule sept ans plus tard, aliéné par ses délires.

²⁴¹ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . La nochebuena de figaro », 1934, éd. 1985, p. 63.

²⁴² A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . La nochebuena de figaro », 1934, éd. 1985, p. 64.

²⁴³ Éd. de *Crimen*, 1985, pp. 142-143, d'après les interprétations freudiennes d'inversement des personnages dans les rêves.

La saison se poursuit avec le fragment « ¿era yo un caballo ? », le narrateur est d'abord une statue qui regarde comment une femme se fait caresser par le cocher du coin de la rue :

Si el cochero de la esquina te besó varias veces en el cuello y te manoseó los pechos con sus manazas diestras en gobernar riendas más largas, fue por eso sólo. Porque te vio tímida, en medio de la plaza solitaria donde yo era todavía mi estatua; indefensa y con las miradas por los adoquines más anchos.²⁴⁴

Sous une blouse de vétérinaire et à peine sortie de l'école, la femme touche les organes génitaux d'un cheval malade. La statue essaie de se déguiser en plusieurs animaux malades pour attirer son attention, mais la vétérinaire ne se défait plus du cheval. Une demi-heure plus tard passe le cortège du cocher, assassiné sous les coups de sabot de son cheval Agustín. Le médecin, qui certifie la mort du cocher, laisse alors en héritage à la jeune vétérinaire les soins du cheval-Agustín, atteint de blennorragie. C'est donc ici le personnage mâle qui se déguise pour attirer l'attention de la jeune femme. Il essaie tous les costumes d'animaux – « *Inútilmente paseé una y otra vez ante tus ojos mis abstrusos y complicados disfraces de cabra, de asno, de carnero, de mula, de perro, de vaca...* »²⁴⁵ et fait même semblant d'être gravement malade pour qu'elle s'occupe de lui. Le narrateur réussira cette fois à garder pour lui la jeune femme qu'il aime, peut-être du fait qu'en oubliant les convenances sociales, il a enfin libéré ses pulsions animales.

« Angelus »²⁴⁶ parachève la saison du printemps avec un texte visionnaire où le narrateur observe un grand oiseau blanc –qui est un vautour- assis à côté d'une femme qu'il avait embrassée il y a bien longtemps. Elle se laisse à présent embrasser par un jeune homme brun qui fume ses propres cigares et craque ses allumettes comme s'il s'agissait des siennes, peut-être justement, parce que tout cela a jadis appartenu à cet homme qui se sent vieux désormais :

En vano intentaba yo llenar mis ojos con todas estas vagas cosas, para ahuyentar de algún modo el idilio de la muchacha a quien había besado en otro tiempo y del joven moreno que se fumaba mis cigarrillos como si fuesen suyos y usaba como propias mis cerillas, mi balcón y mis mejores butacas.²⁴⁷

²⁴⁴ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . ¿Era yo un caballo ? », 1934, éd. 1985, p. 65. Cette scène rappelle étrangement le rêve de Séverine au début du film de L. BUÑUEL *Belle de jour*, de 1967.

²⁴⁵ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . ¿Era yo un caballo ? », 1934, éd. 1985, p. 65.

²⁴⁶ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Ángelus », 1934, éd. 1985, p. 67.

²⁴⁷ *Idem*.

La femme et le jeune homme ignorent que le narrateur détient un pistolet. Ce dernier a essayé de tuer le vautour, qui s'acharne sur la chair putréfiée, comme s'il voulait arrêter le cycle vital, rester à jamais ce jeune homme qui embrasse la jeune femme et éviter que son corps en décomposition ne soit définitivement dévoré par la mort. Pourtant, émerveillé par le spectacle polychrome du grand oiseau qui, au moment de prendre son vol, se métamorphose en deux oiseaux différents, le pistolet reste bloqué et le narrateur ne peut tirer sur les amants. Il se console à l'idée que, du moins, le couple d'amoureux a manqué cette vision fabuleuse.

La saison d'été se compose d'un seul chapitre intitulé « Diario entre dos cruces », écrit aussi durant sa lune de miel en août 1932. Ce beau fragment comporte une longue réflexion. Comme Segismundo, le narrateur se dit –à juste titre, puisque tout le printemps a été une succession de rêves- que la vie n'est finalement qu'un cauchemar :

Vamos soñando pesadillas por la vida. Sueños de otros mezclados con nuestros propios sueños. Cada hora trae su sorpresa. A esta mujer que ahora amamos tanto, que daríamos por ella la vida, acaso la odiamos mañana.²⁴⁸

Cette vision de l'amour est plus cynique que le poème « Odi et amo » que Catulle consacre à sa Lesbia,²⁴⁹ car la duplicité de la passion n'est pas simultanée pour le narrateur, mais successive. Il se résigne donc ainsi à accepter la nature fugace de l'amour, mais la peur constante du narrateur est due à sa méfiance : il doit forcément tuer la femme qu'il aime s'il veut que cet amour soit éternel. Suit alors un dialogue entre le narrateur et une jeune femme :

-Muchacha, ¿dónde vas?

-Vuelan dos ángeles sobre la tumba de mi amante.

-¿Quieres sujetarles las alas, o es que ansías, con gritos y brazos, ahuyentarlos?

-Quiero saber si son de amistad sus vuelos, si son blandas sus manos. Si todo aletear es como yo lo he soñado. Porque temo las esposas para un viaje tan largo. Por si acaso sólo mis manos puedan hacer lo que dos ángeles no hagan.²⁵⁰

On voit comment le thème de « la jeune fille et la mort »²⁵¹ revient encore une fois, ce qui pourrait confirmer l'hypothèse selon laquelle le narrateur se bat désespérément contre sa

²⁴⁸ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Diario entre dos cruces. 4 », 1934, éd. 1985, p. 72.

²⁴⁹ C. LXXXV : « Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior. »

²⁵⁰ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Primavera . Diario entre dos cruces. 4 », 1934, éd. 1985, p. 73.

²⁵¹ Comme le quatuor à cordes en *ré* mineur D. 810 de F. SCHUBERT « La Jeune Fille et la Mort », de 1824.

vieillesse et contre la mort, qui peut le surprendre à côté de la jeune fille qu'il aime.²⁵²

L'automne s'amorce avec une page d'Agustín Espinosa –la meilleure selon l'auteur lui-même-. Le texte s'intitule « la main morte » et est inspiré du récit de Bécquer « La promesse ».²⁵³ Le narrateur cherche désespérément une main livide, froide et tragique, récemment mutilée, la main d'une fiancée que l'on a aimée il y a longtemps, une main qui ferme les yeux que la mort ne pourra pas fermer :

Yo conozco una mano, pero no es ésa.
Yo conozco una tibia mano, una mano rosada y blanda. Para mis labios, para mis manos y para mi cuello. Para mis noches de amor, en torno a mi cabeza o sobre mi espalda.
Pero no es ésa.
Yo busco otra mano. Ala de mis pies. Apaciguadora de mis ansias. La que se apoye sobre mi hombro sólo y deshaga mis postreros quebrantos.
La que cierre mis ojos y vista mi cuerpo muerto y preceda mi entierro.
Una mano mutilada y única. Pálida, fría.
Una mano olvidada ya de que fue mano de amante.
Una mano angustiosamente blanca.²⁵⁴

On peut suivre les traces de cette main mystérieuse. Elle est l'aile des pieds du locuteur, comme dans son cauchemar de « lune de miel », face à la tête sanglante de María Ana, la main mutilée de Braulio, qui a sacrifié son destin amoureux à la peur d'une femme nue ; sa pâleur, comme celle des femmes fatales – « Lesbia » et « Exótica »- la rend aussi désirable qu'effrayante ; tout indique que la main froide d'une María Ana, encore une fois réduite à un de ses organes, est celle que le narrateur cherche avec angoisse, car la main rose et tendre, celle de ces nuits d'amour, la main rassurante, ne peut pas assouvir son désir et calmer, en même temps, sa peur de la mort.

Suit le chapitre intitulé « Retour »,²⁵⁵ où le narrateur revient sur les lieux de son enfance et s'identifie assez clairement à Agustín Espinosa lui-même né à El Puerto de la Cruz.

« ¡No, No ! »²⁵⁶ est le fragment où s'achève l'automne. Il s'agit du monologue d'un homme exténué qui défend « l'innocence » d'une fenêtre que les voisins jugent coupable de toutes les calamités qui ont eu lieu dans le quartier. Le crime de María Ana est décrit cette fois sous un autre angle :

²⁵² La phrase où l'on peut déceler un *lapsus calami* quand l'auteur écrit, alors qu'il vient de se marier : « *Quiero saber [...] Si todo aletear es como yo lo he soñado. Porque temo las esposas para un viaje tan largo.* », p. 73.

²⁵³ G. A. BÉCQUER, *Leyendas*, « La promesa », 1863.

²⁵⁴ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Otoño. La mano muerta », 1934, éd. 1985, p. 77.

²⁵⁵ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Otoño. Retorno », 1934, éd. 1985, pp. 78-79.

²⁵⁶ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Otoño. ¡No, No ! », 1934, éd. 1985, pp. 80-81.

Esa muchacha que ha muerto hace apenas diez días, llevándose hasta el cielo el secreto de su destrozado cuerpo y de su cráneo fracturado, si se detuvo un instante, al morir, bajo una ventana iluminada, no fue para hacerse doble blanco de un puñal lanzado al aire y de un acelerado mazazo. No hacen falta elecciones de Poe ni sherlockhólmicas sutilezas. ¡Cuando Esquilo ya ha hablado, y ha hablado Shakespeare, y Lonormand ha hablado! Pero hay, en tanto, un enamorado infeliz entre bizquerías judiciales y lobregueces de una casa celular y sonar de llaves y horizontes enrejados.²⁵⁷

Cette jeune femme n'a pas été seulement jetée par la fenêtre et écrasée par un train : elle a été poignardée et a reçu un coup de massue accéléré. Ces détails rendent le « crime » encore plus terrible qu'au début, comme si le locuteur ne voulait pas que le lecteur oublie ce qui constitue le centre du récit.

La saison hivernale s'amorce par un fragment intitulé « Parade » qui fut publié en 1933 dans *Gaceta de arte*. Le narrateur revient sur les lieux du crime pour rencontrer neuf autres criminels : un câble électrique, un jasmin, une lame de rasoir, un berceau, un pénis de 63 ans. Le jasmin tue une jeune femme de dix-sept ans²⁵⁸ qui fut intoxiquée par le parfum intense de la fleur. Le berceau tue un nouveau-né en tombant brutalement et en asphyxiant sa victime. Le troisième criminel est la foudre, qui tue avec la vulgarité d'un assassin d'occasion. Le quatrième est le buste de la statue d'une dame andalouse qui tue deux enfants –ses descendants- qui se masturbent toutes les nuits sous ses seins. Un autre fragment du récit retient l'attention : « *Si en mi fichero íntimo aparece el crimen del busto bajo el signo de Olalla Pineda, ya sabéis por qué he traído este santo nombre y por qué he evitado, también, el verdadero.* »²⁵⁹ Pourquoi cacher le prénom? Car le nom de cette femme, qui s'appelle Olalla Pineda, est en réalité un mélange de Sainte Olalla –à laquelle Lorca avait consacré « El martirio de Santa Olalla »-²⁶⁰ la sainte aux seins sectionnés et Pineda, dont le prénom est : « Mari-ana ».²⁶¹

Ensuite « Diario a la sombra de una barca »²⁶² ressuscite ces motifs incontournables dans les textes qu'Espinosa consacre aux femmes : les quartiers marins de la Méditerranée, le crime revisité à l'infini, les criminels, dont un sexagénaire qui, selon le narrateur, avait violé et assassiné une enfant de sept ans. Le narrateur a fui la justice et se réfugie au fond d'une

²⁵⁷ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Otoño. ¡No, No ! », 1934, éd. 1985, p. 80.

²⁵⁸ G. de CORTANZE change à nouveau l'âge de la victime, qui devient une jeune femme de dix-huit ans. *Crime*, éd. de la différence, Paris, 1989. p. 60. Les changements semblent vouloir peut-être éviter la censure.

²⁵⁹ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Invierno. "Parade" », 1934, éd. 1985, pp. 80-81.

²⁶⁰ F. GARCÍA LORCA, *Romancero Gitano*, « El martirio de Santa Olalla », 1928.

²⁶¹ Cf. F. GARCÍA LORCA, *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas*, 1925.

²⁶² A. ESPINOSA, *Crimen*, « Invierno. Diario a la sombra de una barca », 1934, éd. 1985, pp. 89-90.

barque échouée sur un marais solitaire. La nuit du 18 janvier, il a une vision :

Anoche he visto, sobre una luna en menguante, una rubia Virgen del Carmen. Tenía un gran escapulario marrón y unos azules ojos maternos. Ella misma me ha anunciado mi próxima liberación sobre una hermosa nave de plata.²⁶³

C'est en effet, la Vierge du Carmen, comme l'Andalouse de Mérimée. D'ailleurs, son apparence ressemble au déguisement de Miss X, poupée blonde aux yeux bleus, déguisement dont Braulio s'était servi pour ne pas être obligé de tuer la brune et bouleversante Miss X-María Ana, car le narrateur ne peut être délivré de la fatale María Ana que par la femme qui incarne son contraire, une vierge blonde aux yeux bleus. Or, le vingt janvier, réapparaît la jeune femme pâle à la chair rougie :

Blanca como el barco que me salve era aquella blanca muchacha. ¿Quién desnudó su cuerpo?
¿Quién lo arrojó en el aire?

Yo vi su entierro de joven desposada. ¿No toqué acaso sus enrojeadas carnes?

No sé su nombre, ni el color de sus cabellos, ni el timbre de su alma. Habrá sin duda una pequeña lápida, perdida entre flores de un cementerio de barrio.

Blanca como el barco que me aguarda. Sólo sé que era blanca; pero que después fue roja.
¿Quién ha dicho que yo era su marido, que yo la amé, que tuve un hijo con ella?²⁶⁴

Le sang rouge revient sur la peau blanche pour plonger le narrateur dans la démence finale : alors qu'il attend un bateau blanc pour fuir, le narrateur ne voit que la pâleur de María Ana, morte étant encore la jeune épouse du narrateur et la mère de son enfant : « Aaaaaaaaaaah! *Aúlla el mar otra vez. Sí. Rompe ya el viejo rompeolas. Llévate luego la playa y mi barca.* »²⁶⁵ La dérive fatale arrive sous forme d'un « Épilogue dans l'île des malédictions » où tous les souvenirs se mélangent sous la forme de cette malédiction qui condamne définitivement le narrateur :

“Y yo no he traído hasta aquí –escribo– ni sus muslos de nieve, ni sus manos hábiles, ni siquiera sus ojos desmesuradamente abiertos dentro de un estuche sin leyenda...”

Vaga en el aire un alto oro de ausencia, como vigilia de alma en pena, o sueño de niño agonizante, en lucha silenciosa con el paisaje y sus recuerdos.

De quebrados rincones llegan ecos de alcobas secretas sobre jardines enlunados; de balcones entreabiertos a noches profundas; de voces impotentes de naufragos; de bancos solitarios

²⁶³ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Invierno. Diario a la sombra de una barca », 1934, éd. 1985, p. 89.

²⁶⁴ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Invierno. Diario a la sombra de una barca », 1934, éd. 1985, p. 90.

²⁶⁵ *Idem*. P. 90.

donde yacen cadáveres de niñas recién asesinada; de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, un joven muy pálido y muchos angustiosos gritos de hambre.

¿De dónde ha caído esa luz en que se han quemado mis manos y las cartas donde mi único secreto vivía entre estremecidos temblores agobiantes?

¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se confundió con la espuma marina y con la estela de la luna y con las alas de las gaviotas? [...]

Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez precipitada por una lívida tarde sin proa.²⁶⁶

Le narrateur se demande encore qui est cette femme. Et l'on apprend finalement que la victime de ce crime exécrable s'est en réalité suicidée : elle se jette à la mer pour ne plus jamais devoir se dévêtir devant les marins, les commerçants et les soldats, si fragile et si blanche que son corps se confond avec l'écume marine, le sillage de la lune et les ailes des mouettes. Cette femme n'a pas assisté à la vieillesse imprévue du narrateur, qui se précipite alors dans une obscurité totale : « *Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso.* »²⁶⁷

Crimen est un texte destiné à conjurer le fantôme de María Ana, qui certainement inspire l'œuvre d'Espinosa mais qui, peut-être aussi, la hante à l'excès. On a donc analysé au cours de ce chapitre les paradoxes d'un amour désiré et interdit, celui de cette femme fatale, qui excite l'imagination d'Espinosa après avoir hanté les poètes et peintres symbolistes.

Pourtant, Espinosa apporte au mythe une nouvelle donne : non seulement il réussit à se délivrer du destin fatidique auquel sont condamnés ceux qui ne peuvent résister au pouvoir de cette femme, mais il montre par ailleurs, à la fin de *Crimen*, que María Ana est en réalité victime du désir des hommes. Il semble donc qu'Espinosa, au cours des métamorphoses qu'il inflige aux femmes, soit loin d'atteindre le mythe d'une femme surréaliste libre –en théorie– d'exprimer ses désirs sans avoir pour autant l'intention de détruire l'homme qui l'aime. La critique qu'Espinosa consacre au film de Buñuel *l'Âge d'or* est, de ce point de vue, très révélatrice :

Si « el hombre » es dueño de sus propios instintos tanto o más que el buen burgués de su

²⁶⁶ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Epílogo en la isla de las maldiciones », 1934, éd. 1985, p. 93-94-

²⁶⁷ *Idem.*, p. 94.

automóvil y de su casa, es preciso dejarle la propiedad de ellos, para que se salve por sí solo, y no levantarle una valla de acero ante cada uno de sus pasos.

Como consecuencia de esta intromisión, aparece la violenta reacción que anima al protagonista de La Edad de Oro. El deseo a una mujer a la que tiene derecho a hacer suya en el rincón más favorable de un jardín donde se celebra un concierto de música clásica. Sólo que esta música es la obertura del Tristán e Isolda, de Wagner. Mejor. Mientras el sensual oleaje de la música wagneriana remueve obscena y equívocamente la obscura y solitaria pasión de los asistentes al concierto, un hombre, que corre tras el amor, guiado sólo por él, sin prejuicio de hora, vecindad o lugar, pone en libertad, junto a la mujer que le ama, sus puros e irrefrenables deseos. Le importa sólo y precisamente su amor, del que es el único señor y dueño. Pateará a ese inútil ciego idiota que ante él se interpone; abofeteará a esa entrometida dama que enmampara su ya inmediata suerte; empujará hacia un lado a todo lo que sea mayor o menor obstáculo en su libre camino hacia delante.

El es puro, honesto, íntegro. Consigo mismo, con su sexo en rebeldía, y no con los que a su alrededor pululan, Y éstos son pobres hombres –si puede llamárseles así- ineptos, esclavos de unas leyes en las que no creen siquiera, pero que siguen por ausencia de honradez personal y de valor para escupir sobre ellas. Así [...] les trastorna hasta la ridiculez la malva erosión que, sobre las mejillas de una vieja dama, ha provocado la mano que, para llegar hasta el cuerpo de la mujer que le desea, tropieza antes con una piel arrugada bajo los más odiosos afeites.²⁶⁸

Espinosa interprète le film selon une optique presque « générique », puisqu'uniquement focalisée sur ses sentiments en tant qu'homme. Selon lui, *l'Âge d'or* montre la violence de « l'homme » face à l'ingérence de la société dans sa vie, parce qu'il est le maître de ses propres instincts et parce que son désir lui donne « le droit » de posséder une femme. Cet homme poursuit l'amour, libère ses instincts, avec la femme qui « l'aime », car il est le seul seigneur et détenteur de « ses » désirs.

Espinosa ne traite à aucun moment l'amour que le protagoniste éprouve pour cette femme en particulier, mais un amour impétueux et abstrait, alors que la seule allusion aux sentiments de la protagoniste féminine, se réduit au fait qu'elle « l'aime ». L'homme, qu'il met entre guillemets, probablement pour montrer qu'il s'agit d'un homme comme il se doit, différent de ceux qui n'osent pas assumer leur désir, ne semble pas ici un concept qui puisse englober la femme et encore moins les désirs qu'elle ressent. Chez Espinosa la femme devient l'objet du désir d'un homme libre, la seule option qu'il lui accorde étant celle d'aimer celui qui la désire.

Or, les images du film *l'Âge d'or* montrent une version assez contraire à celle d'Espinosa.²⁶⁹ En effet, la femme du film exprime son amour avec la même passion que

²⁶⁸ A. ESPINOSA, « Hacia una moralización de la moralina: La Edad de Oro, film surrealista de Buñuel y Dalí, en Tenerife », *La Tarde*, 30 mai, 1935. Textos, pp. 269-270.

²⁶⁹ Même si la représentation des femmes surréalistes en littérature ne peut pas non plus être considérée comme

l'homme, leurs désirs se complètent parfaitement et peuvent être considérés aussi comme réciproques. De plus, si le protagoniste perd cette femme qu'il veut posséder, ce n'est pas à cause de la répression sociale –bien qu'au début du film ils soient séparés par la police- : c'est le désir de cette femme, encore plus débridé que le sien, qui la pousse dans les bras d'un vieux directeur d'orchestre.

Ce texte donne aussi un premier aperçu de ce qui définit la femme sportive des avant-gardes, qu'Espinosa célèbre souvent davantage pour sa plastique que pour ses compétences intellectuelles. Cette vision superficielle de la femme moderne ne fait qu'anticiper l'avènement des femmes endoctrinées par la Section Féminine de la Phalange espagnole, dont le sport sera l'une des composantes essentielles pour asservir le corps de la femme, qui ne doit désirer rien d'autre que le mariage et la maternité.

un modèle pour l'émancipation des femmes. Voir J-P. CLÉBERT, *Dictionnaire du Surréalisme*, entrée « femme » : Machisme et phalocratie s'y manifestent ouvertement -malgré les appels réitérés des intéressés à l'égalité des sexes [...]. », éd. Seuil, Chamalières, 1996, pp. 270-272, citation p. 270.

6.3. De la femme sportive à la femme phalangiste : l'activité physique comme endoctrinement.

Vers la fin des années vingt, les avant-gardes introduisent en Espagne un idéal de femme qui se veut nouveau, comme tout d'ailleurs durant cette décennie. Pourtant, cet archétype de femme moderne pourrait se réduire à un seul mot –anglais, évidemment– : la « *tenniswoman* », modèle importé de France et d'Angleterre où les femmes ont quelques longueurs d'avance. Cette femme qui joue au tennis fut exaltée en Espagne par de nombreux écrivains de l'époque, inspirés par les premières championnes espagnoles, comme Lucía de López Banús ou Lili Álvarez,²⁷⁰ qui furent des stars durant la Seconde République.

Féru de nouveauté, Espinosa exalte le mythe de la femme moderne. Il ne se contente pas seulement de faire l'éloge des « *tenniswomen* », il étend son catalogue à d'autres catégories de femmes, dont des stars, des figures historiques, des écrivaines et des peintres, ce qui, malheureusement, ne signifie pas qu'il ait témoigné d'une grande considération à leur égard : en effet, parmi les 565 personnalités citées entre 1917 et 1936,²⁷¹ vingt-trois seulement sont des femmes, c'est à dire, pas même quatre pour cent du total.

Avant d'amorcer l'analyse des principaux mythes féminins qu'Espinosa décrit avec ses « *antiparras intelectuales* »²⁷² de la modernité, l'on procédera à un recensement de ces quelques femmes réelles qui ont attiré l'attention d'Espinosa.

Le plus grand nombre d'entre elles sont des stars, parmi lesquelles sept actrices : Clara Bow,²⁷³ Bébé Daniels,²⁷⁴ Lilien Guis,²⁷⁵ Greta Garbo,²⁷⁶ Brigitte Helm,²⁷⁷ Mary Pickford²⁷⁸ et

²⁷⁰ I. ROTA, cite le cas de Lili Álvarez (1905-1998), victorieuse du *Campeonato de Cataluña de Automovilismo* en 1924, du Roland Garros catégorie doubles en 1929, et championne espagnole de ski en 1941. Voir *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, éd. de G. MORELLI, Madrid, Pre-textos, 2000, p. 72. Lili est également l'auteure de plusieurs livres qui attestent un mélange de féminisme et de religiosité.

²⁷¹ Dans l'édition de M. PÉREZ CORRALES et A. ARMAS AYALA, *Textos Agustín Espinosa : Textos (1927-1936)*, éd. Aula de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

²⁷² Espinosa décrit les perspectives esthétiques dans « Ensayo de una estética del valle ». *La Voz del Valle*, mai, 1927. Réédité à titre posthume dans *El Día*, le 6, mai, 1997. *Textos inéditos y no recogidos en volumen* : « Pero siempre es preciso que el mirar a la naturaleza sea con antiparras intelectuales. [...] El *erotiqué manía* de platón nos da la pauta. Es preciso meditar eróticamente ante cada trozo, ante cada aspecto de belleza natural. »

²⁷³ A. ESPINOSA, « Notas críticas. Elogio de la burbuja », *La Tarde*, 23 avril, 1931. *Textos*, pp. 96-98. « un rizo de doña Isabel II, entre un retrato de Clara Bow, un ventilador automático y varias máquinas de escribir », p. 97.

²⁷⁴ A. ESPINOSA, « Viajeros de Nueva York : un vasco en la ciudad de los rascacielos ». *La Provincia*, Las Palmas, 27 février 1932. *Textos*, pp. 134-136 : « Pueden ellos [los yanquis] [...] montar en el mismo ascensor y

Nancy Caroll.²⁷⁹ Cette dernière est la seule à mériter un commentaire sur son interprétation dans un film de 1933, *L'homme que j'ai tué*.²⁸⁰

La caducidad y dislocación del tema y tratamiento de la película Remordimiento²⁸¹ explican [...] que Miss Nancy Caroll, mujercita de 1933, que de modo tan sutilísimo ha sabido interpretar y matizar toda la complicada psicología de la mujer actual. [...] ²⁸²

Espinosa rend compte de la psychologie complexe de la femme actuelle, interprétée par cette « petite » femme de 1933. Il se sert, d'ailleurs, de ce genre de diminutifs dans une lettre adressée à sa femme pendant leurs fiançailles, où il la rassure ainsi : « *Queridísima muchacha : [...] Como mañana no puedo escribirte [...] te pondré esta noche dos letras para que aprendas ya de una vez lo mucho que te recuerdo y lo poco de olvido que tu preciosa personita me ocasiona.* »²⁸³ Le paternalisme d'Espinosa nous paraît ici évident.

Les chanteuses dont Espinosa s'occupe sont Raquel Meller –juste pour signaler que l'écrivain Enrique López Carrillo est son ex-mari –,²⁸⁴ et Lola de la Torre, que sa future belle-soeur semble connaître, qui a remporté un vif succès lors d'un concert de *lieder* à Madrid.²⁸⁵ Enfin, parmi les danseuses d'avant-garde, il consacre un de ses plus beaux textes à Luisa Santana –qui n'est pas tout à fait une petite femme fleur-,²⁸⁶ et à Joséphine Baker une allusion dans *Lancelot 28°-7°*, dans la note consacrée à un tableau religieux admiré dans une église de

cenar en el mismo restaurante que Greta Garbo y Bebé Daniels, Lilian Guis y Charlie Chaplin, Florent Ziegfeld y Clara Bow », p. 136.

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Ibid.* et aussi, A. ESPINOSA, « *Gaceta de arte*, editora. Tiento y análisis de *Romanticismo y Cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. *Textos*, pp. 243-246: « En el segundo grupo reuniría casi todo el resto del libro, con excepción de los poemas titulados “Rapto de Greta Garbo” [...], “Minuto a Brigitte Helm”

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ A. ESPINOSA, voir *supra* note 173, « Rafael Alberti, profesor de Ángeles », dans “la nueva literatura”, *La Tarde*, 7 mai, 1929. *Textos*, p. 41: « Rafael Alberti etiqueta con nombres de la hora deportiva o cinemática a sus mejores ángeles grecogongorinos. [...] ¿y a ese otro, que, en su angélica asexualidad, es tan femenino, tan Mary Pikford? A ese le llamará Alberti : miss x. T le enterrara en el viento –Nueva York? Londres?– del Oeste. »

²⁷⁹ A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, pp. 217-219.

²⁸⁰ *Broken Lullaby*, film d'E. LUBITSCH, voir *supra* note 35 du quatrième chapitre.

²⁸¹ Traduction à l'Espagnol du titre original, *Broken Lullaby*.

²⁸² A. ESPINOSA, « Nuevo y viejo cine. Notas de un espectador enojado », *Diario de Las Palmas*, 24 mars, 1933. *Textos*, p. 218.

²⁸³ Dans « Archipélago Literario : Agustín Espinosa, 1997 », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1997, publication d'une lettre d'Agustín Espinosa à Pepita Boissier du 7 mai 1932 au Puerto de la Cruz. En italique dans le texte original.

²⁸⁴ A. ESPINOSA, « E. Gomez carrillo : la nueva literatura francesa », *La Rosa de los Vientos*, num. 4, décembre, 1927. *Textos*, pp. 34-35.

²⁸⁵ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Cuando tú seas diva. Cuento de otra Lola Canaria, en la Corte ». *Diario de Las Palmas*. 28 avril, 1932. *Textos*, pp. 148-149.

²⁸⁶ A. ESPINOSA « Bajo el signo de Demos : elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas », *La Prensa*, 4 novembre, 1931. *Textos*, pp. 119-120. Voir *supra* notes 93-94, 142-143, 151, 157, 162.

Lanzarote:

[ÁNIMAS]

Dicen al pie “Mart [in] Antonio de la Cruz fecit”. Y luego: “1 [70] 2”. Aparece citado en el inventario parroquial de Tinajo de 1764.

No sólo purgatorio. Sino también infierno. 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.²⁸⁷

À l'époque, Joséphine Baker incarne une mythologie du bizarre, de l'exotique, qui bouscule tous les préjugés sur les corps des femmes, hérités de l'esthétique fin-de-siècle. Comme Luisa Santana à Las Palmas, Joséphine Baker marque à Paris une transition nette et définitive dans la perception du corps féminin :

Manifestation de l'esprit moderne pour les uns, augure de la décadence de la société occidentale pour les autres, la Revue nègre devient le sujet d'innombrables polémiques. Pour tous, Joséphine Baker symbolise désormais l'étrange, le soufre, le jamais vu. En une seule danse, la «danse sauvage», la jeune femme déchaîne toutes les passions de ces années que l'on dit folles. Déesse qui inspire à ses admirateurs des évanescences de jungle, incarnation de l'obscénité pour ses détracteurs, ou signe du retour aux sources primitives des origines de l'homme, les délires suscités par son numéro peuvent se résumer en cette affirmation d' André Levinson, éminent critique de l'époque: « C'est la Vénus noire qui hanta Baudelaire. » [...]

Celle qui joue au fauve des savanes, postures simiesques et pas de kangourou, bouleverse les normes mêmes de la séduction, en pulvérisant les archétypes de la vedette et en contribuant à forger toute une mythologie d'époque.²⁸⁸

Quatre écrivaines seulement sont citées par Espinosa durant neuf ans de collaborations journalistiques. Il s'agit de Saint Thérèse, nommée à deux reprises : la première en 1929, à propos de « l'actualisation » qu'Ernesto Giménez Caballero a faite de son œuvre,²⁸⁹ et la seconde en 1935, dans une conférence, « La Isla Arcángel de Lope », où il l'utilise à nouveau pour décrire la Castille et son ardeur ;²⁹⁰ il cite en passant Anna de Noailles dans une liste d'écrivains²⁹¹ qu'il conseille de lire pendant la « Semaine Sainte » ; et il fait aussi allusion à

²⁸⁷ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7°* (1929) édition de N. PALENZUELA, pp. 92-93.

²⁸⁸ D. MARIANI, dans *Dictionnaire des mythes féminins* (dirigé par P. BRUNEL), entrée « Joséphine Baker », pp. 214-219, éd. du Rocher, 2002, citations pp. 214-215.

²⁸⁹ A. ESPINOSA, « Literatura y semáforo. Junio de 1929: Valbuena Prat » *el país*, 20 juin, 1929 et *La Gaceta Literaria* num. 65, 1^{er} septembre, 1929. *Textos*, pp. 46-48. « España : Patria de San Ignacio y Santa Teresa » et, ensuite, « Giménez Caballero resucita a Hércules y actualiza a Santa Teresa ». P. 47.

²⁹⁰ A. ESPINOSA, « La isla Arcángel de Lope » (fragment). Conférence pour l'*Instituto de Estudios Canarios*, 21 octobre, 1935. *Textos*, pp. 272-278: « Castilla : Sta Teresa anda y anda poniendo árboles de Dios donde se olvidó el hombre de plantarlos, » p. 273 et : « Ardor : pensemos en Santa Teresa », p. 275.

²⁹¹ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa. » *La Provincia*, 20 mars 1932. *Textos*, pp. 140-142 : « He aquí, junto a Paul Claudel, a Verhaeren, a Rostand, a

Fernán Caballero –pseudonyme de Cecilia Böhl de Fáber- dans les termes suivants : « Es la época de la Böhl de Fáber y la de los grandes novelistas del Fin de Siglo : Alarcón. Superador de « Fernán Caballero ». Anunciante de Galdós », ²⁹² c'est à dire, pour signaler qu'Alarcón est supérieur à l'écrivaine. Enfin, Espinosa écrit à deux reprises sur Josefina de la Torre, poétesse canarienne, mais, malheureusement, il ne consacre jamais un article à sa poésie : la première fois qu'il la nomme c'est dans un article consacré à *Campanario de la Primavera*, livre de poèmes d'Emeterio Gutiérrez Albelo, pour déclarer que si elle est la poétesse de la Grande Canarie, ce dernier est devenu le poète de Ténériffe par excellence ;²⁹³ enfin, Espinosa consacre un autre article, non pas à la poésie de Josefina de la Torre, mais à l'hommage qu'elle a reçu à Las Palmas, qu'il considère démodé, plus approprié à un auteur du XIX^e siècle. En tout cas, cet article est resté inédit et il est incomplet.²⁹⁴

Les personnalités historiques féminines nommées par Espinosa sont au nombre de cinq. D'abord, la reine, Isabel II, qui est citée à deux reprises : la première concerne la description d'une vitrine qui symbolise la poésie d'un auteur qu'il déteste ;²⁹⁵ la seconde fait allusion aux amours d'Isabel II avec Pedro Antonio de Alarcón en des termes grossiers : « *Castilla.- Un circo : la Corte Española. Pedro Antonio : écuyer. Isabel II : hermosa yegua baya.* »²⁹⁶ Espinosa nomme aussi Jeanne d'Arc, la pucelle d'Orléans –à l'opposé de la reine Isabel II- dans trois articles qui abordent les grands mythes de l'Histoire d'Occident.²⁹⁷ Le

Fort, a Francis Jammes, a Montesquieu, a Gregh, a Porché, a la Condesa de Noailles, a Bordeaux, a Duhamel, a Dorgelès, a Henry Jacques. », Citation p. 141.

²⁹² A. ESPINOSA, « Alarcón al desnudo (esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo) », *La Tarde*, 1^{er} avril, 1936. *Textos*, pp. 310-314. Réélaboration de « Centenario del nacimiento de Pedro Antonio de Alarcón: un moderno prólogo a *El sombrero de tres picos* », article du 10 mars, 1933.

²⁹³ A. ESPINOSA, « Poesía atlántica : Ega : DCLP. 1930 », *Heraldo de Madrid*, 2 avril, 1931. *Textos*, pp. 94-95: « [...] la contribución de Tenerife a su última hora poética española. Ya Gran Canaria –la isla oriental- lo había hecho con Josefina de la Torre. Faltaba la isla occidental, por tanto. »

²⁹⁴ A. ESPINOSA, « Josefina de la Torre », *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 717. L'analyse de sa poésie se réduit à : « Josefina de la Torre no puede dudar de la estimación que su poesía me ha merecido siempre. Bástele saber que en mi próxima *Antología de la joven poesía española*, tiene ella proscenial presencia. »

²⁹⁵ Voir *supra* note 260 : A. ESPINOSA, « Notas críticas. Elogio de la burbuja », *La Tarde*, 23 avril, 1931. *Textos*, pp. 96-98. « Figuraos que había allí, en aquel escaparate maravilloso, un rizo de doña Isabel II, entre un retrato de Clara Bow, un ventilador automático y varias máquinas de escribir », p. 97.

²⁹⁶ A. ESPINOSA, « Alarcón al desnudo (esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo) », *La Tarde*, 1^{er} avril, 1936. *Textos*, pp. 310-314, citation, p. 311.

²⁹⁷ A. ESPINOSA, « Hablemos ahora del asno... », *Hoy*, 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935. Conférence lue à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935: « Hay un Alejandro, hay un Ulises, hay una Juana de Arco, hay un Napoleón, hay una Sor Beatriz, hay un Cid, hay un Jesucristo », p. 283 ; Par la suite, Jeanne d'Orléans réapparaît lors de la conférence « Sobre el signo de Viera », *La Laguna*, 1935, *Textos*, pp. 296-303 : « El nombre se esfuma, pero el sobrenombre pervive. Vive más que el nombre, porque su *sobre* lo hace vivir más. [...] A Juana de Arco, la Doncella de Orléans. » P. 297.

premier de ces articles compare Jeanne d'Arc à Francisca, jeune femme autochtone des Îles Canaries et christianisée par les Espagnols, qui a aidé ces derniers à conquérir l'île de La Palma, convainquant les indigènes de se baptiser et de se rendre :

En ese hasta ayer inédito capítulo de historia de la isla de La Palma, hay una dulce doncella cristiana sobre una afortunada calavera. Hay, bajo una luna de Abril, una celeste virgen canaria. Una valerosa muchacha entre oros capitulares. Entre rizados mástiles, vientos del Este y palabras cálidas. Y es esta hábil mujer como la carne viva en que devino el verbo inmolado. ¿Por qué no la esencia de la isla, su imagen humanizada, su corazón fáustico, su alma redimida, su Juana de Arco atlántica, su icono matriarcal, su patrona civil con el vello en el sexo y temblores febriles en los encendidos senos ?²⁹⁸

Francisca rappelle incontestablement une autre héroïne, Luisa Santana, et cela est probablement dû au fait qu'entre les deux articles il n'y a qu'un intervalle d'un mois et demi, car, pour le reste, il place une pucelle évangélisatrice sur le même autel qu'une danseuse de mauvaise vie. Il y a probablement eu une interférence entre le personnage réel de Luisa Santana, qu'il doit fréquenter depuis quelque temps avant de lui consacrer un ardent éloge, et le personnage historique de Francisca. De même, Luisa Santana sera à son tour déclarée digne arrière-petite-fille de Mariana Pineda qui, elle aussi, fait partie du cercle restreint des femmes nommées par Espinosa. Il ne reste enfin que Lisette Beaumarchais –la sœur de Caron-, dont Espinosa évoque les amours avec Clavijo y Fajardo, dans une chronique remplie de ces diminutifs qu'il aime appliquer aux femmes :

Clavijo y Fajardo [...] intima en París con una graciosa francesita. [...]

Razones de la caprichuda ruleta del vivir obligan a establecerse en Madrid a [...] Lisette, el flirt casi olvidado de Clavijo. [...]

Reanúdanse entonces las deleznantes relaciones entre la damita francesa y el escritor de Lanzarote, ahora novios madrileños [...].

El amor iba, cada vez más, subrayando ademanes embaucadores de comisionista. [...] el niño guapo de Lanzarote, conquistador de galas damitas enmadrileñadas. [...]

Clavijo y Fajardo pulsó pronto la abulia de los amores con Lisette. [...] Y, al fin, el abandono de Clavijo. Y el desconsuelo, de niña sin marido, de la francesita. [...]

Beaumarchais consigue la expulsión de Clavijo del Archivo Real y de la Corte. [...] Pero Lisette muere, en París, soltera, en un convento, y Clavijo en Madrid, ya octogenario, Director del Real Museo de Historia Natural.²⁹⁹

²⁹⁸ A. ESPINOSA, « Al margen de una gesta : un episodio desconocido de la conquista de Canarias », *La Prensa*, 10 septembre, 1931, *Textos*, pp. 108-109. Citation, p. 109.

²⁹⁹ A. ESPINOSA, *Lancelot 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica]*, appendice : « Discurso de ianuguración

Étant donnée l'époque où les événements ont eu lieu et le fait que Caron de Beaumarchais soit l'auteur de la vengeance, le dernier paragraphe d'Espinosa, où sont comparés les destins d'un homme et d'une femme dans une société absolument misogyne, témoigne d'un acharnement disproportionné sur l'infortune de Lisette, qui n'est qu'une victime de son temps.

Parmi les femmes citées par Espinosa, on compte aussi quatre peintres. La première à laquelle il consacre un article s'appelle Juanita Dorta et est canarienne. Alors qu'il habite à Madrid, Espinosa consacre un article qui célèbre sa première exposition de peinture, qu'il semble déjà connaître. Il utilise des adjectifs qui semblent assez tièdes, surtout si l'on tient compte de l'ardeur culturelle d'Espinosa :

Es, para quien escribe, sobre todo regocijante, reconstruir, desde Madrid, el desfile fatal e inepto de varios ojos bizcos, ante las graciosas, prietas y elementales ordenaciones pictóricas de la nueva pintora.³⁰⁰

Malgré cette tiédeur, Espinosa hisse ensuite Juanita Dorta au panthéon des nouveaux artistes parmi lesquels se trouve une autre peintre, Ángeles Santos, dont les œuvres n'ont pas encore été comprises des critiques, qui leur appliquent la même phraséologie :

A Juanita Dorta, sin embargo, hay que anunciarla de otro modo. Junto a la madrileña Maruja Mallo y la vallisoletana Ángeles Santos. (Es muy significativo que en España sean tres nombres de mujer los que representen la última y mejor postura nuestra.)³⁰¹

Comme dans le cas de Jorge Oramas par la suite, Espinosa aperçoit aussi chez Juanita Dorta un signe insulaire :

De Juanita Dorta es el arte actual de Canarias. Ella tiene en sus manos nuestra pintura. Es de ella únicamente el mañana.

Juanita Dorta ha encontrado, mirando hacia el corazón de las Islas, una manera de arte que puede ser la más nuestra. Ahora, sólo se trata de que no aprenda lecciones de nadie. Que olvide, sobre todo, que existen -¿existen?- pintores en Canarias.³⁰²

Toutefois, après ces commentaires enthousiastes, il est étonnant qu'Espinosa conseille

del Instituto de Arrecife » editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 113-114.

³⁰⁰ A. ESPINOSA, « Juanita Dorta, letra A », *Islas*, num. 1, Madrid, 15 mai, 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 680. Les italiques sont de mon fait.

³⁰¹ A. ESPINOSA, « Juanita Dorta, letra A », *Islas*, num. 1, Madrid, 15 mai, 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 680.

³⁰² A. ESPINOSA, « Juanita Dorta, letra A », *Islas*, num. 1, Madrid, 15 mai, 1930. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 680.

à cette nouvelle valeur de la peinture des Canaries de se consacrer à l'enseignement pour apprendre son art à d'autres aspirants :

Yo repaladearía largamente el anuncio de una Academia de Pintura, en Tenerife, dirigida y expresada bajo el pincel de Juanita Dorta.

Abra usted, Juanita Dorta, un cursillo de su arte en Tenerife. Enseñe usted pintura. Donde tan buenas intenciones de querer pintar de veras existe. [...]

Juanita Dorta: mi voz es la elemental del amigo.

Desconfíe –en tanto- de todas las imitaciones.³⁰³

En effet, si le fait d'enseigner était déjà incompatible avec le mariage, la professionnalisation ou, pire, la consécration à travers les arts, étaient alors inconcevables, sauf pour des artistes liées à la bohème.

À l'époque, ces dernières appartiennent à deux catégories, même si en province ni l'une ni l'autre ne sont nombreuses : celles issues des classes pauvres et considérées comme des filles perdues, ou celles de familles très riches ou très cultivées, acceptées avec condescendance par leur entourage qui les tient pour des excentriques.

Maruja Mallo³⁰⁴ a profité de son appartenance au second rang, car issue d'une famille d'artistes, à une époque inégalée du point de vue artistique qui a su apprécier son talent et lui accorder les bourses nécessaires pour se perfectionner. Elle est mentionnée par Espinosa à deux reprises : la première fois, son nom apparaît à côté de celui de Lautréamont ;³⁰⁵ la deuxième fois, elle est évoquée parmi les influences plastiques espagnoles d'Emeterio Gutiérrez Albelo à côté de Valdés Leal, de Goya, de Dalí et d'Oscar Domínguez.³⁰⁶ Il est regrettable qu'Espinosa n'ait pas consacré une étude approfondie à la peinture de Maruja Mallo, comme il le fait ensuite avec celle d'Oramas, car l'influence plastique qu'elle a exercée sur son œuvre, notamment dans *Crimen*, reste indéniable.

La dernière artiste évoquée par Espinosa, Maruja Sintés, est une dessinatrice amateur.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Cfr. R. ALBERTI.

³⁰⁵ A. ESPINOSA, « Crónica. Un coleccionista en el cine », *Avance*, 10 février, 1933. *Textos*, pp. 215-216: « Faltábame un cielo y lo he encontrado hoy. En el Royal Cinema. Por el olfato de un perro. Por el husmear canino, que sabe a qué huele la luna, de los poemas de Lautréamont y de las telas de M. Mayo. » Citation p. 216.

³⁰⁶ A. ESPINOSA, « *Gaceta de arte*, editora. Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo », *La Prensa*, 3 mars, 1934. *Textos*, pp. 243-246. Citation p. 246.

Intitulé « Apolo y yo : carta a Maruja Sintes, sobre unos dibujos inéditos », ³⁰⁷ l'article qu'il lui consacre semble davantage une lettre d'amour qu'une critique artistique. Maruja Sintes aurait apparemment montré à Espinosa ses dessins, qui n'avaient jamais été exposés au public :

Tiene usted, María del Pino Sintes, manos de ala dibujadora, ojos de estrella que viera y un horizonte en que un arco iris se quiebra [...]. [...]

ha sido necesario que pusiera el mar entre su arte y mis ojos para que se hiciera el milagro : ha sido necesario que desde su ribera del este llegara hasta la mía del oeste, apagando trémolos de olas, y silbates de alisios y diálogos de trasatlánticos y estrellas. [...]

Ahora cada línea y cada color tiene su clave en mis sueños. Hay ahora para mis ojos una luz nueva. Una luz que danza. Una luz que no es luz porque alumbra sino porque se ve que no es luz que cita sino que guía. Que ama el ala y la onda, no por lo que son, sino por aquello que ejercen. Que amputa manos nuevas y abre viejas orejas en los antiguos ojos de hoy. ³⁰⁸

La dernière phrase ne peut que rappeler le cas d'Amalia et Braulio, et de la main de ce dernier, amputée comme symbole d'un amour fatal. Les dessins de Maruja Sintes ne doivent d'ailleurs d'être connus que par cet article d'Espinosa.

Après le recensement de ces femmes parfois célèbres, symboles de modernité, qu'Espinosa évoque durant sa vie d'écrivain, on engagera maintenant l'étude d'un autre type de mythe : celui des femmes réelles, mais anonymes, qu'il a côtoyées, et dont il s'est inspiré pour créer de nouveaux mythes littéraires de la femme moderne. La première de ces femmes est une amie nommée María del Pilar Lozada, qui lui sert à métamorphoser le mythe aborigène de Dácil, les autres, sa future belle-soeur et son épouse. ³⁰⁹

María del Pilar Lozada incarne à la perfection le mythe de la femme sportive des

³⁰⁷ A. ESPINOSA, « Apolo y yo : carta a Maruja Sintes, sobre unos dibujos inéditos », *La Prensa* 26 novembre, 1931. *Textos*, pp. 121-122.

³⁰⁸ A. ESPINOSA, « Apolo y yo : carta a Maruja Sintes, sobre unos dibujos inéditos », *La Prensa* 26 novembre, 1931, *Textos*, pp. 121-122. La citation est de mon fait.

³⁰⁹ Luisa Santana, artiste malgré son anonymat, ne sera pas évoquée ici, car elle a déjà été associée au mythe de la femme fatale.

avant-gardes, défini par opposition au mythe canarien de Dácil,³¹⁰ qu'Espinosa revitalise en 1931 afin de l'intégrer à son univers créatif.

L'histoire de Dácil, mythe ou réalité, a été traitée par la tradition littéraire canarienne à la suite de la conquête des îles. Dácil est une princesse aborigène³¹¹ de l'actuelle île de Ténériffe qui tombe amoureuse du capitaine espagnol Guillén Peraza, venu conquérir les Canaries. Avant Espinosa, le mythe avait été successivement abordé par Antonio de Viana dans *Antigüedades de las Islas Afortunadas*,³¹² par Lope de Vega dans la comédie *Los guanches de Tenerife*³¹³ et même par l'historien canarien Viera y Clavijo³¹⁴ qui, fasciné par la légende, fait l'amalgame entre la mythologie et l'Histoire, comme jadis, Hérodote. Espinosa adhère à cette méthode, qui est l'équivalent de son propre « tâtonnement » littéraire, c'est à dire, un mélange de critique et de création. Espinosa arrive même à remettre en question l'une des plus grandes autorités critiques de son époque, Menéndez y Pelayo, afin de soutenir l'œuvre de Viera y Clavijo :

Menéndez Pelayo no es sospechoso de esquividad hacia Viera. Él ha hecho el mejor elogio de nuestro historiógrafo al utilizar y recomendar su Diccionario de Historia natural, [...] como un apéndice, por Viera hecho, a las Antigüedades, para los desconocedores de la flora insularia.

Pues hablando del poema de las Antigüedades, de Viana, a propósito de las fuentes de Los guanches de Tenerife, de Lope de Vega, en la edición de la Real Academia, t. XI, p. 191, dice Menéndez Pelayo: «El crédito histórico de este libro (el de Viana) ha tenido, desde antiguo, recios impugnadores entre los historiógrafos canarios y, a la verdad, basta leerlo para comprender que gran parte de él es mero producto de la fantasía poética. Ya Don Juan Núñez de la Peña, que escribía a fines del siglo XVIII, dijo, con buen sentido, antes de empezar la relación de la conquista de la isla de Tenerife: «No trato aquí de los amores que dice el Licenciado Viana que tuvo el capitán Castillo con una hermosa infanta Dácil [...] que, sin agraviar al autor, más parece comedia que historia verdadera; así, lo dejo a un lado, y prosigo mi conquista, sin que el lector se embarace en leer estas historias, cómicas a mi parecer.»

«A pesar de esta sensata advertencia –dice Menéndez y Pelayo– un siglo después, el más clásico y excelente de los historiadores de Canarias, Viera y Clavijo, olvidado esta vez de la ironía, un tanto volteriana, que suele mostrar en cosas más graves, repite, sin muestras de

³¹⁰ Voir *supra* une contextualisation de ce mythe dans le chapitre 5.3.2. « Une mythologie de “conduction classique” : de la réhabilitation avant-gardiste du mythe traditionnel au mythe phalangiste de la réaction. »,

³¹¹ Fille du roi Bencomo –Mencey de Naoro-, et sœur de Ruimán et Rosalba. Voir *supra* chapitre 5.3.2..

³¹² A. DE VIANA, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, première édition 1604, éd. d M^a. R. Alonso, Madrid, 1991.

³¹³ F. LOPE DE VEGA Y CARPIO, *Comedia famosa de los guanches de Tenerife y conquista de Canaria*, (1604-1606), qui met en scène les amours du capitaine Castillo (qui remplace ici Guillén Peraza dans *Nuestra Señora de la Candelaria*, pièce qui racontait les amours de Castillo et de l'infante Guanche Rosamira à Ténériffe). L'édition correspond à la *Dixième partie des comédies de Lope de Vega y Carpio*, par la veuve d'Alonso Martín de Balboa, de 1618. Le texte *Los Guanches de Tenerife* est inclus entre les feuilles 128r et 151r.

³¹⁴ J. DE VIERA Y CLAVIJO, *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias*, (1772-1773) éd. D'A. CIORANESCU, Santa Cruz de Tenerife, éd. Goya, sous la direction d'E. SERRA RÀFOLS, Santa Cruz de Tenerife, vol I, 1950, vol. II, 1951, vol III, 1952.

incredulidad, el cuento de los amores de la infanta Dácil y el capitán Castillo.»³¹⁵

Menéndez y Pelayo avait, en effet, critiqué, dans son édition de *Los guanches de Tenerife* de Lope, le manque de rigueur de Viera y Clavijo dans *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*.³¹⁶ À ce stade, Espinosa ajoute une note dans laquelle il explique indirectement la nature des liens qui l'unissent à Viera y Clavijo :

Véanse sobre este tema mi Contramito de Dácil y La infantina de Nivaria, interpretación históricoliteraria del mito, publicada en La Prensa, de Tenerife, e incluso en mi libro Tres mitos canarios (Hércules, Dácil y Guillén Peraza).³¹⁷

Cette note de fin d'article permet de comprendre la fougue d'Espinosa, qui défend farouchement la cause de Viera y Clavijo, comme s'il s'agissait véritablement de la sienne :

¡«A pesar de la sensata advertencia»! ¡Por la «sensata advertencia», precisamente! El corazón de Viera florecía en Canarias y su intelecto en el reino de lo Universal. Bien que se sonriese el aislado de supersticiones exóticas, mentiras clericales y fabulerías de la ortodoxia oficiante. Pero ¡del mito «dácilo», del perenne signo canario, de la égloga de nuestra Nausicaa regional !

Si alguna vez el corazón de Viera se rellena de júbilo, es contando el claro cuento de Dácil, o relatando el viaje de Hércules, o la muerte de Guillén Peraza, el príncipe que murió en pecado inmortal.

Ante la poesía popular de sus islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore.³¹⁸

La véhémence d'Espinosa, que l'on perçoit à travers ses interjections à l'encontre de Menéndez y Pelayo, explique sa conception personnelle du mythe à la manière d'Hérodote : le mythe d'Espinosa est un mythe qui embrasse la réalité, un mythe fondateur où la légende devient signe d'une quête identitaire. Espinosa décrit d'ailleurs Dácil comme une Nausicaa en version régionale : il évoque ainsi la princesse de l'Odyssée qui, selon le même procédé, inspira bien des écrivains et des historiens. La « joie » de Viera y Clavijo –et celle d'Espinosa– apparaît ainsi grâce à une récréation magique qui triomphe du réel : métamorphoses de mythes qui hissent les événements à hauteur d'allégorie à travers le temps.

Depuis 1931, Espinosa s'était déjà inspiré de la figure de l'infante Guanche pour

³¹⁵ A. ESPINOSA, « Sobre el signo de Viera », La Laguna, 1935, apparaît au début de 1936. *Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981.

³¹⁶ J. DE VIERA Y CLAVIJO, *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias*, (1772-1773).

³¹⁷ A. ESPINOSA, « Sobre el signo de Viera », La Laguna, 1935, apparaît au début de 1936. *Textos*, pp. 296-303. Réédité en 1981. Note 17 et dernière de cette publication, p. 303.

³¹⁸ *Idem.*, p. 302.

fabriquer son « contremythe », incarné par son amie María del Pilar Lozada. En effet, il recrée le mythe de Dácil à travers l'adaptation du personnage à la modernité qu'il attribuait aux femmes des années trente. Cette modernité, qui consiste essentiellement en la pratique du sport et de la conduite automobile, se traduit dans le cas de Dácil par une évolution de son regard sur le monde, suscitée par sa condition d'îlienne :

No mira hacia el mar la muchacha rubia sino a la tierra. Tiene entre sus manos una raqueta de tenis. Sobre su cuerpo, un leve traje deportivo. Calzan sus pies unas sandalias blancas.

Era antes el abanico de plumas, el redondo miriñaque, el coturno ingrave. Lo teatral, lo fastuoso. Ni la griega de Pericles ni la pastora de Francia. Es ahora la raqueta implume, la homérica sandalia y el ceñido suéter.

Hacia el mar miraba nuestra Dácil y del amor todo lo esperaba. Del mar le vino la felicidad sobre naves iberas. Llegó sobre tanta ola hasta ella, que sus manos se espumaron milagrosamente y se hicieron de vino sus ojos y se hinchó, tensa y única, la vela roja de su expectante corazón.

No mira hacia el mar la muchacha rubia. No espera del mar nada. Sino de la tierra. ¿Se ha cansado también de vuelos de gaviota, de músicas de espuma y paradas de velas latinas ?

La muchacha rubia mira hacia la tierra y sólo de ella espera.- Tiene una raqueta entre las manos, un suéter viste su busto y ciñen unas sandalias griegas sus pies. Para ella agitan sus ramas las acacias y se encienden las primeras estrellas. Está el mar ya tan lejos que no se ve desde las ventanas de su alcoba.

Ha perdido la sinfonía en blanco, su tono. Ni para tejer un velo de novia sirve, ni para bordar sábanas nupciales.

El mito de Dácil ha muerto.³¹⁹

Voici, trente ans avant la lettre, un exemple parfait de la « *sémioclastie* » selon Roland Barthes.³²⁰ Au lieu d'écrire ce que représente Dácil, Espinosa se borne à établir ce qu'elle ne représente plus. Paradoxalement, la métamorphose ne s'est pas produite à partir de la Dácil Guanche, mais à partir d'un personnage du théâtre grec à l'époque de Périclès ou d'une bergère bucolique française. Dácil a laissé derrière elle ses accessoires –bien que ses sandales soient encore le signe de la Grèce ancienne- pour devenir une figure minimaliste : sa raquette donne le ton de son époque. Elle n'attend plus l'être aimé qui viendrait lui offrir un destin, elle a perdu la couleur blanche dont sont faites les robes et la literie des mariées, cette couleur blanche qui sert à décrire celle qui sera, neuf mois plus tard, la femme d'Espinosa :

³¹⁹ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*, pp. 104-105. Extrait p. 105.

³²⁰ R. BARTHES, *Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1^{ère} éd, 1957, note à l'édition de 2001, p. 8.

Se casa uno, también, por escuchar, bajo la bóveda impar de una iglesia iluminada, los amplios compases de una marcha nupcial, y llevar del brazo unos instantes, sobre una larga alfombra eclesiástica, a una linda mujer, blanca de alma y de traje y... de veinte años.³²¹

L'absence de couleur blanche,³²² ne semble cependant pas conduire à une métamorphose essentielle du mythe de Dácil car, si son regard a changé de direction, elle semble continuer à regarder sans s'occuper de rien d'autre que de jouer au tennis. Cette définition d'une femme pragmatique contraste alors avec le mythe de Dácil qui est pour Espinosa celui d'une jeune fille naïve, amoureuse et pleine d'espoir. Espinosa annonce enfin officiellement la mort du mythe de Dácil sur un ton lugubre, imprévisible au début du texte. L'article commence par une dédicace –« A María del Pilar Lozada, en el aire de agosto »- et la description de la maison, qui appartient probablement à cette dernière, et qui ressemble à sa propriétaire :

¿Sabéis? No mira hacia el mar esta casa. Sino hacia la tierra. Huyen del azul sus ventanas y buscan aire de cumbres. Probablemente se van ya cansando las casas de seguir vuelos de gaviotas, de escuchar músicas de espuma, de atalayar velas latinas. Tal vez no esperen ya nada de tales sinfonías en blanco. La sinfonía en blanco fue caro tema de otras sedes y sueños de otras edades. La exaltó demasiado el siglo XIX, para no cansar a auroras del XX.³²³

La symphonie en blanc évoque sans doute l'écume de la mer que Dácil regardait jadis, en attendant l'arrivée de l'amour. C'est la symphonie du mariage au XIX^e siècle que semble évoquer mélancoliquement Espinosa, alors qu'il détient le record d'invectives contre cette époque. Espinosa poursuit la description de cette maison –ou de cette femme- sur un ton ironique qui n'est pourtant pas dépourvu de regret :

Esta casa, pues, no mira hacia el mar sino hacia la tierra. [...] Cruza frente a la casa toda la mecánica ambulatoria del siglo. Trepida el trozo de pista incansablemente, y unos árboles maduros agitan su oscuro ramaje, del que no se ha vuelto a colgar ningún amante burlado o multiarruinado banquero, desde que se han perfeccionado las pistolas de bolsillo y el uso de la morfina se ha hecho popular.

³²¹ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Aria del por qué ». *Hoy*, 27 août, 1932. *Textos*, pp. 176-177. Citation extraite p. 176. L'italique est de mon fait.

³²² Dont on a vu la symbolique, opposée à la couleur rouge, donc à tout ce qui s'éloigne de la violence et du sexe. A. ESPINOSA décrit ainsi le côté de lumière blanche de P. A. de ALARCÓN : « Y frente a lo sucio y lo revuelto (rojo y negro), lo limpio de una blanca tira de papel. *El sombrero de tres picos* », « Alarcón al desnudo (esquema de una génesis tridimensional del antidonjuanismo) », *La Tarde*, 1er avril, 1936. *Textos*, pp. 310-314. Citation p. 312; Par la suite, il décrit à l'aide de cette couleur la poésie de G. A. BÉCQUER « la poesía de Bécquer es un hombre vestido de blanco, corriendo atropelladamente por una estrecha senda, perseguido muy de cerca por una furiosa jauría de perros rojos, verdes, azules, amarillos, azuzada por un absurdo arlequín que salta al compás de una frívola música que él mismo toca en una flauta de plata. » Dans « Música y poesía », *Gaceta de arte*, num. 33, janvier-fevrier, 1935. *Textos*, pp. 241-242. Citation du premier paragraphe de l'article, p. 241.

³²³ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*, p. 104.

Après cette vue d'ensemble, Espinosa resserre le champ et se concentre sur une fenêtre de la maison où il aperçoit une jeune femme blonde :

Una ventana pede ser un marco de Giorgione, si a ella se asoma de pronto una muchacha rubia, de ojos miel, fino talle y manos de ángel sin cielo.³²⁴

La description de María del Pilar Lozada ne laisse pas de doutes sur l'attraction qu'elle exerce sur Espinosa. Celui-ci décrit ses mains, « d'ange sans ciel », qui rappellent le chapitre de *Crimen* où une jeune femme veut poser ses propres mains sur son amant mort, tant elle craint celles des anges :

Quiero saber si son de amistad sus vuelos, si son blandas sus manos. Si todo aletear es como yo lo he soñado. Porque temo las esposas para un viaje tan largo. Por si acaso sólo mis manos puedan hacer lo que dos ángeles no hagan.³²⁵

Le tableau de la jeune femme à la fenêtre introduit une louange anaphorique de celle-ci que l'on suppose être la même à qui ce texte est dédié :

Para ella, entonces, si es la mañana, cantan los jilgueros de Dios y mecen sus campanillas las acacias.

Para ella, entonces, si es ahora la tarde, hace sonar más fuerte su claxon el Chrysler 28-62, el Buick 14-27, el Bugatti 13-8-54. Y hasta el pesado autobús anónimo trepida entonces con ávidos resoplares y dibuja su curva más dramática la moto suicida, que se aplastará un día contra no sabemos qué árbol, bajo la clemente mirada del cuadro de Giorgione.

Y si es de noche, en fin, para la muchacha rubia tocará entonces su corno el pinar vecino, encenderán sus luces casas y estrellas, ladrará un perro miedoso y cantará un gallo, estirando su cuello en su estiraje más estirado.³²⁶

Après l'avoir louée, Espinosa explique pourquoi elle incarne le contre-mythe de Dácil. En effet, malgré l'attirance qu'elle l'inspire, elle regarde ailleurs, elle n'attend pas l'arrivée de l'amour et les blanches symphonies du mariage, d'où : « *Y el mito de Dácil ha muerto* ». Ce qu'elle regarde est exclusivement terrestre ; elle abandonne tous les mystères de la mer qu'Espinosa semble incarner : « *De la tierra vendrá la felicidad que descomponga el lienzo de Giorgione. La muchacha rubia descenderá del marco. O subirá hasta él quien del mar*

³²⁴ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*, p. 104.

³²⁵ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Verano. Diario entre dos cruces », 1934, éd. 1985, p. 73.

³²⁶ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*, pp. 104-105.

todo lo ignore. »³²⁷

Ce triste épilogue réapparaît cinq ans plus tard, quand Espinosa présente la mise en scène de l'œuvre théâtrale d'Alejandro Casona *La sirena varada*. Espinosa décrit la nouvelle femme comme une sirène actuelle, en quête d'un mythe propre qui la fasse exister :

Todo esto justifica que ojos nuevos de Gran Canaria miren hoy con regocijo hacia modernas sirenas actuales; que, buscando un mito propio, un signo suyo, una escama de su alma, se hayan enredado en la música de una caudal sirena, varada en lleno novecientos, hija de su sensibilidad, de su inquietud y de su extremado aire.

Un largo vuelo de sirenas pasa por nuestra moderna poesía. Gómez de la Serna ha subrayado este vuelo cantando a las sirenas urbanas que desde el estómago de los automóviles asustan a los peatones con sus rabiosos aullidos. Sirenas mediterráneas, sirenas de mar de culto, aparecen en los versos de Lorca, de Altolaguirre, de Aleixandre. Con sirenas ha soñado también Rafael Alberti desde su mirador de la Isla de Cádiz:

-¿Y quién me desnudará
al pie del agua zafira?
-La reina de las sirenas
y el hijo del rey del mar...

En el mar, huerto perdido,
Va y viene, amante, tu peine,
Por los cabellos, mi vida,
De una sirenita verde.
De una verde sirenita,
Que se los peina a la orilla,
Mientras la orilla va y viene...

Pero si alguna sirena ha de salvarse para la posteridad entre las que nuestra moderna poesía ha creado, es sobre todo esa humana sirena de Casona, esa «Sirena varada» que la Sociedad de Amigos del Arte va a exponer (a poner) en el escenario de nuestro «Pérez Galdós» esta noche, y para la que Néstor [...] ha pintado una «jaula». [...]

Jaula de sirena encallada, de sirena en lecho de arena, de sirena que ha olvidado el juego del mar para poder, con más ternura, evocarlo.³²⁸

Cette femme moderne, intensément installée dans son siècle, avec une sensibilité et des inquiétudes personnelles est chantée par tous les poètes de l'époque. Or, l'article change de perspective quand Espinosa admet que celle qui devrait passer à la postérité est la sirène échouée sur le sable, prisonnière d'une cage qui l'empêche de rejoindre la mer, comme un

³²⁷ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*, p. 105, dernière phrase de l'article.

³²⁸ A. ESPINOSA. « Sirenismos. Tiento y varaje de una sirena varada, en Canarias », *Diario de Las Palmas*, 4 juillet, 1936. *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 744-745.

triste écho de son article « Balances de Mar y Tierra : el contramito de Dácil ». ³²⁹

Toutefois, en dépit de la mort de Dácil, annoncée en 1931, Espinosa revient sur ce mythe l'année suivante, à l'époque où il s'est fiancé avec sa future femme, Josefa Massieu. Tenant compte du fait que le contremythe de Dácil est dédié à une certaine María del Pilar Lozada « dans l'air d'août » de l'année précédente, on peut imaginer que le mythe d'une Dácil amoureuse est récupéré par Espinosa quand il est sûr d'une réciprocité affective. Il écrit alors « La Infantina de Nivaria » ³³⁰ et re-mythologise le personnage de Dácil, qui se trouvait dévalué depuis son article « contremythique » :

Hay entre las mujeres que horoicidan la historia de Canarias, una, sobre todo, en cuyo recuerdo hay presas albas de extrasideral poesía. Una mujer que ha hecho áurea leyenda la Historia, que ha arrollado en torno a su vida un sueño, que ha creado con su encendido corazón un mito, que ha ganado para la eternidad un astro sonoro, que precisa, sobre toda regional situación, apartado propio y música de universales serafines. ³³¹

Espinosa revendique ici le mythe originel : celui de Dácila, qui a été progressivement supplanté par la version populaire. Il s'agit, une fois de plus, de récupérer la tradition érudite et élitiste du mythe au profit d'une réinterprétation d'avant-garde :

No hace falta que escribamos aquí su nombre. La fonética popular ha fijado una grafía y la culta, otra. Pero el pueblo no se acuerda ya de la indígena infanta, y, cuando dice DACILA, suena ese nombre en el vacío, hueco de acento mítico, desgraduado, innórtico.

Aureolar con poéticas esencias del popular vocablo, y salvarlo, tonado de nuevo, para la posteridad, es empresa que a todo ánimo generoso convida. Una fusión es siempre un pequeño milagro. La de Dácila y Dácil –del culto Dácil y el Dácila vulgar- puede esperarse con ardidios alientos. Aunque todo no sea acaso mas que una expectante ilusión. Que un sueño de una noche de primavera en Canarias. ³³²

Pour mener à bien cette réhabilitation du mythe érudit, Espinosa choisit le portrait de l'Infante livré par Antonio de Viana, qu'il décrit comme « subtil et minutieux ». Afin de corroborer son avis, Espinosa cite celui dont il invalidait le jugement deux ans plus tôt : Menéndez y Pelayo, celui-ci récupérant, aux yeux d'Espinosa, toute son autorité en la matière : « *Un poeta canario –Antonio de Viana- ha hecho de Dácil un sutil y minucioso retrato, cuya gracia clásica ha subrayado Menéndez y Pelayo* ». ³³³ On voit comment

³²⁹ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*, pp. 104-105

³³⁰ A. ESPINOSA, « La Infantina de Nivaria », *La Prensa*, 1^{er} mai, 1932, *Textos*, pp. 166-173.

³³¹ *Idem.*, p. 166.

³³² A. ESPINOSA, « La Infantina de Nivaria », *La Prensa*, 1^{er} mai, 1932, *Textos*, p. 166.

³³³ *Idem.*

Espinosa, en soulignant le classicisme étudié par Menéndez y Pelayo, met l'accent sur le classicisme de cette mythologie traditionnelle, réinventée selon l'esthétique d'avant-garde. Espinosa renvoie ensuite le lecteur à la description du paysage que Dácil poétise à travers Lope de Vega dans la comédie *Los guanches de Tenerife* : « *Lope de Vega –el Lope de Vega de la bucólica y la crónica- ha pintado en una comedia –Los guanches de Tenerife-, por boca de la misma Dácil, el escenario, a los sueños de nuestra insular princesa más grato* ». ³³⁴ Toujours à travers Lope de Vega, Espinosa raconte, avec une certaine émotion, la rencontre amoureuse entre Dácil et Castillo :

Desde el pastoral rincón de su isla, acecha Dácil, día tras día, la profecía del mar. Espera al amor. [...]

Y el amor llega, al fin, para la infantina canaria, tal como el augurio lo había previsto, tal como ella había soñado : [...]

La hora de la lozana égloga va a cumplirse. He aquí ya al capitán Castillo. [...]

Dácil mira una y otra vez al príncipe de su cuento. Se extasía ante él, y por él su virgen corazón, apresuradamente, late. ³³⁵

Certes, la version du mythe a évolué depuis le « contremythe », car c'est probablement le vécu amoureux d'Espinosa qui a changé entre temps. Toujours sur ce ton vibrant, Espinosa réalise un de ses exercices de « tâtonnement », en créant une « étoile généalogique » inspirée du mythe littéraire de Dácil :

Ya en la aislada Nausicaa de Homero había amanecido la estrella del mito. ¿No late, vivo, en la aventura del Capitán Castillo, un eco de la antigua fiesta de Ulises ?

Sólo geográficamente puede explicarse la génesis mítica. Como insulario producto. Como elaboración y signo de islas. Que el amplio mar subraya y el desnudo cielo alienta. [...]

En la Historia de la literatura universal se comprueba acentuadamente el hecho. La Geografía impone su signo. Interviene en las aurales fuentes del mito. La Minna de Walter Scott, ³³⁶ una romántica Dácil del Norte, vive en su isla, extraña a todo lo que a su alrededor sucede. Sólo cuando amanece Cleveland, cuando arriba el extranjero a su isla, un pirata ahora porque la hazaña de Drake ³³⁷ es también otro mito, el corazón de Minna se aviva. Es que la hora de su amor ha llegado. Sólo para el corsario podrá vivir Minna en adelante. Aunque su tristeza de

³³⁴ A. ESPINOSA, « La Infantina de Nivaria », *La Prensa*, 1^{er} mai, 1932, *Textos*, p. 167.

³³⁵ *Idem.*, p. 168 et 170.

³³⁶ Espinosa se réfère à Minna Troil, habitante des Îles écossaises Zetland, qui tombe amoureuse du capitaine Clement Cleveland dans le roman de W. SCOTT *The Pirate*, Archibald Constable et Hurst, Robinson et Cie., London, 1822.

³³⁷ La référence à Drake vient probablement du fait que Lope évoque la figure du pirate dans *La dragontea* (écrite en 1598 mais publiée quatre ans plus tard, à cause de la censure), où l'île de la Grande Canarie triomphe de l'invasion anglaise dirigée par Sir Francis Drake.

enamorada no tenga los pastorales consuelos que nuestra hispana musa, para la infanta canaria, inventara. [...]

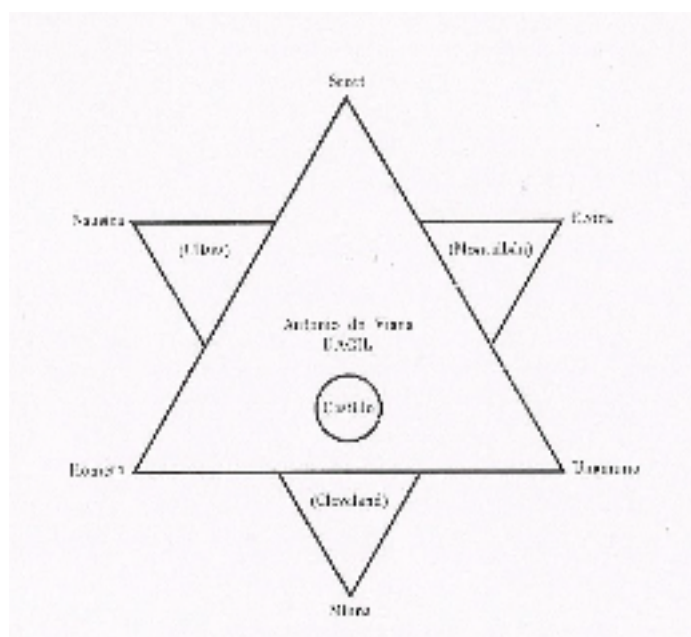
Miguel de Unamuno ha comprendido y sentido, con lozana intuición, la entraña más honda del daciliano tema. La Elvira de su *Sombra de sueño*³³⁸ es también una aislada. La geografía explica la génesis de su amor. Se marchita Elvira en afanes de su extranjero. Todos los ocasos, se pierden sobre el mar sus ojos y dice su boca un nombre lejano. Ella sabe que el héroe de su insulario cuento no ha de llegar nunca. Que se ha de agostar inútilmente, en un amor de romance, su vida. Pero sentada sobre las playas de su esperanza –que son también las de su isla-, desesperanzadamente, espera...³³⁹

Espinosa tisse cette « étoile généalogique » de Dácil à partir de deux axes essentiels dans *Lancelot 28°-7°* : la littérature et la géographie, celle-ci étant toujours la géographie de l'île, qui renvoie à la condition de l'îlien. Il cite d'abord *l'Odyssee* d'Homère afin de comparer à nouveau Dácil à la princesse Nausicaa, ce qui est encore une manière d'élever le mythe au rang de l'universalité mythique et de l'immortalité littéraire. Ensuite, Espinosa se réfère à l'œuvre de Walter Scott pour mettre en parallèle Dácil et Minna, l'héroïne insulaire qui tombe amoureuse du pirate Drake, arrivé sur l'île de Cleveland avec son bateau. Miguel d'Unamuno inspire enfin à Espinosa le dernier hétéronyme pour Dácil : le personnage d'Elvira dans son roman *Sombra de sueño*. Insulaire solitaire elle aussi, Elvira attend, en regardant la mer, l'arrivée d'un étranger : le héros auquel elle pourrait consacrer son amour.

À travers ce parcours dans le temps et dans l'espace, Espinosa dessine une étoile – probablement marine- qui métamorphose les généalogies littéraires et géographiques en une sorte de calligramme mythologique :

³³⁸ Le titre de la pièce de M. DE UNAMUNO est, en réalité : *Sombras de sueño*, drame écrit en 1926.

³³⁹ A. ESPINOSA, « La Infantina de Nivaria », *La Prensa*, 1^{er} mai, 1932, *Textos*, p. 166, pp. 172-173.



Espinosa conclut enfin son article par l'explication des métamorphoses de l'infante Guanche à travers son propre regard : du « *Contramito de Dácil* » jusqu'au mythe de « *La infantina de Nivaria* » :

Yo, en mi Contramito de Dácil, he querido hacer una excepción, un día. Y no había tal excepción. Era todo pura literatura. Porque la heroína de mi fábula no era nieta de Dácil, ni hija de Miss Minna, ni hermana siquiera de la señorita Elvira. Sino viajera de todos los mares. Deportiva y cosmopolita. Era más una capitana Castillo que una infantina insular, y yo la miraba con dacilianos mirares acaso. [...]

¡Qué grato para nuestra lozana Infanta saber que tiene una madre griega, una nieta hispana y una hija inglesa ! que aún sigue teniendo suerte su mito. Y que mi Contramito ha sido sólo juego insular de un su travieso y atrabiliario bisnieto.³⁴¹

Dácil représente désormais pour Espinosa le mythe de la femme d'avant-garde, sportive, cosmopolite et androgyne –« *Era más una capitana Castillo que una infantina insular* »-.³⁴² Il explique comment la métamorphose du mythe de Dácil était le signe d'un attrait pour ce style de femme moderne incarné par María del Pilar Lozada. Une symbolique de la jeunesse et de la puissance adoptée par les avant-gardes pour définir un nouvel idéal esthétique, qui sera abondamment développée par la suite pour la caractérisation de l'homme

³⁴⁰ « En el triangulo equilátero de la historia literaria del mito, Homero, Scott y Unamuno, ocupan los equidistantes ángulos. Y nuestro Antonio de Viana, al centro. » A. ESPINOSA, « La Infantina de Nivaria », *La Prensa*, 1er mai, 1932, *Textos*, p. 170 (dessin) et 173 (citation).

³⁴¹ A. ESPINOSA, « La Infantina de Nivaria », *La Prensa*, 1er mai, 1932, *Textos*, p. 173.

³⁴² *Idem.*, p. 173.

phalangiste –mais jamais de la femme-.³⁴³

Si l'on resitue chronologiquement tous les articles consacrés par Espinosa à des femmes de son entourage –avant ses fiançailles et à l'exception de María Ana-, l'on s'aperçoit qu'ils s'échelonnent sur trois mois : depuis le 1^{er} septembre 1931 –à la rentrée des vacances d'été-, avec l'article dédié à María del Pilar Lozada jusqu'aux articles consacrés à Luisa Santana –le 4 novembre- et immédiatement après, à Maruja Sintés –le 26 novembre-. Suivent ensuite cinq articles sur trois mois jusqu'à l'apparition de la première lettre à Lolina, alors que l'on ne sait pas si les fiançailles sont effectives, même si on peut le supposer.

Durant quatre mois et juste avant son mariage le 14 juin, Espinosa rédige douze chroniques dédiées à sa future belle-soeur, d'abord intitulées « Carta semanal a Lolina », puis, dès qu'il ne peut plus suivre le rythme hebdomadaire à partir du 3 avril, « Carta provincial a Lolina ».

Lolina³⁴⁴ incarne, comme Alice³⁴⁵ dans l'œuvre de Carroll, une personnalité à rebours, en écho à celle d'Espinosa. Elle rejoint ainsi le mythe de l'enfant qui ose dépasser la réalité : tout comme Dácil, elle est de l'autre côté du miroir, du côté de la mer et du rêve où rien n'est impossible. Il n'est donc pas excessif d'imaginer qu'Espinosa ait pensé à la relation de Lewis Carroll avec Alice Liddell alors qu'il entreprend ces lettres hebdomadaires, ceci malgré l'absence de l'écrivain anglais parmi ceux cités dans son œuvre. En effet, la dédicace par laquelle il amorce ses chroniques à Lolina permet d'émettre cette hypothèse :

A Lolina, en recuerdo de unas famosas bananas.

³⁴³ Malgré de nombreuses références au pouvoir masculin et à la fidélité féminine, les mythes Guanches ne seront plus jamais évoqués par Espinosa durant sa collaboration avec les journaux phalangistes. Les causes en sont évidentes : le retour à l'idéal d'une Espagne impériale exigeait, en effet, une forte centralisation des icônes et des mythes nationaux. Ainsi, toute particularité régionale est réduite au silence et cela jusqu'à la mort de Franco en 1975.

³⁴⁴ Lolina BOISSIER CASTELLANO, morte le 20 décembre 2002 à Ténériffe.

³⁴⁵ L. CARROLL, pseudonyme de Ch. L. DODGSON, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1872), *Alice's Adventures Under Ground* (1886).

Ya sé que todo esto te importa a ti bien poco, y hasta que has confundido mi oblicua persona con cadáveres de doneladios lejanos, metiéndome a la fuerza en sueños de 1870, en áreas finiseculares, en esmerados odios antiguos, en amplios desafanes. Ya sé que si sabes sumar lo has aprendido contando monedas de 10 céntimos, aprovechando respetadas ausencias, y en sabe Dios qué cofres matriarcales.

Pero me ha gustado dedicarte esto, además de por recordarte inéditos convivios y curiosidades de infante, porque me ha dado hoy por ahí la gana.³⁴⁶

Lolina semble au premier abord une enfant espiègle, qui se serait amusée aux dépens d'Espinosa, en le comparant à un dénommé Don Eladio -« doneladios »-,³⁴⁷ qu'Espinosa décrit comme une sorte de cadavre fin-de-siècle. Lolina doit probablement trouver Espinosa – qui a trente-cinq ans à l'époque- trop âgé pour sa sœur de vingt ans.

En 1932, Lolina a seulement douze ans³⁴⁸ et elle rêve de voyages. C'est la raison pour laquelle Espinosa lui recommande la lecture de l'essai de José Miquelarena *Pero ellos no tienen bananas* –à l'issue de la dédicace « en recuerdo de unas famosas bananas »-, chronique d'un séjour de cet auteur aux États-Unis :

Con José Miquelarena podrías hacer tú –« preflapper » auténtica, pensando en quien quizá hizo Mr. Waldo Frank su retrato de la neoyorquina « flapper »-, podrías hacer tú desde tu propia cama, apoyada sobre la cabeza en una mano –la izquierda- mientras la derecha sostiene un libro de 600 páginas, un viaje alrededor del mundo que templara, de una vez para siempre, tus manías devanadoras, tus recién nacidas aficiones viajeras.³⁴⁹

L'écrivain et journaliste new-yorkais Waldo Frank,³⁵⁰ était très célèbre en Espagne en 1932, grâce à la traduction de son essai *América Hispánica, un retrato y una perspectiva*,³⁵¹ qui avait probablement réjoui Espinosa en comblant ses désirs de ré-hispanisation de l'Amérique du Sud. « *Flappers* » est un néologisme inventé après la Grande Guerre, pour décrire un nouvel archétype féminin : les jeunes femmes américaines, délurées et oisives, qui ne cherchent qu'à s'amuser, profitant intensément de la vie. Zelda Sayre Fitzgerald, icône des

³⁴⁶ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. viajeros de Nueva York: un vasco en la ciudad de los rascacielos ». *La Provincia*, Las Palmas, 27 février 1932. *Textos*, pp. 134-136.

³⁴⁷ Nous avons découvert que le Maire de Santa Cruz de Ténériffe, né en 1834, s'appelait Don Eladio ROCA y SALAZAR.

³⁴⁸ D'après les informations de son beau-fils Sebastián AROZENA –marié à Begoña de VARCÁRCCEL BOISSIER- Lolina est née en 1920, donc huit ans après sa sœur, née en 1912.

³⁴⁹ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. viajeros de Nueva York: un vasco en la ciudad de los rascacielos ». *La Provincia*, Las Palmas, 27 février 1932. *Textos*, pp. 134-136. Citation pp. 134-135.

³⁵⁰ W. FRANK, 1889-1967.

³⁵¹ W. FRANK, *América Hispánica, Un retrato y una perspectiva*, traduit de l'anglais par León FELIPE, Espasa-Calpe, Madrid, 1932 ; Plus tôt, il avait déjà publiée en Espagne : « Primer mensaje a la América Hispana », *Revista de Occidente*, Madrid, 1930. Il publiera par la suite également *España Virgen*, toujours traduit de l'anglais par León FELIPE, éd. Losada, Buenos Aires, 1958.

années vingt, surnommée par son mari Scott Fitzgerald « la première *flapper* d'Amérique », écrit en 1922 l'éloge de cet éphémère modèle de femme :

The Flapper awoke from her lethargy of sub-deb-ism, bobbed her hair, put on her choicest pair of earrings and a great deal of audacity and rouge and went into the battle. She flirted because it was fun to flirt and wore a one-piece bathing suit because she had a good figure ... she was conscious that the things she did were the things she had always wanted to do. Mothers disapproved of their sons taking the Flapper to dances, to teas, to swim and most of all to heart.³⁵²

Lolina devient ainsi, dès l'âge de douze ans, une « *preflapper* », qui préfigure déjà les goûts des femmes modernes des années vingt –avec le retard inhérent à l'Espagne, notamment aux Îles Canaries, cela a lieu dix ans plus tard- plutôt frivoles et rêveuses. Certes, l'émancipation féminine est encore bien loin à l'époque, malgré ces apparences illusoires et, encore plus loin lorsqu'il s'agit du contexte espagnol, malgré les efforts de la Seconde République.

Les lettres à Lolina se suivent sur un ton pédagogique qui se veut moderne, du fait qu'Espinosa entame un dialogue d'égal à égal avec l'enfant. En même temps, ces lettres véhiculent, à travers Lolina, les opinions d'Espinosa, qui cherche ainsi à se démarquer des vieilles certitudes esthétiques du XIX^e siècle. L'article intitulé « Estética de lo bélico. La fea película *Sin novedad en el frente* » s'amorce ainsi comme l'avis de Lolina elle-même qui, comme tous les enfants et comme Espinosa, déteste cette représentation pathétique de la guerre :

Si te dieran a elegir a ti, ya sé que en la selección no entraría nunca Baroja. Ni entraría Azorín. Ni Jiménez. Ni acaso Carducci. No es –yo l osé- el de ellos tu arquetipo de tarde. Con Jammes te placería la frontera del campo, y la del mar con Darío. Pero la duda –tú, que has nacido en una isla, y en una isla vives- no la resolverías a favor de Jammes, poeta de égloga y de nebuloso oriente ; sino por Darío, hombre de Océano, de claridad y de Oeste. [...]

Tu última tarde de domingo la has pasado –si eso es tal vez pasar- en el cine. Fuiste a ver –o a malver- allí una fea película de guerra. A ti que tienes aún demasiado fresca el alma y demasiado, también, dorado el destino, no te ha podido gustar *Sin novedad en el frente*. Lo cruel, lo viejo, lo triste, lo afrentante –lamentación decrepita o área de vencido- repugna, sobre todo a los niños.[...]

³⁵² Z. SAYRE FITZGERALD, « Eulogy on the Flapper », *Metropolitan Magazine*, numéro 55, juin, 1922, pp. 38-39. Traduction : « La Flapper despertó de su letargo, se cortó el pelo, se armó de precisos pendientes y de grandes dosis de audacia, los labios muy rojos, y se fue a la batalla. Coqueteaba porque resultaba divertido y se ponía un bañador ajustado porque tenía tipo para lucirlo; se maquillaba y ponía colorete porque no lo necesitaba y se negaba a aburrirse principalmente porque no era aburrida. Sabía que las cosas que hacía eran las cosas que siempre había querido hacer. Las madres no aprobaban que sus hijos invitaran a una ¿¿flapper?? a un baile, a tomar el té, a nadar ; pero, sobre todo, que les pudiera robar el corazón ».

No es fea la guerra créelo. [...]

Regocijémonos hoy- regocijate tú, para que se regocije por tu gozo el mundo-, con Amadís, de sueños heroicos, en áureas bretañas. Que tiempo habrá mañana de llorar, con Don Quijote, vigilias de fracaso, en La Mancha.³⁵³

Les thèses qu'Espinosa bâtit à travers Lolina sont celles qui à l'époque attireraient certains intellectuels vers la puissance des fascismes, en opposition à cette attitude « fâcheusement chétive » des démocraties.³⁵⁴ Espinosa donne également des leçons de littérature à la jeune Lolina afin d'orienter cette fascination pour la guerre, dans l'article « Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa » :

Iba yo con dos libros de Paul Claudel bajo el brazo, y tu curiosidad infantil anduvo dando vueltas alrededor de títulos, autor y lomos. Yo me callé entonces -¿por qué?-, pero ahora quiero hablarte de ellos. De estos dos libros que yo llevaba bajo el brazo una tarde, y por cuyo secreto andan aún tus ojos desolados. [...]

Ya sé que tú dirás: ¿Poemas de guerra, para Semana Santa? ¿Semanas de Pasión pueden ilustrarse con bélicos versos?

Toda pasión –sábelo- es una lucha. Una gran guerra del alma contra el cuerpo.³⁵⁵

Toujours tenace dans ses idéologies, Espinosa profite de la « Semaine Sainte » pour propager encore ses louanges à la guerre, associée à la passion christique. Lolina, de son côté, se montre aussi curieuse qu'Alice et veut tout savoir sur le champ.

Espinosa la transforme ensuite en un mythique Mercure pour que ce soit elle qui réponde à la polémique qu'Adolfo Luján a suscitée en ripostant par un article à celui d'Espinosa, « Estética de lo bélico » :

Yo quisiera que, sólo por hoy, fueras tú mi gentil Mercurio canario. Mi dominical mensajero. Mi buena hada singular. Mi peatónico ángel.

Tú también, como el alado dios griego, sabes de todos los portales que yo ignoro, de todos los oídos que busca mi voz hoy, de todas las caras que desconocen mis ojos, nadie como tú puede hacer llegar hasta áreas deseables mis palabras. Nadie mejor que tú puede dejar cumplido un mi caudal y momentáneo deseo.³⁵⁶

³⁵³ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Estética de lo bélico : la fea película *Sin novedad en el frente* », *La Provincia*, 13 mars, 1932. *Textos*, pp. 137-139. Citations p. 137, 138, 139.

³⁵⁴ Voir *supra*, chapitre 4.1. « Introduction aux extrémismes politiques : le bellicisme, le communisme et le fascisme avant la guerre civile ».

³⁵⁵ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Guerra, pasión y primavera : poemas para leer en Semana Santa », *La Provincia*, 20 mars 1932, *Textos*, pp. 140-142.

³⁵⁶ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. Vuelo, revuelo y subvuelo : un mito y tú », *La Provincia*, 27

Espinosa estime que Lolina, qui n'a que douze ans, est plus éveillée que lui, et connaît tous les secrets qu'il ignore. Elle est hardie comme Alice et contribue, encore une fois, à l'auto-projection idéalisée d'Espinosa.

Après ces leçons de poésie et de guerre, Espinosa entreprend « El caso de Braulio y Amalia » en rassurant Lolina, car elle n'a pas encore l'âge d'avoir peur des cas de grammaire qui font horreur aux élèves d'Espinosa :

Si tú fueras mi alumna de primer año en el Instituto, sabrías el ingrato sabor que tiene la palabra “caso” para el estudiante de Gramática castellana, y se te desalegraría con sólo su expresión, el semblante. [...]

Pero tú ignoras aún estas casuales torturas y puedes ver y hasta tutear al “caso” sin que se te haga amarga la sonrisa. Puedes hacerlo y lo haces. [...]

Tú no conoces probablemente a Braulio. Braulio es personaje algo solitario y amigo de conmemorar horas desusadas. Pero no ignoras a Amalia, que es buena amiga tuya, [...]. En el coche de Amalia –en el de su padre- has paseado tú un no lejano domingo, y has merendado con ella otra tarde no festiva, que para ti fue de fiesta porque en el cortejo del té se uniformaban tus pasteles más predilectos.³⁵⁷

On voit comment la personnalité insolente de Lolina se confirme. Ensuite Espinosa commence sa description des personnages, dont l'un, Braulio, a déjà été évoqué par le passé et l'autre, Amalia, est en réalité une amie de Lolina. Cette dernière est tellement impliquée dans cette histoire qu'Espinosa amorce le dernier chapitre « Fin de una aventura sin final », avec une sorte de retranscription des inquiétudes de Lolina à propos de Braulio :

“No puede, no, quedarse –sé que has dicho a más de tres amigas- con ese breve rabo mezquino la suerte del maquinario Braulio, ni puede ser rabo final ese escaso rabo.” Tú has visto antes que nadie el fraude que esto suponía, y tus protestas van bienhinchadas de razón.³⁵⁸

Lolina a toujours raison, elle demeure une enfant modèle pour Espinosa, qui suit ses souhaits comme des ordres. On a vu dans « l'affaire de Braulio et Amalia » une ressemblance considérable avec les romans *Sylvie & Bruno*³⁵⁹ et *Sylvie & Bruno concluded*,³⁶⁰ de Lewis Carroll.³⁶¹ En effet, au-delà de la ressemblance du titre –qui est peut-être un clin d'œil

mars, 1932, *Textos*, pp. 143-145. Citation p. 143.

³⁵⁷ A. ESPINOSA, « Carta semanal a Lolina. El caso de braulio y amalia ». *La provincia*, 3 avril, 1932, *Textos*, pp. 146-147. Citation p. 146.

³⁵⁸ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Braulio guante. Fin de una aventura sin final », *Diario de Las Palmas*, 19 mai, 1932. *Textos*, pp. 152-153. Citation p. 152.

³⁵⁹ L. CARROLL, *Sylvie & Bruno*, 1889.

³⁶⁰ L. CARROLL, *Sylvie & Bruno concluded*, 1893.

³⁶¹ *Cfr.* avec G. DELEUZE, *Logique du sens*, « Deuxième série de paradoxes : les effets de surface », Les

littéraire d'Espinosa- on trouve de nombreuses convergences entre Braulio, Amalia, Sylvie et Bruno. Les déguisements constants, les personnages de Professeurs qui inventent des notions ou des objets absurdes, les discussions qui portent sur tous les sujets au milieu de situations qui ne s'y prêtent pas, les métamorphoses inattendues des personnages, les amulettes, la confrontation entre le monde réel et le monde imaginé, les non-sens. Le personnage de Sylvie, comme celui d'Alice, de Lolina ou d'Amalia, est au début une enfant espiègle –ou une gitane facétieuse dans le cas d'Amalia- pour devenir à la fin une fée, tout comme Lolina se transforme en fille de la mer, tandis qu'Amalia se métamorphose en couteau d'indien, dent de lion et bistouri de chirurgien. Comme Lolina face à l'absurdité de l'histoire de Braulio, Sylvie est exaspérée par les déclarations illogiques de son frère Bruno. Le professeur donne des leçons, comme Braulio depuis sa chaire. Espinosa, comme Carroll, explore toutes les combinaisons de l'humour, de l'absurde, détruit le romanesque –« fin de una aventura sin final »-, en même temps qu'il traite des paradoxes de la logique et des écarts entre signifiants et signifiés. En ce sens, même s'il ne peut atteindre un niveau égal à celui du mathématicien Charles Dodgson, Espinosa suit probablement, avec son histoire de Braulio et Amalia, les traces de l'écrivain Lewis Carroll.

Mais l'éducation de la jeune Lolina ne comporte pas que des amusements. Espinosa se préoccupe aussi de son avenir professionnel qui, comme pour la majeure partie des héroïnes de ses articles, est en rapport avec le spectacle :

Cuando tú aprendas a cantar y vayas a Madrid a conquistar la corte, y la conquistes, leeré yo en la prensa madrileña, con la ternura con que leo siempre todas las crónicas que contigo se rozan, crónicas semejantes a esa que, en El Sol de hace unos días, he leído, regocijadamente. [...]

Tú, que tienes ya maneras de artista, y recitas a Tagore con tu voz más pura, y estudias el solfeo con una fe que yo llamaría conmovedora, debes aprender esta lección de Lola de la Torre y no olvidarla nunca. Lola de la Torre ha ido a Madrid, como tú irás en su medido plazo, y su éxito actual aguarda el eco del tuyo.³⁶²

Espinosa réprimande aussi sa future belle-sœur quand elle prend un mauvais pli, en essayant de la remettre sur le droit chemin de la connaissance avec une pédagogie adaptée à son jeune âge :

Tú, en lugar de corretear tanto por la casa y pegarte con tus amiguitas menos fieles y meditar

éditions de Minuit, Paris, 1969, pp. 20-21.

³⁶² A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Cuando tú seas diva. Cuento de otra Lola canaria, en la Corte », *Diario de Las Palmas*. 28 avril, 1932, *Textos*, pp. 148-149.

las trampas con que en cada nuevo juego has de engañarlas, estudiaras Historia de la Literatura, o leyeras mis libros o alguna revista francesa registradora del edificante suceso, sabrías a qué atenerte en cuanto al bicentenário Beaumarchais, y por qué su nombre está unido a Canarias; qué cable es del secreto y en qué aventura él y un canario andan, o malandan, desde dos siglos metidos.³⁶³

Puis, à la fin de ses lettres à Lolina, Espinosa a soudain une sorte de révélation en la regardant jouer sur la plage :

Una tarde –ayer tarde- jugabas tú al diestro juego del mar, en una playa de verano de mayo, de vernal agosto canario. Viendo tu juego, he comprendido hasta qué punto es y será siempre el mar tu natural escenario; por qué te he visto siempre como extranjera en la tierra: desplazada de tu paisaje esencial, náufraga entre calles de asfalto, casas de cemento y rumores terreros; y por qué también, siempre que contigo he soñado ha sido en tremo de olas, en ruta azul, en claridades atlánticas.

Fuera del mar, pierde tu vida gracia y auge tu alma; vas tropezando en sombras que tú misma te inventas, enredando los pies en espectrales mallas.

Ganas en el agua lo que pierdes en la tierra. Cada ola te acaricia y cada piedra te daña.

En tu marino juego de ayer he visto prefijada el alfa de tu suerte. Tú, hijastra de la isla, hija del mar y huérfana del aire. Canaria de vísperas fieles. Canaria de la gran canaria. [...]

Cantar junto a la orilla, cara al mar, ajeno de la tierra: soñar más con colas de sirenas que con dromedáricos cuellos, más con escamas de tritón que con tupés de palmeras [...], juego ha sido éste que a los poetas de tu isla siempre ha tentado. [...]

Para ti, el mar riente, con sol de mediodía, maillots y banderas.

Tú –insulada en tus ocios- ni lo ves ni lo oyes. Pero yo sigo alerta a la vez el son de los juegos. Nazco y muero en un tiempo.³⁶⁴

En fait, Espinosa se sert de Lolina pour écrire –« tâtonner »- une critique du dernier livre de poèmes de Saulo Torón, intitulé *El caracol encantado*. Espinosa met encore une fois en relief l'influence qu'a exercée sur lui *Historia de la poesía canaria*,³⁶⁵ l'essai de son ancien professeur Ángel Valbuena Prat. Cette étude interprète la poésie canarienne à travers deux thèmes principaux : la terre, maîtrisée par les poètes de Ténériffe et la mer, que privilégient les poètes de la Grande Canarie. On voit comment l'image de Dácil, qui regarde la mer –et dont Luisa Santana et Lolina sont, à la Grande Canarie, les descendantes - et de son

³⁶³ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Bicentenarios. La bonita historia de un Agustín francés. », *La Prensa*, 28 mai, 1932. *Textos*, pp. 155-157.

³⁶⁴ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Poesía agónica. Saulo Torón entre dos orillas », *Diario de Las Palmas*, 20 juin, 1932. *Textos*, pp. 158-161. Citation pp. 158-159 et 161.

³⁶⁵ A. VALBUENA PRAT, *Historia de la poesía canaria*, Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1937.

contremythe, María del Pilar Lozada –probablement originaire de Ténériffe-, s'adaptent aux deux archétypes poétiques de Valbuena Prat.

Chez Espinosa, les femmes deviennent des symboles de la *Nueva literatura*, comme l'enfant appelée Lucinda, protagoniste d'un conte de Juan Manuel Trujillo, à laquelle Espinosa consacre un article resté inédit :

Yo sé que un día se dará la ducha esperada, la literatura de las Islas.

Yo sé que –como en los claros días del siglo XVIII- se quitará los trapos retóricos, con que escritores posteriores la vistieron. Y aparecerá viva, limpia, nueva, en su desnudez alegre. Y entonces se verá todo lo que había de mixtificación en nuestra literatura. Todo lo que había de falso. Todo lo que había de caótico. Todo lo que había de pobreza y mezquindad. Todo lo que había de miopía en el mirar del más próximo ayer.

Y esto sucederá antes de terminarse el año de 1929. [...] Esto sucederá cuando Lucinda recorra con su bicicleta ligera las carreteras de la isla de Tenerife. Y mire nuestro paisaje con los ojos geográficos que miraran el paisaje de la India o de Níger.

Cuando Lucinda, la Niña ciclista, haga su visita a las islas. [...] No faltará la literatura retórica de las comparaciones con « Primavera » de Boticelli o « Nikes » de Samotracia. Lucinda es, únicamente, Lucinda. La Niña ciclista. La ganadora de todos los combates ciclisticos. La primera filmadora de la verdadera película de las islas Canarias. La que mis manos nigrománticas saludan hoy.³⁶⁶

Lucinda est la métaphore d'une littérature nouvelle qui se veut légère, sans rhétorique inutile, dépouillée et moderne, capable de s'adapter aux progrès du cinéma. Il faut noter également que dès cette date Espinosa semble déjà apprécier la nécromancie, qui consiste à évoquer les morts pour connaître l'avenir.

Les lettres à Lolina finissent sous forme d'épilogue,³⁶⁷ à peine trois jours avant le mariage d'Espinosa avec la sœur de cette dernière, le 14 juin 1932. Les nouveaux mariés

³⁶⁶ A. ESPINOSA, « Horóscopos. Elogio en dos tiempos del “elogio de una niña ciclista” de Juan Manuel Trujillo » qui concerne la nouvelle publiée dans *La Tarde*, le 21 juin 1929 et datée de 1927, *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, texte inédit et incomplet mais écrit probablement avant la publication du conte en 1929, pp. 675-676.

³⁶⁷ A. ESPINOSA, « Carta provincial a Lolina. Valoración del llegar. Epilogo bajo el signo de Leo » *Diario de Las Palmas*, 11 juin, 1932, *Textos*, pp. 162-163.

partent par la suite à Ténériffe pour y passer leur lune de miel. À partir du 27 août, Espinosa amorce un « *Diario de un poeta recién casado* », comme celui de Juan Ramón.³⁶⁸ Sous ce titre sont réunis les neuf articles publiés dans le journal *Hoy*, jusqu'au 13 septembre 1932. Pérez Corrales a découvert trois autres articles, restés inédits, dont le titre comporte un nouvel adjectif –« spectral »- mais un substantif de moins –« poeta »-, ce qui aboutit à : « *Diario spectral de un recién casado* ».

La figure de l'épouse demeure assez absente de ces chroniques. Elle apparaît au début sous une forme générique, qui se veut probablement humoristique, où la femme devient une épouse comme n'importe quelle autre :

Se casa uno, por ejemplo, porque todas las tardes, reiteradamente, pasa uno junto a una muchacha rubia o castaña, que tiene ojos azules o negros, y que sonríe, al pasar, con una sonrisa inextinta.

Se casa uno, también, por escuchar, bajo la bóveda impar de una iglesia iluminada, los amplios compases de una marcha nupcial, y llevar del brazo unos instantes, sobre una larga alfombra eclesiástica, a una linda mujer, blanca de alma y de traje y... de veinte años.³⁶⁹

Espinosa signale d'abord comment on tombe amoureux de manière banale et presque au hasard des rencontres, des regards et des sourires. On dirait qu'il veut dévoiler la futilité de l'amour, parce qu'il est désenchanté ou bien par pudeur, afin de cacher ses vrais sentiments, alors que l'on a connu Espinosa très hardi quand il s'agissait de décrire Pilar Lozada ou Luisa Santana. Peut-être sent-il qu'il doit désormais se conduire de la sorte par égard pour son épouse, comme l'exige sa nouvelle position d'homme marié, mais il se peut aussi que sa gaîté et son bonheur aient dissipé en lui ce sentiment d'angoisse romantique torturée qui l'habitait précédemment.

Le paragraphe suivant témoigne de ce même esprit gai et provocateur. La deuxième raison invoquée par Espinosa ne peut cacher la satisfaction de l'écrivain –partagée par la majeure partie des hommes qui se marient à cette époque- de s'unir à une femme jeune et

³⁶⁸ A. ESPINOSA fait référence à J. R. JIMÉNEZ dans un article resté inédit –probablement à cause de la guerre civile- intitulé « *Invitación al enigma. E. Gutiérrez Albelo, otro poeta perdido* » : « En 1916, un poeta escribe, durante su viaje de luna de miel, su primer libro celibático. En el matrimonio. Reacción simbolista. » Écrit vers juin 1936, *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, pp. 734-743. Citation extraite de la p. 735. Par ailleurs, ESPINOSA a l'intention de publier son journal sous le titre d'*Estío (Diario spectral de un recién casado)* –voir la fiche d'un index, découverte par M. PÉREZ CORRALES et publiée dans *Textos inéditos y no recogidos en volumen*, p. 698- comme le livre de poèmes de J. R. JIMÉNEZ, publié en 1915.

³⁶⁹ A. ESPINOSA, « *Diario de un poeta recién casado. Aria del por qué* ». *Hoy*, 27 août, 1932. *Textos*, pp. 176-177. Citation extraite p. 176. Voir note 306.

jolie. Ayant quinze ans de plus que sa femme –ce qui est également très courant à l'époque– les vingt ans de sa fiancée deviennent un atout de plus, d'où l'emploi des points de suspension.

Après cette description sommaire de sa femme –il n'y en aura plus dans le reste du journal, à l'exception d'une allusion à ses yeux– Espinosa poursuit dans cet article –« Aria del por qué »–, l'énumération des raisons qui poussent un homme moderne à se marier :

Se casa uno en 1932 para fines más puros y altos. Para bañarse con una sola compañera en las playas de moda y comer con ella en los restaurantes elegantes y recorrer tierras y mares apresuradamente, pendiente más de la geografía del cuerpo de la novia que de la de los océanos y países del viaje. Para besar a su última mujer en los picos altos de las cumbres turísticas y bajo los árboles de los parques amables y junto a las olas rizadas y entre multitudes orgiásticas.

Se casa uno, en fin, en todas las épocas, para poder escribir, sobre todo, estos generosos diarios. Para poder dar a luz memorias de luna de miel, registros de apasionadas horas elásticas.

Para esto me casé yo posiblemente. Por esto se han casado –y se siguen casando aún– muchos escritores de España.³⁷⁰

Espinosa garde un ton ironique et frivole, peut-être aussi parce qu'il a peur de perdre cette femme s'il ne masque pas ses sentiments.. En tout cas, ce journal ne dévoile que très peu de détails sur Josefina, le titre de la chronique étant une excuse pour attirer l'attention du lecteur, alors que le chroniqueur Espinosa reste très discret.

Dans un autre article, intitulé « Laguna-Tacoronte, 40 minutos », Espinosa raconte son odyssée avant d'arriver à Tacoronte depuis La Laguna dans un bus, alors qu'il sait que dans un taxi cela ne prend que dix minutes. Il commence ainsi la narration de cette geste héroïque :

Tomar un autobús en la laguna de Tenerife, agonizando agosto y en martes visperal y proletario, empresa es superior a toda heroicidad humana. Pero si, además, le acompaña a uno su mujer y catorce mágicos paquetes, la hazaña adquiere ya firmes tonalidades sobreépicas.³⁷¹

Amateur d'anaphores et s'attachant à créer un effet comique, Espinosa répète quatre fois le syntagme « ma femme et ses quatorze paquets magiques ». Il ne semble pas, en effet, avoir trop aimé le voyage, mais il se rend peut-être compte aussi de ses limites, car il n'a pas de permis de conduire et, par conséquent, pas de voiture non plus, ce qui ne fait pas honneur à

³⁷⁰ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Aria del por qué ». *Hoy*, 27 août, 1932. *Textos*, pp. 176-177. Citation extraite p. 177.

³⁷¹ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Laguna – Tacoronte, 40 minutos » *Hoy*, septembre, 1932, *Textos*, pp. 182-183. Citation extraite p. 184.

un homme qui se veut moderne dans les années trente. De plus, n'ayant pas pris un taxi pour éviter cette odyssee, il détourne sa mauvaise humeur sur « sa femme et ses paquets ». Si les relations d'amour profitent souvent aux amants pour se remettre en cause, Espinosa ne semble pas encore être parvenu à ce stade. Il est peut-être moins moderne qu'il ne voudrait l'être, ou bien cette modernité, dont tous les écrivains se targuent en Espagne à l'époque, reste finalement assez limitée, notamment en ce qui concerne les femmes et l'amour. Encore une fois, rien d'intéressant n'est dit sur sa femme dans cet article : Josefina appartient tout simplement ici au groupe des jeunes mariées qui voyagent avec des paquets.

Suit un article intitulé « Esta noche... » où Espinosa décrit une nuit de pleine lune au mois d'août en ces termes :

Las mujeres cantan –al aire pelo y busto- sobre volados balcones de verano. Andan [...] las brujas sueltas. [...] Desde una azotea enlunada agita una niña un pañuelo blanco. [...] Hay un balcón en sombra, sin embargo, bajo esta luna llena de agosto. Y en su sombra, dos sombras. Acodadas y mudas.³⁷²

On voit dans ce texte comment Espinosa évoque, sous l'influence de la pleine lune, ces fantômes marginaux de femmes et de petites filles qui l'accompagnent depuis son adolescence : des sorcières, la petite enfant agitant son mouchoir blanc, signe évident de virginité, sur une terrasse. En tant que spectateur, Espinosa décrit son couple comme deux ombres muettes, à l'ombre de leur balcon, qui observent les mystères de la nuit. Il est curieux de remarquer que dans tous les portraits qu'Espinosa livre de sa femme, elle semble assez passive (sauf quand elle fait des courses), elle regarde la lune, comme dans cet article, ou bien elle dort, comme dans l'article « Domingo 11 », où Espinosa décrit ses yeux fermés :

Junto a mis ojos, dos ojos inertes. Extraños al ficticio paisaje y a su falsa verdura. Dos ojos que, a la noche, encenderán sus mojados lirios. Dos ojos de estío, cálidos, endormidos. En sombra de pestañas y en fiebre de ocasos y en siesta de perenne domingo.

Dos ojos que, junto a los míos, reflejan, inconscientes, un amanecer de entrometido noviembre.³⁷³

Espinosa, au contraire, est un homme extrêmement actif et curieux.³⁷⁴ D'ailleurs, il

³⁷² A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Esta noche... », *Hoy*, 3 septembre, 1932, *Textos*, p. 184.

³⁷³ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Domingo, 11 », *Hoy*, 13 septembre, 1932, *Textos*, p. 190.

³⁷⁴ Même si, au regard de sa production incessante, il ne faut pas démontrer cette affirmation, un de ses élèves le décrit ainsi : « Agustín Espinosa es sobre todo un espíritu inquieto, curioso, dinámico, movible, como le recordamos sus alumnos de bachillerato [...] », S. de la NUEZ, dans son édition de *Poemas a Mme Josephine*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1982, p. 18.

raconte comment un jour d'orage il s'est vu obligé d'abandonner sa promenade matinale quotidienne. Le résultat de cette grasse matinée est le suivant : « [...] *he engañado con falsas lecturas y oblicuas perezas de amor a mi alcoba de esta mañana* ». ³⁷⁵ On voit à quel point il se culpabilise, même durant sa lune de miel, à cause de ses « fausses lectures » réalisées sans l'attention qu'elles méritent. Son activité intellectuelle est toujours frénétique, alors que celle de sa femme ne semble pas exister.

Dans un article consacré au roi Guanche Rumén intitulé « Evocación de Rumén y de sus felices estados » Espinosa finit de raconter le bonheur de ce royaume par une phrase énigmatique qui semble extraite de son voyage de noces, peut-être comme un clin d'œil à sa femme : « *Un juglar hará, para entonces, su mejor poema. En él irá rumén como manos de mujer sobre unas tibias sienas.* » ³⁷⁶ Cette phrase est probablement issue de son expérience quotidienne de nouveau marié :

Yo conozco una tibia mano, una mano rosada y blanda. Para mis labios, para mis manos y para mi cuello. Para mis noches de amor, en torno a mi cabeza o sobre mi espalda. ³⁷⁷

En effet, les mains ont pour Espinosa une importance capitale dans sa perception des femmes, notamment à partir de ses fiançailles avec Josefina. Un des articles inédits de ce journal, retrouvés sous la rubrique « Diario espectral de un recién casado », s'intitule « El Puerto ». Espinosa récupère son style inquiétant et décrit dans ce texte une scène nocturne hallucinée :

Era una noche para andar al azar, de mano de una mujer, a lo largo de una desierta playa. [...]

Pasaban y volvían a pasar, cogidas de la mano como muchachas que bailasen, en la noche de San Juan, bajo el claro de luna, entre cohetes y hogueras.[...]

De nuevo volvimos a estar solos, mudos y espectrales, como dos monigotes de guiñol a los que se hubiese arrojado, como en una incierta aventura, dentro de la marea alta del alba. ³⁷⁸

On retrouve des leitmotive récurrents, cette fois sur un ton moins comique : « une femme », comme générique du genre, sans qu'il fasse allusion à une femme concrète, les

³⁷⁵ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Cataclismo quebrado », *Hoy*, 10 septembre, 1932, *Textos*, p. 187.

³⁷⁶ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Evocación de rumén y de sus felices estados », *Hoy*, 31 août, 1932. *Textos*, pp. 180-181. Citation p. 181.

³⁷⁷ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Otoño. La mano muerta », 1934, éd. 1985, p. 77. Voir *supra* le suivi des mains dans « El caso de Braulio y Amalia » et *Crimen*, notamment, après la note 242.

³⁷⁸ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. El puerto. », inédit, septembre, 1932, *Textos*, pp. 193-194.

maines de jeunes filles qui dansent entre elles, le silence et la solitude dans lesquels les protagonistes ont été jetés, comme des guignols, vers une aventure incertaine. Espinosa finit son journal par un article intitulé « Se acaba el diario », qui évoque une image encore plus inquiétante :

[...] la ancha hoguera que que el crepúsculo de esta tarde ha encendido [...] par ailuminar [la agonía] de esa linda muchacha, a la que acaba de atropellar, bajo mi ventana, un coche, y que, ensangrentada y pálida, es como una imagen de esta hora infinita en que el mar se ha vestido de blanco para envolver en sus aguas las nubes de un rojo oscurecer de verano.³⁷⁹

Imaginer cette scène à la fin d'un journal de lune de miel est le signe incontestable d'un retour des démons personnels. Espinosa est sans doute affligé de voir arriver la fin de ses vacances d'été et de son voyage de noces, mais il semblerait aussi qu'il se sente à nouveau attaqué par ses fantômes, par le retour à sa réalité d'avant, qui est loin de ressembler, chez ce célibataire endurci, à celle de son épouse de vingt ans.

Josefina semble donc une femme assez silencieuse. Peut-être est-ce la manière de se rendre énigmatique aux yeux d'Espinosa, ainsi que le pensait Agustín Miranda en parlant des femmes en général, dans une lettre de 1931 : « *Las mujeres tienen un innato afán de poner misterio donde no lo hay y desconfían tanto de su valer que ponen en las cosas más idiotas el interés de que creen carecer.* »³⁸⁰ Une lettre écrite par Espinosa à sa fiancée avant leur mariage lors d'un court séjour à Ténériffe confirme en partie cette théorie à propos du sentiment d'insécurité des femmes à cette époque :

Te pondré esta noche dos letras para que aprendas ya de una vez lo mucho que te recuerdo y lo poco de olvido que tu preciosa personita me ocasiona. [...]

Te quiere muchísimo, más de lo que tú crees siempre, Agustín. »³⁸¹

La tendresse d'Espinosa est évidente, il veut rassurer sa fiancée mais, en même temps, à travers les diminutifs « *tu preciosa personita* », il semble encourager une situation qui, non seulement lui convient, mais lui plaît.

³⁷⁹ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Se acaba el diario », septembre, 1932, *Textos*, pp. 195-196.

³⁸⁰ Lettre d'A. MIRANDA à A. ESPINOSA datée du 22 mars 1931 –un jour avant l'anniversaire de ce dernier– à Madrid, dans « Archipelago Literario : Agustín Espinosa, 1997 », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1997.

³⁸¹ A. ESPINOSA, lettre à Josefina, datée du 7 mai 1932 au Puerto de la Cruz, dans « Archipelago Literario : Agustín Espinosa, 1997 », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1997. En italique dans l'original. Voir aussi note 282 dans ce chapitre, à propos du paternalisme d'Espinosa par rapport aux femmes, qu'il décrit souvent en employant des diminutifs.

Six mois après son mariage, Espinosa répond à une lettre de son ami Agustín Miranda qui lui demande ce qu'il éprouve, étant marié et installé aux Canaries. Espinosa profite de cette question pour écrire un très beau bilan intitulé « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid » :³⁸²

A) 1900-1932

Desde las modistas de la Bombilla a las muchachas deportistas del Guadarrama. [...]

B) 1932-1933

En mi diario de recién casado no he hecho alusión a mi Madrid de ahora. Un Madrid, naturalmente, de recién casado. [...]

Un sueño de Cicerone. [...]

Un tejer y destejer de calles con la única mujer que puede hilar laberintos sin su cansancio ni mi hartazgo.

Una resucitación de instantes, vidas y fantasmas.

Un Madrid de antes de haber visto Madrid. Un Madrid virgen, niño, fresco.

Una segunda aventura que correr con otros pies más breves, otras manos más finas y otros ojos más oscuros.³⁸³

Avant son mariage, comme la majeure partie des étudiants bourgeois de l'époque, Espinosa s'intéressait aux femmes libres de son époque, celles qui appartiennent aux classes populaires et doivent travailler pour subvenir à leurs besoins, en l'occurrence, les couturières qui se promènent au parc de la « Bombilla », à l'ouest de Madrid ou les sportives qui s'exercent près du Guadarrama.³⁸⁴ Après son mariage, quand il revient à Madrid il se sent un mentor pour sa jeune femme. Il indique qu'il s'agit pour lui d'une deuxième aventure et compare les pieds, les mains et les yeux de sa femme à d'autres, appartenant au passé, peut-être ceux de María Ana.

Parallèlement à son journal de nouveau marié, Espinosa compose des poèmes qui ne seront publiés qu'en 1982. Espinosa avait intitulé le recueil *Poemas a Mme Joséphine*. On trouve dans ces poèmes consacrés à sa femme des échos de sensations que l'on voit déjà dans son journal. Le recueil consacre trois strophes, dont les deux premières et la neuvième, au silence et au regard :

1

El mirar mío
tiene sentido ya.
Tiene su pantalla mágica,

³⁸² A. ESPINOSA, « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid », *La Tarde*, 31 décembre, 1932, *Textos*, pp. 207-209.

³⁸³ A. ESPINOSA, « Madrid desde Canarias, Canarias desde Madrid », *La Tarde*, 31 décembre, 1932, *Textos*, pp. 207-209.

³⁸⁴ R. SÁNCHEZ-FERLOSIO, s'inspire en 1955 lui aussi d'un autre affluent du Tajo pour écrire *El Jarama*.

su feria honesta,
su pista elemental.
Su cartel mal herido
Y su paisaje adulto.
 Ya tiene sentido
Mi mirar.

2

 Éste es el silencio
que yo espero:
galope sin sonar de cascos,
campana acróbata,
diálogo sin voz;
montaña sin pinar flautista,
fuente muda,
mar sin barcarola,
música
sin do, re, mi, fa, sol.

[...]

9

 Cuando me mires
Trae a tus ojos el paisaje
que yo quiero.
No el que quieras tú.
Yo te pondré en mis ojos
Tu paisaje.

[...] ³⁸⁵

Il faut remarquer dans ces poèmes la simplicité et la fraîcheur qu'Espinosa aime dans le « *Romancero* » du Moyen-Âge et dans les premières avant-gardes et qui conviennent à un statut civil d'homme marié : un « paysage adulte » qui donne un sens à « son regard ». Le bonheur du je poétique est décrit comme ce « silence qu'il attend », « un dialogue sans voix », une « fontaine muette », une « musique » sans notes. De même, Espinosa décrivait le silence d'une nuit de pleine lune à côté de l'ombre de sa femme dans son article « Esta noche... » en ces termes : « *Lamen fuentes y acequias su luna y se olvidan de cantar, hasta quedarse sin sus músicas de otras noches la tierra* ». ³⁸⁶

Dans le poème 9, le moi poétique explique en quoi consiste ce nouveau regard : il veut découvrir dans les yeux de sa femme le paysage qu'il aura choisi, afin que leurs yeux deviennent deux reflets du même paysage.

³⁸⁵ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ. Écriture établie en 1932, pp. 7-8 et 12.

³⁸⁶ A. ESPINOSA, « Diario de un poeta recién casado. Esta noche... », *Hoy*, 3 septembre, 1932, *Textos*, p. 184.

Parmi ces vers, on trouve deux poèmes qu'Espinosa avait déjà publiés depuis 1929 et qui semblent avoir été inspirés par les couturières du parc de la « Bombilla », les femmes sportives du Guadarrama, ou María Ana :

5

Mi verso:
aprendiz tuyo,
ganadora de los 200 metros.
De tu cuerpo cálido.
Limpio. Ágil.
Sin retórica.
Medidor de estadios.
Jinete del viento.
Desnudo.
Breve.
Sin sexo.³⁸⁷

Il s'agit non seulement d'une simple métaphore de la *Nueva literatura* d'avant-garde, exempte d'inutile rhétorique. C'est aussi la description d'un corps « d'avant-garde », comme par la suite, celui de María del Pilar Lozada, sportif et agile, un corps « cavalier du vent »³⁸⁸ comme l'était le corps de María Ana « *jinetera de sueños adversos* » dans l'ode qui lui est consacrée. Espinosa accorde certainement une grande importance à l'apparence esthétique au point qu'il condamne la Seconde République à cause de ses symboles démodés, dont l'effigie d'une grosse madone qui ne peut s'adapter aux nouveaux temps :

Ante la gruesa madona y su senil fiera, el presente niño español –el futuro republicano de España- ¿ podrá sentir otra cosa que una repugnancia sensorial, que un hondo desencanto, que un apetito de emblemas comunistas y hasta de iconos del viejo culto cristiano ?³⁸⁹

Une dernière composition ferme ce recueil, qui a été qualifiée de « complexe »³⁹⁰ par son commentateur, Sebastián de la Nuez, qui a vu dans ce poème une métaphore de la *Nueva literatura* d'avant-garde, venant à bout de la vieille rhétorique du XIX^e siècle :

La Fuente debió guardar entonces su guzla vieja. Porque era el ruego tímido y

³⁸⁷ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ. Ecriture établie en 1932, même si certains poèmes ont été écrits en 1929. Ce poème, concrètement, a été publié en 1929 sous le titre « Poemas », dans la «la Nueva Literatura», page culturelle du journal *La Tarde*, le 23 août, 1929, *Textos*, p. 45.

³⁸⁸ Il ne faut pas oublier non plus le personnage de R. ALBERTI, *Cal y Canto*, « A Miss X, enterrada en el Viento del Oeste ». Dans ce poème le corps de l'aimée mont sur le vent au lieu d'être enterrée par lui.

³⁸⁹ A. ESPINOSA, « Ars reipublicae. Iconos del ochocientos y músicas de taran-tan-tan », *Gaceta de arte*, num. 19, septembre, 1933. *Textos*, pp. 234-236. Citation pp. 234-235.

³⁹⁰ « Queda finalmente por analizar el poema último, sin número (separado y como añadido luego al poemario), que es el más amplio y complejo de todo este conjunto poético. » dans A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ, p. 23.

amoroso. Pero la fuente no la guardó.

Se soltaron las cadenas a los gritos. Entonces ¡Qué gran pista de carreras el jardín!
Hasta encontrar la guzla vieja de la Fuente. Hasta romperla. (Bajo el farol inútil de la luna.
Frente al clarín Geométrico de un gallo. Entre doce luces de la medianoche.)

Pero, ya amarrados los gritos, presuroso galopar del Silencio. Sabio componedor de
guzlas rotas. Para fuentes virtuosas.

Y el desamarrar de los gritos.

Y el sabio componedor.

Otra vez.

¿Cuántas, rompióse la guzla vieja?

¿Cuántas, vino el sabio componedor al jardín?

(Cayóse la luna sobre la fase Geométrica de un gallo, red de lunas al alba. Venus
encendió su farolito breve. Quedaban seis luces en la noche quebrada.)

Y se amarró, al fin, la última jauría.

Y se fue, sin volver, el Componedor.

El marcador señalaba la CCC guzla.

Y era la Fuente como guzladora virgen.

Y decía la guzla música verde.

Y era la guzla como guzla nueva.

Ya.³⁹¹

L'interprétation de Sebastián de la Nuez s'articule donc autour d'un axe : la *Nueva literatura* contre l'ancienne. Les images du modernisme de Rubén Darío seraient la fontaine, la lanterne inutile de la lune. L'interprétation est pertinente et tient compte du goût d'Espinosa pour la confrontation entre les styles littéraires. Mais le critique insiste sur le côté paradoxal de ce recueil consacré à l'épouse : « *Paradójico y desconcertante este grupo de poemas, ofrenda amoroso-poética de Agustín a Josefina, donde resume su vida de cazador o de pescador de imágenes o mitos, toda su íntima historia lírica.* »³⁹²

L'on proposera ici une lecture différente –mais non incompatible– de ce poème, dans une perspective qui puisse nuancer les paradoxes qui ont déconcerté ce critique. L'unité textuelle incontestable³⁹³ que le critique a remarquée dans la composition se tisse, en effet, à travers un réseau de symboles assez cryptiques, certes, mais dont on peut dégager certaines significations. Les symboles essentiels sont la Fontaine, la guzla et les cris.

Dès le début du poème, la « Fontaine » apparaît en majuscule et réapparaît de même dans le deuxième et dernier paragraphe, alors qu'au milieu, au pluriel « *para fuentes virtuosas* », elle est écrite en minuscule. On suggérera que la Fontaine –en majuscule–

³⁹¹ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ. Écriture établie en 1932, p. 13.

³⁹² A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ, p. 24.

³⁹³ *Idem*, p. 23 : « [...] el poema tiene una indudable unidad [...] ».

représente le je poétique, alors que « les fontaines » -en minuscule- sont l'autre, sa femme, dissimulée sous la généralisation.

La guzla est, comme son homonyme français, un instrument de musique fait d'une seule corde de crin, avec lequel les Dalmates accompagnent leurs chants dans la langue illyro-romane ancienne. Cela peut être, comme le signale Sebastián de la Nuez, le symbole « d'une esthétique qu'il faut détruire ».³⁹⁴ La guzla nueva serait donc, d'après de la Nuez, la manière dont « Espinosa se sert de l'instrument musical pour composer une nouvelle musique ». On propose ici d'identifier cet instrument au désir du je poétique. Ainsi, la « Fontaine », c'est à dire, le je poétique, aurait dû retenir son désir ancien lorsqu'une voix timide et amoureuse lui demandait de le faire, mais le je poétique ne l'a pas retenu.

Interviennent alors les cris, qui apparaissent à trois reprises, les derniers étant identifiés à une meute de chiens. Selon Sebastián de la Nuez, ils représentent les topiques littéraires anciens, mais comment associer des cris aux formes rhétoriques conventionnelles du passé et comment dresser une forme qui est déjà convenablement établie ? Sur ce point précis il nous faut donc donner une autre signification à ces cris. La lecture de « Música y poesía », un article où Espinosa associe la poésie de Bécquer, qui inspire notamment son œuvre *Crimen*, aux cris d'une meute de chiens, nous permet de proposer une nouvelle interprétation :

La poesía de Bécquer es un hombre vestido de blanco, corriendo atropelladamente por una estrecha senda, perseguido muy de cerca por una furiosa jauría de perros rojos, verdes, azules, amarillos, azuzada por un absurdo arlequín que salta al compás de una frívola música que él mismo toca en una flauta de plata. [...] un rebaño de cruces trota entonces a su espalda con un sordo ruido inconfundible de zuecos³⁹⁵

En associant les cris du poème au fantasmes romantiques qui torturent le je poétique. De ce fait, même si la Fontaine aurait dû garder son désir ancien, celui qui était éveillé par des fantasmes érotiques qui le tourmentent comme des cris, elle ne l'a pas fait. Les fantasmes ont alors réussi à rompre la retenue du désir.

Il faut également remarquer l'apparition, entre parenthèses, lors du premier et du troisième paragraphes, du clairon géométrique d'un coq à deux reprises, comme dans la Bible

³⁹⁴ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ, p. 23.

³⁹⁵ A. ESPINOSA, « Música y poesía », *Gaceta de arte*, num. 33, janvier-fevrier, 1935. *Textos*, pp. 241-242. Citation p. 241.

alors que Jésus affirme que Pierre va le trahir avant que le coq ne chante trois fois à l'aube. Les lumières, entre parenthèses elles aussi, sont au nombre de douze dans le premier paragraphe, ensuite la moitié lors du troisième, quand Vénus allume sa petite lanterne « brève », adjectif qui désignait déjà le sexe lors du poème 9, rédigé en 1929.

Au milieu des parenthèses –où les coqs chantent et où les lumières disparaissent- une strophe décrit comment « les cris » -fantasmes érotiques- cessent et le « Silence » –écrit avec majuscule- calme et compose le désir afin de préparer la Fontaine –le je poétique- pour la rencontre avec « des fontaines virtuoses » -en minuscule-. Mais le processus recommence à l'infini et un sage « *componedor* » éteint les anciens fantasmes, qui reviennent en permanence.

Enfin, le quatrième paragraphe voit l'arrêt de la dernière meute de chiens. Le sage peut alors partir pour toujours, car il ne faudra plus recomposer le désir du je, tourmenté par les fantasmes. Alors que le marqueur affiche CCC –serait-ce trois cents, ou le troisième chant du coq ?- la « Fontaine » du je apparaît avec un désir vierge et nouveau –« *como guzladora virgen. [...] como guzla nueva* »- et elle répète deux fois « *ya* », adverbe que l'on avait remarqué dès le premier poème du recueil, alors que le je poétique déclarait : « *El mirar mío / tiene sentido ya. [...] Ya tiene sentido / mi mirar* ». ³⁹⁶

L'on s'interroge désormais sur cette étrange couleur verte. Mais il faut arriver à la fin du recueil pour retrouver la piste du vert. En effet, la dernière composition, intitulée « Maris », signalée par Espinosa sous la forme d'un « II », est classée avec les autres poèmes mais en dehors du texte primitif. Sebastián de la Nuez y a vu un appendice car, selon lui, son style classique, qui fait penser aux marins des chansons d'Alberti, la distingue du reste du recueil :

Marinero,
borracho de azul,
y de barcarola
y de espuma y de sal
y de velas latinas...
¿No te ha hartado
aún
la zampoña marina
-el tema de "El arrullo"

³⁹⁶ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de S. de la NUEZ, *Écriture établie en 1932*, p. 7.

y de "La tempestad"-?

[...]

Marinero:
gusta el nuevo vino.
Emborráchate de verde
y de humo de hogar.
y de oros
y de bucolismo.
Olvida
el canto de las sirenas.
Escucha el tema
de lo montaraz.
Besa en la lozana carne
a la serrana
que tiene el novio enfermo
en la ciudad.
Cambia
por los mil caminos
del bosque
tu azul avenida
del mar.³⁹⁷

Ce poème semble fonctionner comme une version atténuée, plus simple et directe, de ce que l'on vient d'interpréter dans le poème précédent. En effet, le je poétique est ici un marin, au lieu d'une Fontaine métaphorique et, lui aussi, devrait avoir laissé derrière lui le désir ancien, associé dans ce poème à l'écume, aux voiles latines, aux berceuses et aux orages. Il doit s'habituer au vin nouveau, qu'il qualifie justement de « vert » -comme dans le poème précédent : « *y decía la guzla música verde* »-, à la fumée du foyer et à l'esprit bucolique. Le marin doit oublier le chant des sirènes, ce dernier étant semblable aux fantômes du désir d'avant, et embrasser la chair verte —« *lozana* »- de la « *serrana que tiene el novio enfermo en la ciudad* » -ce qui laisse penser à la différence d'âge et de santé physique entre Espinosa et sa femme-.

On a pu voir qu'Espinosa évoque dans son œuvre plusieurs versions de la femme

³⁹⁷ A. ESPINOSA, *Poemas a Mme Joséphine*, La laguna, 1982. Publié sous la direction de Sebastián de la Nuez. Ecriture établie en 1932, p. 14-15.

d'avant-garde : les stars de cinéma, les artistes –danse, chant ou peinture-, les « *flappers* » des années vingt. Il adapte également des mythes traditionnels aux nouvelles tendances. Ainsi, Dácil devient son contraire : une « *tenniswoman* » impassible, Alice se métamorphose en enfant qui voudrait être artiste, mais qui reste au stade d'« *avant-flapper* », une enfant à vélo étant en réalité une métaphore de la *Nueva literatura*.

Mais lorsqu'il s'agit de son épouse, Espinosa a du mal à lui accorder un statut mythique. On a signalé que cela relevait peut-être d'un refus de dévoiler son intimité aux lecteurs, car il est désormais un homme marié, ou même à sa femme, par rapport à l'éducation machiste qui prétend que les hommes ne doivent pas montrer leurs sentiments. Quoi qu'il en soit, la figure de l'épouse devient une énigme. Les deux derniers poèmes du recueil *Poemas a Mme Joséphine* corroborent en partie cette hypothèse, car le je poétique est partagé entre deux types de femmes, la sirène et la pastourelle : la première semble représenter toutes les femmes, séductrices, ambiguës, tandis que l'épouse bucolique, est à la fois casanière et salutaire pour l'homme. Cette attitude reproduit un modèle social, celui des Îles Canaries dans les années trente, auquel il n'y avait d'autre moyen d'échapper qu'en quittant les îles ou en devenant un marginal.

Si l'on tient compte des affinités d'Espinosa avec les futuristes, on a souvent pensé que ce mouvement était conduit par des misogynes invétérés. Mais la réalité est plus complexe. En effet, après leur manifeste de 1909 où on lit « Nous voulons glorifier [...] le mépris de la femme », ³⁹⁸ les futuristes ont pris des positions progressistes sur le divorce, le droit de vote ou l'égalité dans le travail, sans compter les modèles de femmes très peu conventionnelles qui apparaissent dans leurs œuvres à côté des clichés féminins les plus rétrogrades. Selon Silvia Contarini, les hommes d'avant-garde, concrètement les futuristes, étaient obligés de vivre en contradiction avec eux-mêmes, toujours partagés entre le désir d'amour libre et une réalité sociale éloignée de cet idéal :

[...] les digressions foisonnent [...] au sujet du grand amour, de la prostitution, du mariage, de la séduction et de l'amour libre. [...] les futuristes adorent les cocottes, même s'ils font des mariages d'amour; qu'ils encensent les prostituées, même s'ils sont des pères et des maris attentionnés; qu'ils clament leur préférence pour les femmes du peuple, même s'ils fréquentent des femmes de lettres et les dames du monde; qu'ils disent honnir le luxe, même s'ils sont séduits par les femmes élégantes.

³⁹⁸ P. T. MARINETTI, « Fondation et manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février, 1909.

Les contradictions s'accumulent dans les propos des uns et des autres. Elles se creusent lorsqu'on compare les pratiques de vie aux théories, une véritable schizophrénie s'instaure entre des comportements qui restent traditionnels et la nouvelle conception de l'homme et de la sexualité. [...] Ils finissent par accepter un fonctionnement binaire, se fixant sur des oppositions traditionnelles: l'héroïsme guerrier de l'homme versus le pacifisme inné de la femme maternelle; l'amour de la conquête de l'homme versus l'amour du foyer et de la femme.³⁹⁹

Comme les futuristes Espinosa est partagé entre l'imaginaire et la réalité : il se débat entre la société traditionnelle et bourgeoise canarienne, qu'il voudrait voir évoluer, et les progrès artistiques et politiques du monde moderne. Tous ses articles confirment qu'il est en quête d'un changement radical or, dès qu'il est question des femmes, il ne témoigne pas d'une véritable envie d'affronter les problèmes qu'impliquerait leur émancipation. D'ailleurs, non seulement elles sont reléguées chez Espinosa quand il s'agit de changements sociaux –la situation de la femme est par ailleurs complètement ignorée dans les manifestes de *Gaceta de arte-* mais elles sont aussi quasiment absentes dans ses écrits journalistiques ou littéraires. De par ses goûts littéraires, Espinosa est probablement influencé par toute la culture misogyne « fin-de-siècle », qui ne voit pas dans la femme un individu à part entière :

Profondément imprégnée de la pensée de l'irrationnel, avec Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Moebius, Weininger, toute la culture de cette « fin-de-siècle » voyait dans la femme une créature purement instinctive, pratiquement dépourvue d'intelligence.⁴⁰⁰

Espinosa ne semble pas, lui non plus, considérer les femmes comme des partenaires d'une révolution culturelle et il se sent bien plus attiré par leur aspect physique que par leur profil intellectuel. Les femmes d'Espinosa sont les objets du regard et du désir d'un sujet masculin : on ne les entend que très rarement car elles ne parlent presque jamais, et tout ce qui les concerne est décrit depuis une perspective nettement masculine.⁴⁰¹ D'ailleurs, Espinosa affichait depuis 1931 une attitude assez dépréciative par rapport à la femme dans un article intitulé « Cultura Epitalámica » :⁴⁰²

Confieso, generosamente, que mi cultura epitalámica es muy escasa. Yo he tenido siempre de las bodas el mismo concepto que Brigantes. Quien tenía a su vez un concepto más intuitivo que

³⁹⁹ S. CONTARINI, *La Femme futuriste : Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, éd. Presses Universitaires de Paris 10, Paris, 2006, pp. 172-172.

⁴⁰⁰ G. LISTA, « Lettre à Lea Vergine », dans L. VERGINE, *L'Autre moitié de l'Avant-garde*, Paris, Des femmes, 1982, pp. 27-28.

⁴⁰¹ M. PÉREZ CORRALES a trouvé, parmi ses fiches, une intitulée « Defensa y vituperio de señoras » qui aurait pu être un essai jamais écrit. Dans *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1^{er} tome, 1986, p. 219.

⁴⁰² A. ESPINOSA, « Cultura Epitalámica : nuevas apostillas a mi "Delenda" ». *La Tarde*, 14 septembre, 1931. *Textos*, pp. 112-113.

aprendido en hojas de manuales. Cuando escribí bodas de plata en lugar de bodas de oro, no pensé en la trascendencia que esto podía tener. Ni en que una equivocación de metales es una equivocación como otra cualquiera. Como la de una butaca en el cine o la de una mujer en el amor.⁴⁰³

Un an avant son mariage, Espinosa donne son avis sur l'hyménée, comme celui qui prévaut dans la tribu celte des Brigantes –dans l'île de Bretagne-, dont la reine Cartimandua,⁴⁰⁴ abandonnée par son mari Venutius, divorce pour épouser l'écuyer de ce dernier, Vellocatos. Deux décennies plus tard, Cartimandua finit par être chassée par son ex-mari Venutius, qui a pris le royaume. Après ces propos cyniques sur le mariage, Espinosa ajoute que se tromper de femme est aussi banal que de se tromper de fauteuil au cinéma. Rien, donc, de bien grave.

Quand il se marie, Espinosa se limite à adapter son désir à son nouveau rôle et la monogamie semble sa seule inquiétude. Par ailleurs, il est content de sa nouvelle vie, attitude qui n'est pas en contradiction avec la vision pratique qu'il montrait un an plus tôt. Il expose les bienfaits de l'institution dans « Aria del por qué » sur un ton frivole et insouciant, et il ne semble guère préoccupé des inégalités entre l'homme et la femme au sein du mariage. Or, dans ses écrits, *Crimen* notamment, Espinosa témoigne de ses envies profondes de rompre avec l'ordre social bourgeois et avec les chaînes qui contraignent les individus, à l'exception des femmes, dont la situation n'est jamais remise en cause dans cette révolution culturelle.

Enfin, Luisa Santana, danseuse d'un cabaret marin, demeure la seule à incarner chez Espinosa le rôle d'une femme libre ; sauf que, pour être libre, elle doit évidemment faire partie du bas peuple, comme l'exige la société de l'époque. On aurait aimé que l'éloge destiné à l'ouvrière de la nuit eût été consacré par Espinosa à toutes les femmes sans exception. L'article est banal et respecte les conventions sociales. En effet, si les hommes de l'époque admirent les cocottes ils se marient avec de jeunes bourgeoises vierges. En ce sens, l'apologie de Luisa Santana reflète notamment la situation schizophrénique des hommes bourgeois des années trente. Une situation qui, d'ailleurs, n'allait pas durer longtemps en Espagne.

⁴⁰³ *Idem*, p. 112.

⁴⁰⁴ Tacite, *Les Annales*, Livre XII, A.D 48-54, 12:36, 115-117 apr. J.-C.. Cartimandua et Venutius se marient autour de l'an 51 apr. J.-C.. En 69 apr. J.-C., elle est expulsée du trône par son ex-mari.

Le fascisme espagnol, profondément catholique, imposera aux femmes un retour radical en arrière, notamment à celles qui avaient réussi à s'émanciper durant la Seconde République. Il est vrai que les phalangistes, moins orthodoxes que le reste de la droite, revendiquent le catholicisme de manière plus culturelle que dogmatique.

Le cas de Giménez Caballero montre comment, une partie des révolutionnaires espagnols des avant-gardes, pouvait à la fois être progressiste et catholique de droite. En effet, le sentiment religieux de Gecé, comme celui d'une grande partie de la Phalange, était de nature iconographique et esthétique. Giménez Caballero publie d'ailleurs en 1933 *Nueva catolicidad sobre Europa*⁴⁰⁵ pour expliquer à quel point la naissance du fascisme est liée à la religion catholique. Mais, en dépit de ce catholicisme de façade, le machisme est en revanche bien ancré dans la culture latine. Ainsi, en 1931, Gecé publie dans *El Robinsón literario de España (o la República de las letras)* un « essai du Robinson » intitulé « *Análisis –más que real- de la República española* », où il parle de la Seconde République en se référant à *Totem et Tabou* de Sigmund Freud :

[...] la venganza colectiva de los machos jóvenes y rebeldes, sedientos del reparto de ese privilegio exclusivo. Y en seguida, un sentido matriarcal femenino, para evitar la autofagia. ¿Podrá España soportar mucho tiempo esta protección matriarcoide en las alturas? ¿Podrá soportar la tradicional España de Don Juan la victoria del sexo contrario?⁴⁰⁶

On voit comment, même pour la droite progressiste, les acquis des femmes restent tabou. En effet, attiré par l'image de Don Juan, Giménez Caballero avait déjà écrit en 1927, avant même la fondation de la Phalange, un essai intitulé *Los toros, las castañuelas y la Virgen. 3 resucitamientos de España. 3 ensayos folklóricos de España*,⁴⁰⁷ où il analyse la renaissance espagnole à partir de la date mythique de 1898 et parmi d'autres symboles, il se sert de la figure de Don Juan. Sa théorie s'articule sur trois axes : la date de 1630, où Tirso de Molina publie *El burlador de Sevilla*, le mot « puta », par lequel Don Juan notifie, selon Gecé, l'estime que la femme lui inspire, et les tableaux de Murillo exaltant l'Immaculée, dont

⁴⁰⁵ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Nueva catolicidad sobre Europa*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1933 ; ce sera publié par la suite en Espagne sous le titre *La nueva catolicidad. Teoría general sobre el Fascismo en Europa : en España*, Madrid, CIAP, 1933, 2^a éd. La Gaceta Literaria, 1933 [avec un chapitre ajouté sur les fascistes espagnols].

⁴⁰⁶ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *El Robinsón literario de España (o la República de las letras)*, numéro 115, 1^{er} octobre 1931.

⁴⁰⁷ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Los toros, las castañuelas y la Virgen. 3 resucitamientos de España. 3 ensayos folklóricos de España*, Madrid, Caro Raggio, 1929.

l'origine du culte, d'après Gecé, est la dévotion de Don Juan, enfin éloigné des femmes faciles. La renaissance espagnole et le mythe de Don Juan deviennent ainsi un prétexte pour aborder le concept de femme moderne et celui de son rapport à l'homme. Il en conclut dans son essai que la littérature commence à manifester un reflux des Don Juan désenchantés et sceptiques, lassés des femmes trop viriles, et il finit par un souhait : « *¿Vibra en el aire una nueva postulación, un ansia renaciente ? ¿Un reiterado Salve María ? Un dónde estás, mujer, para que te salude y te venere otra vez ?* »⁴⁰⁸

Mais ce qui relevait en 1927 du paradoxe et de la provocation devient, à partir de 1936, une réalité. Le mouvement phalangiste trouve dans le machisme et le culte de la masculinité l'un des fondements majeurs de son idéologie. Comme Mussolini, qui comparait la relation du chef à la foule à celle de l'homme face à la femme dominée,⁴⁰⁹ les rebelles exaltent les vertus de la virilité durant la guerre pour conduire les hommes au combat.

On compte chez Espinosa des nombreux exemples de cette virilisation profonde des textes. Dans le vocabulaire de la Phalange espagnole les adjectifs pour définir l'essence de la masculinité sont la dureté, la rigidité et la verticalité, par opposition à la féminité, qualifiée de molle.⁴¹⁰ Espinosa utilise l'adjectif « *erecto* » pour définir tant le bec du cygne du C.E.U.,⁴¹¹ qu'une pensée de Goethe⁴¹² ou l'épée du prêtre Fermín Yzurdiaga.⁴¹³

Les femmes sont traitées de manières diverses dans les articles écrits par Espinosa durant la guerre, et elles y sont surtout peu présentes. Dans l'un de ses premiers articles, « *Hermana Italia* »,⁴¹⁴ elles sont qualifiées de « *bonitas* » en Espagne et de « *santas* » en Italie :

España vuelve a ser, para Italia, lo que fue, hace siete siglos, para el autor del "tesoretto":

⁴⁰⁸ E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Los toros, las castañuelas y la Virgen. 3 resucitamientos de España. 3 ensayos folklóricos de España*, Madrid, Caro Raggio, 1929, p. 193.

⁴⁰⁹ J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura fascista española Historia*, éd. Akal, Madrid, 1986, tome 1, pp. 28-30.

⁴¹⁰ Comme d'ailleurs l'Espagne Républicaine : « Frente a la blandura y fofería de la Antiespaña liberal y demócrata, este perenne estar en pie, este firme y alerta, que asoma aquí y allá, un día y otro día, en mil gestos y formas de la vida cotidiana de nuestra Nueva España. » A. ESPINOSA, « Heroica de Tendal », *Falange*, 10 mai 1937.

⁴¹¹ A. ESPINOSA, sous le pseudonyme JUSTO ERENAS, « Canción Imperial del Cisne des S.E.U. », *Falange*, 22 décembre 1936.

⁴¹² A. ESPINOSA, « Cuento de navidad para después de las navidades », décembre 1936

⁴¹³ A. ESPINOSA, « Fermín Yzurdiaga, Cruz y Espada de España », *Falange*, 25 février 1937.

⁴¹⁴ A. ESPINOSA, « La hermana Italia (razón caudal del hispano-italismo en la historia) », *Falange*, 10 décembre 1936.

“aquel bello país donde se alza la ciudad de Toledo y son bonitas las mujeres y los hombres ásperos -¡ásperos, sí!- y caballeros”.

Italia vuelve a ser para España el magno país donde los hombres son generosos, las mujeres santas y donde se alza –eterna, áurea, fuerte- la ciudad de Roma.⁴¹⁵

Les femmes sont par la suite traitées de faibles créatures influencées par la décadence du cinéma américain et de ses frivoles héroïnes :

Signos y muestras de nuestra desnacionalización es fácil descubrirlos abundantemente, aquí y allá, en múltiples expresiones y gestos de la vida española de todo el siglo XIX. En nuestros días, el cine americano ha sido uno de los mecanismos de desintegración nacional y extranjerizamiento más poderosos. Parecerse espiritual y físicamente a las frívolas heroínas de las frívolas cintas norteamericanas llegó a ser ideal –¡qué ideal!- de una parte de nuestras mujeres, a las que se refería recientemente el camarada Juan del Río, en una bella arenga a las camaradas de la Falange Femenina.⁴¹⁶

Il faudra avancer dans le temps, jusqu'en 1937, pour qu'Espinosa aborde le sujet du mariage sous l'influence phalangiste, suivant, comme à son habitude, les préceptes de Giménez Caballero :

En su “Exaltación del matrimonio” [Giménez Caballero] ha buscado por la tensión –por su fuerza y dinamismo- un eficaz sustituto a ciertas piadosas devociones españolas –San José para las mujeres, la Inmaculada para los hombres- cuyo fondo trascendental y poético no es sentido ya, en todo su dramatismo e intensidad, por nuestros hombres y mujeres actuales.

Ha buscado en la tensión, Giménez Caballero, el único modo posible de darle hoy mística al amor. “Hoy, a esta humanidad formada en la guerra, en el sacrificio, y el dolor y la muerte –ha dicho- sólo podemos ondearle el amor, como lo que es él en su última esencia en su última esencia: un sacrificio, una tensión heroica.”⁴¹⁷

Tout comme Giménez Caballero, Espinosa garde encore en 1937 un langage subversif qui l'amène à déclarer que les représentants catholiques par excellence de l'institution du mariage –Saint Joseph et la Vierge immaculée- ont perdu de leur ascendant sur les nouvelles générations de croyants. À ces icônes démodées, Giménez Caballero substitue donc la notion de tension héroïque et de sacrifice. À ce propos, il faut rappeler qu'Espinosa définissait, déjà en 1931, par sa « *tensión* », le mythe originaire de Dácil, par opposition à son contremythe – qui n'avait plus de projets de mariage- : « *Hacia el mar miraba nuestra Dácil y del amor todo lo esperaba. Del mar le vino la felicidad sobre naves iberas. Llegó sobre tanta ola hasta ella, que [...] se hinchó, tensa y única, la vela roja de su expectante corazón.* »⁴¹⁸ La conception

⁴¹⁵ *Idem.*

⁴¹⁶ A. ESPINOSA, « Cuento de Navidad ». Inédit, décembre 1936.

⁴¹⁷ A. ESPINOSA, « Heroica de Tendal », *Falange*, 10 mai, 1937.

⁴¹⁸ A. ESPINOSA, « Balances de mar y tierra : el contramito de Dácil », *La Prensa*, 1^{er} septembre, 1931, *Textos*,

du sentiment amoureux des femmes, mythiques ou non, ne semble pas avoir beaucoup évolué chez Espinosa entre ses écrits d'avant-garde et les articles d'idéologie phalangiste. La « tension » continue d'exprimer l'essence de l'amour comme sacrifice, douleur et mort, selon une conception qui n'est pas loin de l'amour fatal de *Crimen*, qui atteint son climax à travers la douleur.

Enfin, Espinosa consacre une brève réflexion à la femme dans l'essai qu'il écrit à l'occasion de la fête du livre en 1938. Cette digression sur la religiosité de Cervantes, tente de rallier le mythe du Quichotte à la cause de Franco et à celle de la Phalange espagnole. Espinosa attaque les théories que le Professeur Américo Castro avait développées en 1925 dans *El Pensamiento de Cervantes*. D'après Espinosa, Castro essaie de démontrer que Don Quichotte représente la figure d'un homme de la Renaissance, émancipé de la morale catholique. Espinosa conteste cette perspective, dont la dernière thèse repose sur l'indulgence de Cervantes envers les femmes adultères :

4º La indulgencia cervantina para con la mujer adúltera.

Para Cervantes –afirma el profesor Castro, como tentando el hilo de la heterodoxia en su llaga más viva-, para Cervantes, la mujer casada contra su voluntad engaña generalmente a su marido. Cervantes –continúa- es demasiado indulgente con el adulterio. Así en el “El viejo celoso”. Así en “El celoso extremeño”. Pero Castro se olvida que para la moral cristiana aun peor que el del adulterio y es la violencia de los que han casado a la adúltera a la fuerza, y es el pecado de la mujer que miente ante el altar de Dios, al desposarse contra su voluntad; que quiere engañar a Dios, cuando la que se engaña es ella misma.

Que Cristo, en fin, fue también, como Cervantes, indulgente con la mujer adúltera. Pero he aquí, en cambio, de pronto, una intolerancia de Cervantes: su intolerancia contra los judíos. ¿Cuál es ahora la consecuente para el Profesor Castro? Esta intolerancia no es otra cosa ahora que la expresión el sentimiento de la época. Cervantes es ahora una víctima de las supersticiones españolas de su tiempo.

En el fondo, el Quijote es, sin llevarlo a exageraciones ultrafanáticas, la expresión fiel de la creencia del católico medio del siglo de oro.

No solamente hay en el Quijote una robusta moral, una sana alegría, una culto del buen sentido y de la razón, que es uno de los postulados del catolicismo, sino que hay también, y sobre todo, una fuente viva de meditación sobre la realidad.

Don Quijote, que no es simplemente (y lo es cada vez menos según se va avanzando en los episodios del libro), que no es simplemente un personaje burlesco, nos enseña una alta clase de crítica: la Crítica de las apariencias, y plantea –lejos de todo pedantismo dogmático- este problema fundamental de la Filosofía, ¿Dónde está la Verdad?

Y así Don Quijote, que fue escrito para hacer reír, divertimento, que ha permanecido a través de los siglos como la otra maestra del regocijo, puede ser también el prólogo de la gran obra de los místicos, y prepara a nuestros espíritus para soportar mejor las fulgurantes revelaciones de una Santa Teresa o de un Juan de la Cruz.⁴¹⁹

On voit, depuis le début, que même l'hétérodoxe Américo Castro estime que Cervantes est « trop » indulgent à l'égard de l'adultère des femmes qui sont mariées de force. Espinosa rétorque en alléguant qu'il y a un péché encore pire que l'adultère, celui qui oblige la femme à se marier à son corps défendant. Mais, chez Espinosa, le summum du péché est, curieusement, atteint par la femme, qui ment devant l'autel de Dieu et vis-à-vis d'elle-même. Espinosa fait ainsi appel à la célèbre intervention du Christ, devenue un lieu commun, qui consiste en une défense de la femme adultère condamnée à mort par lapidation.⁴²⁰ Mais Jésus ne condamne pas la femme pour avoir menti devant Dieu le jour de ses noces, il se limite simplement à dire : « *Femme, où sont-ils ? Personne ne t'a condamnée ? Personne seigneur, répondit-elle. Et Jésus : Eh bien moi non plus je ne te condamne pas. Va, ne sois plus infidèle désormais* »⁴²¹ et il déclare ensuite aux pharisiens « *Vous jugez d'après la chair, moi je ne juge personne [...]* ». ⁴²² Espinosa est, en revanche, encore plus strict que Jésus et il juge la femme pour avoir commis une faute contre Dieu, alors que la doctrine catholique stipule que Dieu pardonne à ses fidèles à travers la confession. Espinosa devient sans doute « trop » fondamentaliste à la fin de son essai.

Espinosa tente ensuite de démontrer, à propos de l'antisémitisme que Castro observe dans certains passages de Cervantes, que Don Quichotte n'est finalement qu'un exemple du catholique moyen du Siècle d'Or et qu'il ne faut pas voir dans ce mythe espagnol un positionnement contre l'Église catholique. Bien au contraire, Cervantes donne une leçon de bon sens religieux et d'une robuste morale et prépare les Espagnols aux révélations extrêmes dont ils allaient être témoins à travers Saint-Jean de la Croix et Sainte-Thérèse de Jésus. Mais, cette dernière, lectrice comme Don Quichotte de romans de chevalerie, devient la patronne des Sections Féminines de la Phalange espagnole, symbole de la femme entreprenante et dévouée, la *Buena Santa*.

⁴¹⁹ A. ESPINOSA, « Fiesta del Libro », inédit, décembre 1938. Souligné dans l'original.

⁴²⁰ *La Bible. Nouvelle traduction*, Nouveau Testament, d'après Jean, VIII, 7, traduction de F. DELAY et A. MARCHADOUR, éd. Fayard, 2005, p. 2130. « Que celui qui n'a jamais commis de faute jette sur elle la première pierre ».

⁴²¹ *Idem*, VIII, 10-11.

⁴²² *Idem*, VIII, 15.

Ainsi, la Phalange espagnole sous le franquisme s'approprie les mythes de la tradition littéraire, durant des décennies, afin d'endoctriner les femmes, dès leur plus jeune âge. Il faut vivre en accord avec la Religion catholique, qui leur offre deux voies : le mariage et la maternité ou la vie monacale. Les mythes de déesses seront désormais condamnés aux « enfers » catholiques, jusqu'à l'avènement de la démocratie en Espagne.

6.4. Conclusion.

L'on vient d'analyser dans ce chapitre le rapport d'Agustín Espinosa à l'un des mythes premiers: celui de la femme. Malgré la pudeur dont il est entouré, ce mythe demeure d'une importance primordiale car il véhicule l'expression de l'érotisme chez Espinosa, abordée dans l'énigme et la sacralisation. L'on a suivi ici les perspectives de Georges Bataille et de Marguerite Yourcenar : l'expression de l'érotisme atteint son sommet quand l'auteur est capable de ressentir le fait religieux, la foi en ce qui ne peut pas être démontré. Ainsi, le sacrilège, la transgression ou la profanation, qui lient le sexe et le sacré, gagnent en puissance quand celui qui se les approprie est conscient des extrémités auxquelles il parvient.

L'analyse des mythes féminins dans l'œuvre d'Espinosa commence par l'examen d'une couleur, le rouge, qui concentre les émotions inavouables des personnages. Avec une grande intuition sémiotique, Espinosa développe les significations de cette couleur à travers la littérature, l'amour, la mort et la sexualité.

On étudie le mythe de la femme suivant le même schéma esthétique que l'on avait utilisé pour les mythes masculins. Les femmes qui habitent les premiers poèmes modernistes d'Espinosa ressurgissent, métamorphosées, dans ses écrits surréalistes. Ces femmes fatales et destructrices, les *Diaboliques*, mythes incontournables de la culture occidentale, hantent son esprit. En revanche, malgré l'abîme qui la sépare des évocations antérieures, l'image de la femme d'avant-garde, sportive et naturelle (métamorphosée ensuite par la Phalange en une version réactionnaire, où l'objectif primordial des jeunes femmes saines est le mariage suivi de la procréation) sera aussi reprise par Espinosa.

En tout cas, les femmes sont peu présentes dans les textes d'Espinosa et elles s'expriment très rarement. Espinosa ne leur donne souvent aucune personnalité, se bornant à les décrire depuis sa propre perspective, avec peur, désir ou tendresse. Cependant, Espinosa ne se montre jamais blessant envers les femmes, il leur ôte simplement tout caractère. En effet, les femmes de son œuvre restent, dans la plupart des cas, des métaphores, car elles sont décrites depuis une perspective trop contrastée : elles sont impitoyables et désirables, ou, au contraire, aimantes et sans grand charme. Une attitude qui pourrait être qualifiée de misogynie,

mais qui est assez courante à une époque où les hommes tombent amoureux des premières mais se marient avec les secondes.

À cet effet, Espinosa montre dans des poèmes écrits juste après son mariage, comment il lui est difficile de renoncer à la femme « fatale ». Toutefois, grâce à cette tempérance imposée par le mariage, Espinosa se voit forcé d'exorciser ses obsessions érotiques à travers *Crimen*, un texte majeur de la littérature surréaliste.

Conclusion

¿Qué sabe nadie, qué sabemos nosotros, del puñal que nos herirá,
de las manos que nos estrangularán, de la bala que nos estallará la cabeza?
¿O en qué plaza, en qué calle, en qué ciudad,
bajo qué cielo caeremos un lozano día para no levantarnos más?
Para que nos extravíen los ojos y se nos amargue, con una conocida mueca, la boca.
Para ser espectáculo de unas horas, entre trajes oficiales y ojos curiosos.
Para que un periodista anónimo haga su crónica más cruenta, mientras muerde un bocadillo
y sorbe un vaso de ginebra y chupa un cigarro que no sabe si es suyo o por qué caminos le ha llegado.
Para que unas llorosas mujeres se lamenten y coman luego con más apetito aquella noche.

Agustín Espinosa, *Crimen*, « Diario entre dos cruces », 1934.

Centrée sur une trajectoire littéraire qui n'a pu s'accomplir pleinement, cette Thèse essaie d'adopter une perspective générale sur la figure d'Espinosa afin de saisir, malgré la disparition prématurée de l'auteur, le sens intégral de son œuvre. Ayant conscience de ne pas être allés au bout de toutes les énigmes que pose son œuvre, nous préférons mettre fin à ce travail avec sagesse et modestie. Nous allons ainsi synthétiser dans notre conclusion les résultats que nos analyses ont dégagés. Nous ferons enfin la récapitulation des nouvelles lignes d'étude que ces méthodes et leur bilan proposent aux recherches à venir.

Le mérite principal de ce travail consiste sans doute à rendre visible un auteur qui, même dans son pays, demeure encore méconnu. En effet, le système d'édition canarien, soutenu en grande partie par les organismes officiels entraîne, en dépit du grand nombre de publications d'auteurs canariens, un effet collatéral négatif : ces éditions ne sont vendues qu'aux Canaries et la littérature canarienne demeure, par conséquent, absente du paysage littéraire national. Dans le cas d'Agustín Espinosa, par exemple, une version bilingue en espagnol et en allemand de *Lancelot 28°-7°* a été récemment publiée. Or, n'étant accessible qu'aux Allemands qui visitent les îles, l'ouvrage reste au niveau du guide touristique alternatif. L'œuvre d'Espinosa se veut universelle et existe par elle-même. Elle mérite donc

d'être promue au-delà du paysage de référence.

La méconnaissance d'Espinosa est également due à l'intervention de la dictature franquiste, qui a interdit la publication de l'œuvre pendant près de quatre décennies, alors qu'à l'époque les chercheurs étrangers étudiaient en profondeur les avant-gardes historiques. Cette condamnation s'aggrave du fait de la période phalangiste d'Espinosa : il devient ainsi un personnage suspect des deux côtés, celui des vainqueurs et celui des vaincus.

Les premiers à récupérer son œuvre après la mort du dictateur sont ses amis – Domingo Pérez Minik- ou ses élèves –Sebastián de la Nuez- dont la critique cherche à défendre non seulement la qualité littéraire d'Espinosa, mais aussi son honneur. En dépit de la valeur inestimable qu'elle détient, cette première période de la critique de l'œuvre d'Espinosa, relève parfois davantage de la chronique biographique que de l'analyse objective. Le fait d'avoir connu Espinosa et d'avoir parfois partagé avec lui des aventures culturelles comme celle de *Gaceta de arte*, leur octroie une sorte d'autorité incontestable. La Thèse de Miguel Pérez Corrales consiste enfin en une analyse diachronique exhaustive du point de vue littéraire. Depuis, le discours de ces critiques n'a jamais été remis en cause.

Afin d'échapper à cette perspective devenue presque officielle, la méthode choisie a été, par conséquent, éminemment textuelle, dans le but d'examiner les idées reçues qui auraient pu influencer l'analyse de l'œuvre d'Espinosa. Nous avons constaté que certains critiques paraphrasaient de manière presque inconsciente les informations antérieures sans les remettre en question. Cela impliquerait l'absence d'approches différentes, comme l'analyse historique ou l'analyse biographique. De même, il était nécessaire d'adopter une vision d'ensemble, adaptée à l'unité thématique de l'œuvre d'Espinosa.

Les métamorphoses auxquelles Espinosa soumet ses mythes montrent à quel point il cherchait à remettre constamment en cause sa propre écriture. La bienveillance et le silence – sur certains sujets- dont Espinosa a joui durant la Transition, ont donc fini par nuire à la critique de son œuvre, qui était parvenue à un discours assez statique.

Enfin, la nouveauté essentielle de cette Thèse consiste à intégrer les articles écrits pour les journaux phalangistes durant la guerre civile. L'étude de ces textes se veut thématique, depuis une perspective non seulement littéraire, mais aussi historique, afin d'enrichir toutes les thématiques qui découlent de son œuvre. L'étude textuelle devient ainsi, pour la première

fois dans la critique de l'œuvre d'Espinosa, dans son intégralité. L'autre nouveauté de cette Thèse réside dans l'analyse en profondeur de la relation d'Espinosa avec Ernesto Giménez Caballero, qui semble essentielle à nos yeux pour comprendre son évolution idéologique d'un point de vue diachronique, et qui n'a été mentionnée auparavant que de manière sommaire. Nous avons essayé enfin d'introduire une méthode biographique dans l'analyse de l'œuvre d'Espinosa, prenant acte de certains événements de la vie d'Espinosa –notamment son mariage- afin de justifier, de l'extérieur, les évolutions internes de son œuvre.

Cette Thèse s'articule autour d'un axe thématique que l'on a divisé en trois parties : la première se rapporte aux coordonnées littéraires et géographiques de l'œuvre d'Espinosa, point de départ nécessaire pour saisir les évolutions de l'écriture espinosienne depuis une perspective spatiale ; la deuxième partie explore l'expression de ses idéologies à travers la progression de ses articles, depuis 1922 jusqu'à sa mort, en 1939, dans une analyse historique et diachronique ; la troisième partie de la Thèse analyse enfin les mythes « épineux » - animaux, homes et femmes- à partir de leurs métamorphoses, rythmées par les mouvements culturels.

Le premier chapitre sert notamment à introduire tout lecteur non issu des Canaries aux particularités d'une Histoire culturelle méconnue, mais qui a nourri l'œuvre d'Espinosa depuis ses débuts. Nous analysons le rapport qu'Espinosa entretient avec les courants littéraires de son temps, soulignant au passage sa bipolarité créative, toujours à cheval entre la création et la critique. L'écrivain reproduit l'équation entre ces deux tendances à travers l'invention du « tâtonnement » et de « l'analyse », qui traduisent une lutte perpétuelle entre l'érudition et l'imagination. Ces termes permettent une première approche des apparentes contradictions d'Espinosa qui ne sont en fait que des visions complémentaires.

Le deuxième chapitre étudie les coordonnées géographiques dans l'œuvre d'Espinosa, qui sont essentiellement celles de l'île. Sa vision de l'espace –comme celle de la critique littéraire- est bipolaire, car il n'y a pas de milieu dans l'insularité : on est dedans ou dehors, jamais près ou loin de l'île. Ce chapitre inaugure une analyse de l'île depuis une « dialectique insulaire » nouvelle. En effet, l'on a introduit la vision externe de ceux qui sont de passage dans une île, comme Juan Ramón Jiménez, André Breton ou Unamuno, en la confrontant aux diverses perceptions qu'elle inspire chez les îliens, parmi lesquelles on a choisi la « téléologie insulaire » de Lezama Lima et les poétiques contrastées de Tomás Morales et d'Alonso

Quesada. Cette approche, qui réunit diverses personnalités afin d'expliquer leurs perceptions de l'île dans des circonstances différentes, parvient à établir une vision kaléidoscopique de l'île qui incorpore les Canaries à un mouvement universel et confronte l'œuvre d'Espinosa à des positions très diverses. Après ce parcours insulaire, on a conclu qu'Espinosa s'est placé des deux côtés du miroir insulaire, celui de l'émerveillement avant son mariage en 1932, celui du « réel » par la suite. Il réussit ainsi à pénétrer l'ambivalence des îles à travers ses deux principaux ouvrages, *Lancelot 28°-7°* (1929) et *Crimen* (1934), où il dévoile la dualité des îles et la sienne propre : l'une classique et cubiste, l'autre romantique et surréaliste.

Dans le troisième chapitre sont étudiés les rapports d'Espinosa aux événements politiques et sociaux de son époque. Outre sa nature, qui le pousse constamment vers la controverse et la polémique, Espinosa affiche dans ses articles, avant 1936, une attitude capricieuse qui ne cherche pas à rendre compte de la véritable nature de ses choix, héritage de la déshumanisation inaugurée par Ortega y Gasset en 1925. Mais tous ces articles sont régis par l'extrémisme et le mythe impérialiste espagnol qui, dans l'esprit d'Espinosa, se traduit par une hostilité envers la Seconde République et envers l'Europe, et un racisme antisémite, anti-Sud-américain et anti-Français. Toutefois, au cours de ces années, de la dictature de Primo de Rivera à la Seconde République, Espinosa refuse de prendre parti et s'installe dans la provocation et l'ambiguïté. Nous avons introduit dans ce chapitre un élément clef qui permet enfin d'approcher son idéologie depuis une perspective intégrale : ses articles phalangistes, qui récupèrent parfois des sujets qu'il avait déjà abordés durant la Seconde République.

Le quatrième chapitre complète l'analyse précédente, lorsqu'à partir de 1936 Espinosa se voit obligé, à son corps défendant, de choisir un camp. L'on propose une lecture de ses articles phalangistes à la lumière des articles précédents, qui montrent, même avant la guerre, un goût explicite pour le bellicisme, pour les extrémismes politiques –communistes ou fascistes- et pour le mouvement phalangiste dont il partage bien des choix idéologiques. Ensuite, suivant la méthode bipolaire –chère à Espinosa- et afin d'essayer de sonder sérieusement le degré d'attachement de l'écrivain au phalangisme, nous analysons les articles de guerre à l'aide d'une date qui a été négligée, mais qui se révèle essentielle : le 19 avril 1937, où le Décret d'Unification assigne tout le pouvoir au Général Franco. Après cette date, la majeure partie des personnalités du premier mouvement phalangiste ont été assimilées, pourchassées, condamnées à l'exil ou bien exécutées. L'on a cherché les preuves de l'évolution que cet événement déclenche chez Espinosa dans ses articles, qui témoignent par

la suite d'une écriture désenchantée, en contraste avec la conviction qu'il montrait au début de la guerre.

Le cinquième chapitre fonctionne, toujours de manière bipolaire, comme une introduction à la construction mythique chez Espinosa. On aborde les mythes par une analyse étymologique et historique de la signification de ce terme qui, progressivement, à force d'être évoqué à tout propos, a été vidé de son sens. Après cette analyse, nous avons choisi d'adhérer aux termes développés par la Mythocritique : mythe littéraire et mythe littérisé, qui nous ont semblé les plus adaptés à l'analyse des mythes d'Espinosa. Nous avons par la suite incorporé à l'étude des mythologies d'Espinosa une analyse des animaux récurrents dans son œuvre, à la manière des bestiaires du Moyen-Âge. Ensuite nous avons amorcé une approche des mythes humains –masculins- à partir d'équations binaires : les mythes modernistes qui convergent progressivement vers le surréalisme, et les mythes d'avant-garde qu'Espinosa développe autour de 1927 et qui resurgissent à partir de 1936, dans ses articles phalangistes.

Le sixième et dernier chapitre est, en soi, une nouveauté, car il est consacré à un mythe qui mérite une étude à part dans l'œuvre d'Espinosa, mais qui n'avait jamais été abordé de manière systématique : le mythe de la femme. Nous avons toujours appliqué la méthode thématique articulée par les courants littéraires, que nous avons mise en œuvre avec les hommes mais, cette fois, à travers deux archétypes : de la femme fatale à la femme poupée, paradigme qui s'est développé à partir du mouvement moderniste pour atteindre son apothéose chez Espinosa sous le surréalisme, et le modèle de la femme sportive d'avant-garde qui évolue historiquement vers la femme phalangiste, toutes deux néanmoins endoctrinées, à travers une activité physique qui défend la pensée.

Notre Thèse montre à quel point certaines approches de l'œuvre d'Espinosa n'étaient pas suffisamment justifiées : en niant l'unité idéologique de l'œuvre et en ignorant l'existence d'une « île des malédictions » où Espinosa est un naufragé, alors qu'il l'avait auparavant mythifiée ; en refusant également à Espinosa le fait d'avoir une idéologie de droite, alors qu'à son époque c'était la radicalité qui était importante, au-delà de la direction qu'elle prenait ; en qualifiant l'écrivain de collaborationniste plutôt que de phalangiste, sans tenir compte du fait que l'idéologie de la Phalange à ses débuts est loin de celle qu'elle est devenue par la suite sous l'imposition de la dictature de Franco. Il ne s'agit pas pour autant de défendre une attitude phalangiste, mais simplement de ne pas faire l'amalgame avec le franquisme

réactionnaire qui a instauré par la suite un régime dictatorial et sanguinaire car, dans une analyse aussi complexe que celle des fascismes de l'entre-deux-guerres, il faut nécessairement s'immerger dans les années trente en laissant derrière soi toutes les données historiques postérieures à l'époque concernée.

Nous espérons avoir au moins prouvé que l'unité de l'œuvre d'Espinosa n'est pas seulement textuelle, mais idéologique et thématique et cela à travers les courants littéraires les plus opposés. Nous aurions souhaité être toujours à la hauteur de cette œuvre qui n'a jamais été évoquée dans cette Thèse comme un spectacle de quelques heures, entre costumes officiels ou yeux avides –« *Para ser espectáculo de unas horas, entre trajes oficiales y ojos curiosos* »-¹ pas plus qu'elle n'a donné lieu au sensationnalisme de type journalistique - « *Para que un periodista anónimo haga su crónica más cruenta* »-² pas plus que l'évocation de sa vie n'a suscité les pleurs des femmes mises en appétit par la tragédie –« *Para que unas llorosas mujeres se lamenten y coman luego con más apetito aquella noche.* »³ Espinosa avait raison de s'insurger contre la possibilité d'un destin aussi tragique, qui a été malheureusement le sien pendant trop longtemps. Concluons en souhaitant que personne ne reste indifférent à l'écriture d'Agustín Espinosa.

¹ A. ESPINOSA, *Crimen*, « Diario entre dos cruces » (1934) éd. Interinsular Canaria sous la direction de M. PÉREZ CORRALES, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p. 112.

² *Idem.*

³ *Ibid*

Bibliographie

Œuvres d'Agustín Espinosa.

Lancelot 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica]

- Première édition, ediciones ALFA, Madrid, 1929.
Deuxième édition, litografía Saavedra, Las Palmas de Gran Canaria, 1968.
Troisième édition, Taller de ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1974.
Quatrième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.
Cinquième édition, bilingue –Lancelot 28°-7° [Umfassender Führer einer Atlantischen Inseln]
Lanzarote- traduite à l'allemand par Carlos Müller, Cíclope editores, Lanzarote, 2006.

Antología de escritores españoles

- En collaboration avec LACALLE, Ángel, Librería Bastinos de José Bosch, Barcelona, 1930.

Crimen

- Première édition, ediciones de Gaceta de Arte, Las Palmas de Gran Canaria, 1934.
Deuxième édition, Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1974.
Troisième édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985.
Quatrième édition, éditions de la différence, Paris, 1989 (traduit par Gérard de Cortanze).
Cinquième édition, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990.
Sixième édition, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1999.
Septième édition, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

Media hora jugando a los dados.

- Première édition, Las Palmas de Gran Canaria, 1934.
Deuxième édition, Taller de Ediciones de Josefina Betancor, Madrid, 1974.
Troisième édition, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990.
Quatrième édition, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1999.

Sobre el signo de Viera

- Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1935.

Romancero canario (Antiguos romances tradicionales de las islas.)

- Première édition, Librería Hespérides, Santa Cruz de Tenerife, 1940.
Deuxième édition, editorial Leoncio Rodríguez, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

Don José Clavijo y Fajardo.

- Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

Agustín Espinosa : Textos (1927-1936)

- Aula de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

Poemas a Mme Josephine.

- Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1982.

Artículos d'Agustín Espinosa, de 1936 à 1939.

- ESPINOSA, A., « La hermana Portugal », *¡Arriba España !*, 10-X-1936.
ANONIME, « Alegría imperial », *¡Arriba España !*, 17-X-1936.
ANONIME, « Estilo de Falange », *¡Arriba España !*, 24-X-1936.
ESPINOSA, A. « [Yo sé, Cirilo Torres...] », *¡Arriba España !*, 14-XI-1936.
ESPINOSA, A., « Exégesis de la Muerte », *¡Arriba España !*, 14-XI-1936.
ANONIME, « [La voz del Jefe de Mando...] », *¡Arriba España !*, 21-XI-1936.
ESPINOSA, A., « La hermana Italia », *Falange*, 10-XII-1936.
ESPINOSA, A., « Tablero de Ases de España : Mariano Daranas », *Falange*, 17-XII-1936.
ESPINOSA, A., « Tablero de Ases de España : José María Alfaro », *Falange*, 18-XII-1936.
ESPINOSA, A., « Tablero de Ases de España : Giménez Caballero », *Falange*, 19-XII-1936.
ERENAS, Justo, « Canción Imperial del Cisne del S.E.U. », *Falange*, 22-XII-1936.
ESPINOSA, A., « Elegía a Unamuno », *Falange*, 4-I-1937.
ESPINOSA, A., « Tablero de Ases de España : Enigma de Sánchez Mazas », *Falange*, 11-I-1937.
ESPINOSA, A., « Tablero de Ases de España : Samuel Ros », *Falange*, 14-I-1937.
ERENAS, Justo, « Giménez Caballero, En Radio Roma », *Falange*, 5-II-1937.
ERENAS, Justo, « Giménez Caballero. Voz y estilo de Falange », *Falange*, 6-II-1937.
ESPINOSA, A., « Italia : Razón caudal del hispano-italismo en la historia », *¡Arriba España !*, 6-II-1937.
ERENAS, Justo, « Málaga, la nuestra », *Falange*, 8-II-1937.
ESPINOSA, A., « Fermín Yzurdiaga, Cruz y Espada de España », *Falange*, 25-II-1937.
KIM, « El carnaval marxista. “Leones rojos” en el frente », *Falange*, 11-III-1937.
ESPINOSA, A., « Heróica de Tendal », *Falange*, 10-V-1937.
ESPINOSA, A., « Invitación a Citerea : A propósito de un retrato de D. Agustín Millares Cubas », *Falange*, 11-V-1937.
ESPINOSA, A., « Patria », *Falange*, 18-V-1937.
ESPINOSA, A., « Canción imperial por un muerto de España », *Falange*, 8-VI-1937.
ESPINOSA, A., « Estilo de Falange », *Falange*, 27-VIII-1937.
ESPINOSA, A., « El camarada de servicio », *Falange*, 30-VIII-1937.
ANONIME, A., « En memoria de una exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas », *Falange*, 9-IX-1937.
ESPINOSA, A., « El viajero emocionado : la llegada », *Falange*, 3-XI-1937.
ESPINOSA, A., « Estampario insular : El aislado se exalta », *Falange*, 11-XI-1937.
ESPINOSA, A. « Estampario español : Perfil de Burgos », *Falange*, 18-XI-1937.

- ESPINOSA, A., « Estampario español : Salamanca », *Falange*, 23-XI-1937.
ADANUR, « "Néstor" en el Pérez Galdós : "La Fiesta Pascual de la Isla" », *Falange*, 28-XII-1937.
ESPINOSA, A., « Media hora con el Doctor Goyanes », *Falange*, 4-II-1938.
ANONIME, « La Fiesta del Libro », *Falange*, 23-IV-1938.
ESPINOSA, A., « Exégesis de la Cruz », *Falange*, 14-V-1938.
ESPINOSA, A., « Patria, Fidelidad, Cruz (Análisis cordial de tres días de mayo españoles) », *Amanecer*, ?-V-1938.
ESPINOSA, A., « Madurez precoz : "Sebastián Manuel" y su "Centuria" », *Amanecer*, 5-VI-1938.
ESPINOSA, A., « Sebastián Manuel y su Centuria », *Falange*, 1-VII-1938.

Artículos non datés.

- ESPINOSA, A., « Tablero de Ases de España : Juan de la Cierva Codorníu », *Falange*.
ESPINOSA, A., « La lección de Illescas », *Falange*.
ESPINOSA, A., « Otra vez la medida : Mano a mano con el Profesor Socorro y su "Horacio" », ???
ANONYME, « Una voz bajo los cielos : notas a la "carta pastoral" del Ilmo. Obispo de Canarias », *Falange*, ???
ANONYME, « Las dos banderas : el individuo y la Falange », *Falange*.
ANONYME, « [Haremos una España tal...] ».

Inédits.

- « Tablero de Ases de España : Eugenio de Galicia »
« Cuento de Navidad para después de las Navidades »
« Fiesta del Libro »
« [Cuando los jóvenes españoles...] »

Études sur Agustín Espinosa.

ALEMANY, Luis, *Agustín Espinosa : (historia de una contradicción)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1994.

ALMEIDA, Manuel, introduction et édition, *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990.

ARMAS AYALA, Alfonso, *Espinosa, cazador de mitos*, Puerto de la Cruz, 1960.

Prologue et édition, *Lancelot 28°-7° [guía integral de una isla atlántica]*, Litografía Saavedra, Las Palmas de Gran Canaria, 1968.

Prologue et édition, *Crimen, Lancelot 28°-7°, media hora jugando a los dados*, Taller de Josefina Betancor, Madrid, 1974.

BECERRA BOLAÑOS, Antonio, FERNANDEZ AGIS, Domingo, coordinateurs, *La cultura vanguardista en Canarias : reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Proyecto Sur de Ediciones, Granada, 2000.

CORTANZE, Gérard de, *Crime*, traduction de l'original espagnol en français, édition de la Différence, Paris, 1989.

DE LA NUEZ, Sebastián, étude et édition, *Poemas a Mme Josephine*, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de la Laguna, La Laguna, 1982.

DORTA, Antonio, « Poesía y geografía en Agustín Espinosa », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16-II-1934.

FERIA, Ramón, « Crimen y surrealismo literario en España », *La Tarde*, 16-I-1935.

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, « *Lancelot 28°-7°*. Un libro de Agustín Espinosa », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14-XII-1929.

« 3 Dados de Agustín Espinosa », *La Tarde*, 21-VIII-1933.

« Agustín Espinosa (letras a noventa días vista), *La Tarde*, 2-IV-1935.

« Breve nota sobre un breve libro », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10-III-1936.

HEREDIA, M^a Isabel, « La obra de Agustín Espinosa », dans *Canarias : las vanguardias históricas*, Sanchez Robayna ed., C.A.A.M., Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1992 (pp. 99-114).

« E. A. POE y *Crimen* de Agustín Espinosa », *Syntaxis*, n° 16-17, 1988.

MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, « Agustín Espinosa : más allá del principio de placer », *La Gaceta de Canarias*, 8 octobre 1995.

MÉNDEZ, Lenina, « Del acantilado al abismo : la vigilia perpetua de Agustín Espinosa », *Espéculo*, n° 19, Universidad Complutense de Madrid, 2001-2002.

MORERA, Marcial, prologue, *Romancero canario (Antiguos romances tradicionales de las islas)*, editorial Leoncio Rodríguez, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

MORRIS, C.B., « Las axilas sin depilar de M^a Ana (la venus surrealista de Agustín Espinosa) », *Litoral*, 174-175-176, Málaga, 1987.

PADORNO, Eugenio, prologue et édition, *Crimen, media hora jugando a los dados*, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1999.

PALENZUELA, Nilo, prologue et édition, *Lancelot 28°-7° [guía integral de una isla atlántica]*, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

PAO, María P., « Agustín Espinosa's *Crimen* : The avant-garde narrator as transgressor », *Bulletin of Spanish Studies*, n° 80, 2003.

PÉREZ CORRALES, Miguel, *Agustín Espinosa, entre la vanguardia y el surrealismo*, thèse de doctorat, ed. Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

« La isla inventada de Agustín Espinosa », *Anuario de Estudios Canarios, Homenaje a Alfonso Trujillo*, n° 29, pp. 453-527, 1983.

« Balance de Agustín Espinosa », pp. 43-65, *Syntaxis*, n° 5, 1984.

Crimen, prologue et édition, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, (édition de la thèse d'Etat), Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2 t., 1986. Inclut « Textos inéditos y no recogidos en volumen », pp. 650-745.

« La conciencia de lo canario en Agustín Espinosa », *Anuario de Estudios Canarios*, XXVIII-XXIX, La Laguna, Tenerife, 1987, pp. 102-105.

« Archipiélago Literario : Agustín Espinosa, 1997 », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-IV-1997.

« Archipiélago Literario : *Ensayo de una estética del Valle* », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6-V-1997.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, « Las revistas de Arte en Canarias (capítulos 4, 5 y 6) », *El Museo Canario*, núms. 93-96, Las Palmas de Gran Canaria, 1965, pp. 79-103.

SANCHEZ ROBAYNA, Andrés, « Recuperación de Agustín Espinosa », *Destino*, n° 2097, 15-21, décembre, Barcelona, 1977.

TRAPERO, Maximiano, « Agustín Espinosa, primer investigador del *Romancero* canario », *Revista de Filología*, n° 6-7, pp. 431-455, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1987-1988.

TRUJILLO, Juan Manuel, « Brindis en homenaje de Agustín Espinosa, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 3-VII-1928.

« Un libro de Agustín Espinosa », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1929.

« Agustín Espinosa », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27-I-1934.

« El Viera de Agustín Espinosa », *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6-III-1936.

VALBUENA PRAT, Ángel, prologue, *Don José Clavijo y Fajardo*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

WESTERDAHL, Eduardo, « Agustín Espinosa. *Media hora jugando a los dados* », *Gaceta de arte*, n° 18, Tenerife, Août, 1933.

Le contexte culturel d'Agustín Espinosa : 1920-1940.

- ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, editorial Lumen, Barcelona, 1981.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris, 1974.
- ALBERT, Mechthild, *Vanguardistas de camisa azul*, éd. Visor, Madrid, 2003.
- BACIU, Stephan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, Mexico, 1974.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture (suivi de Nouveaux essais critiques)*, Éditions du Seuil, Paris, 1953 et 1972.
- Michelet par lui-même*, éd. du Seuil, Paris, 1954.
- Mythologies*, éd. du Seuil, Paris, 1957.
- Critique et Vérité*, éd. du Seuil, 1966.
- BATAILLE, Georges, *l'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957.
- BÉHAR, Henry, *André Breton. Le grand indésirable*, éd. Calmann-Lévy, Paris, 1990.
- BÉCARUD, Jean, LÓPEZ CAMPILLO, Évelyne, *Los intelectuales españoles durante la II República*, éd. Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1978.
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, les éditions de Minuit, Paris, 1963.
- BODINI, Vittorio, *Poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- BRETON, André, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935.
- Arcane 17 [dix-sept]*, éd. Brentano's, New York, 1944.
- Anthologie de l'humour noir* (première édition, 1939), Jean-Jacques Pauvert éd., Paris, 1966.
- BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*, éd. Cátedra, Madrid, 1979.
- Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, éd. Istmo, Madrid, 1981.
- La vanguardia y la República*, éd. Cátedra, Madrid, 1982.
- CANO, José Luis, « La recepción del surrealismo en España », *Insula*, num. 460, Madrid, Marzo 1985, pp. 8-9.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución 1930-*

1936, Gredos, Madrid, 1972.

CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La Nueva literatura (1898-1900-1916)*. V. H. De Sanz Calleja éd., Madrid, (s. d.), 1^{er} vol., 282 p., 2^{ème} vol.

CASTELLS, Isabel, *Un « chaleco de fantasía » (1930-1936) : la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

CASTRO, Fernando, « *Gaceta de arte* y su significación en la historia de la cultura canaria », *Revista de Historia Canaria*, n° 171, 1978.

« Arte y artistas de vanguardia en *Gaceta de arte* », *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Aula de Cultura de Tenerife, 1982.

« El surrealismo en Tenerife : por una contextualización necesaria », *Jornada Literaria*, dans *Jornada Deportiva*, 11-VI-1983.

CIORANESCU, Alejandro, « ¿Existe una poesía canaria? », *Estudios Canarios*, XIV-XV, 1970.

« Cairasco de Figueroa. Su vida, su familia, sus amigos », *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid-Las Palmas), n° 3, 1975.

CLAVIJO Y FAJARDO, José, *Antología de El pensador*, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1989.

CONTARINI, Silvia, *La femme futuriste : Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes (1909-1919)*, Presses Universitaires de Paris 10, Paris, 2006.

CORBALÁN, Pablo, « Surrealismo en Canarias : el grupo de *Gaceta de arte* », *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.

DE LA ROSA, José María, « La República, el Ateneo y *Gaceta de arte*, série de quatre articles, *El Día*, novembre, 1977.

DE LLERA, Luis, *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni, Roma, 1991.

DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, éd. R. Caro Raggio, 1925.

Historia de las literaturas de vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1965.

DURÁN GILI, Manuel, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*,

México, U.N.A.M., 1950.

DUROZOI, Gérard, *Le surréalisme*, éd. Hazan, Paris, 2002.

FERIA, Ramón, *Signos de Arte y Literatura*, édition El Discreto, Madrid, 1936.

FOARD, Douglas W., *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el nacionalismo cultural hispánico en el siglo XX*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1975.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, éd. Gallimard, Paris, 1987.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale, l'ordre philosophique, Seuil, 1996.

GALVÁN RODRÍGUEZ, Eduardo, *El origen de la autonomía canaria. Historia de una Diputación Provincial (1813-1925)*, « La extinción de la Diputación Provincial de Canarias », M.A.P, Madrid, 1995.

GARCIA CABRERA, Pedro, *Líquenes*, Santa Cruz de Tenerife, Hespérides, 1928.

Obras completas. Pedro García Cabrera. Sous la direction de Sebastián de la Nuez, avec la collaboration de Rafael Fernández et Nilo Palenzuela, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1987, IV vol.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, « La universalidad insular », *Insula*, num. 515, Madrid, (novembre) 1989.

GIMENEZ CABALLERO, Ernesto, *La Gaceta Literaria*, éd. Topos Verlag AG (Vaduz, Liechtenstein) et éd. Turner (Madrid), 3 t., Madrid, 1980.

Yo, inspector de alcantarillas, Biblioteca nueva, Madrid, 1928.

Visitas literarias de España (1925-1928), édition de Nigel Dennis, Pre-textos, Valencia, 1995.

GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis, *En torno al movimiento bretoniano*, Montesinos editor, Barcelona, 1983.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, édition de Rodolfo Cardona, Cátedra, Madrid, 1982.

GUIMERÁ PERAZA, Marcos, *El pleito insular (1808-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, 1976.

GUTIERREZ ALBELO, Emeterio, *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, édition de Ernesto J. Rodríguez Abad, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias,

1989.

HERNANDO, Miguel Ángel, *prosa vanguardista en la generación del 27 (gecé y la gaceta literaria)*, éd. Prensa Española, Madrid, 1975.

« Primigenia plasmación del surrealismo castellano : *Yo, inspector de alcantarillas* », *Papeles de Son Armadán*, Tomo LXXIX, Núms. CCXXXVI-VII, Madrid-Palma de Mallorca, Noviembre-Diciembre, 1975, pp.137-159.

HINOJOSA, Jose María, *La flor de californía*, edición de Julio Neira, Santander : Sur, 1979.

ILIE, Paul, *The surrealist mode in Spanish Literature. An interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish vanguard*, University of Michigan Press, 1968, 242 p. ; traduction espagnole : *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1982.

HUIDOBRO, Vicente, *Obras completas de Vicente Huidobro*, éd. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, 2 t.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Antología poética*, selection, introduction et notes de Carmen Jiménez et Eduardo Márquez, Barcelona Planeta, 1988.

KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 1985.

LAVERGNE, Philippe, *André Breton et le mythe*, librairie José Corti, 1985.

LÓPEZ CAMPILLO, Évelyne, *La revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

LOPEZ TORRES, Domingo, *Lo imprevisto*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Departamento de Literatura Española, La Laguna, Tenerife, 1981.

Diario de un sol de verano, édition d'Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1987.

Obra selecta, éd. d'Ángel Sánchez, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1990.

Obras Completas, édition d'Andrés Sánchez Robayna et C. B. Morris, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

LORENZO-CÁCERES, Andrés de, *Isla de promisión*, édition de Miguel Martínón, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1990.

MAINER, José-Carlos, *Falange y literatura*, éd. Labor, Barcelona, 1971.

Literatura y pequeña-burguesía en España (notas 1890-1950), ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1972.

La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Madrid, éd. Cátedra, 1999.

La corona hecha trizas (1930-1936), Barcelona, éd. PPU, collection Literatura y pensamiento, 1989.

Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939), Madrid, éd. Espasa, collection Austral, 2006.

MARTINON, Miguel, « La vanguardia insular : tres notas », *Jornada Literaria*, 22-VI-1985.

MASOLIVER, Juan Ramón, « De romper contactos con una cultura inmortalmente putrefacta », *La Vanguardia* (Barcelona), 20-VIII-1985 [reproduit dans *Jornada Literaria*, 5-X-1985].

« Surrealismo en España. Pequeñas cosas que situar », *Jornada Literaria*, 29-VI-1985.

MORRIS, C.B., *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

This loving darkness: the cinema and Spanish writers, 1926-1936, Oxford, Oxford University Press, 1980.

El manifiesto surrealista escrito en Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1983. *The surrealist adventure in Spain*, Ottawa, Doverhouse Editions, 1991.

MORELLI, Gabriele, dir., *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

Ludus. (Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia), édition de MORELLI, Gabrielle, Madrid, Pre-textos, 2000.

OLANO, Ramón, « Max Ernst en Canarias », *Jornada Literaria*, 29-VI-1985.

ORTEGA Y GASSET, José, *El Espectador*, collection Austral, tomes I à VIII, Madrid, 1966.

Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas), éd. de Inman Fox, E., Castalia, Madrid, 1987.

Obras Completas (1916-1929), « *El espectador* », tome II, Alianza éd. :

Revista de Occidente, Madrid, 1993.

La deshumanización del Arte y otros ensayos de estética, Colección Austral, Madrid, 2002.

ORY, Carlos Edmundo de, « ¿Surrealismo en España ? », *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 261, Madrid, Marzo 1972, pp. 579-583.

OSUNA, Rafael, *Las revistas españolas entre dos dictaduras : 1931-1939*, Pre-textos, Valencia, 1986.

Las revistas del 27, Valencia, Pre-textos, 1993.

PALENZUELA, Nilo, « Algunas reflexiones sobre los vanguardistas insulares », *Jornada Literaria*, 30-V-1981.

PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, col. Espiral, Madrid, 1974.

Los hijos del limo, Barcelona, Seix barral, 1987.

PAYNE, Stanley G., *Franco y José Antonio, el extraño caso del fascismo español : historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*, éd. Planeta, Barcelona, 1998.

PÉREZ CORRALES, Miguel, « La poesía surrealista en Canarias », *La Provincia*, 30-III-1980 et 6-VII-1980.

« Cuaderno de Bitácora de la vanguardia insular », *Jornada Literaria*, números 31, 34, 36, 38, 44, 46 (juillet-octobre, 1981).

« Historia documental del surrealismo en Canarias », *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1982.

« André Breton en el valle de la Orotava », *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7-XI-1982.

« El manifiesto surrealista : Surrealismo y Canarias », *Jornada Literaria*, 11-VI-1983. « Panorama del Surrealismo en Canarias », *Jornada Literaria*, 22-X-1983.

« Cincuenta años de un castillo estrellado », *Syntaxis*, números 8-9, Santa Cruz de Tenerife, (printemps-automne), 1985.

« Surrealismo en España. Las cosas en su sitio », *Jornada Literaria*, 5-X-1985.

« Más sobre surrealismo en España », *Jornada Literaria*, 2-XI-1985.

Entre islas anda el juego : (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-

1936), collection « La edad de oro », Teruel, Museo de Teruel, 1999.

PEREZ MINIK, Domingo, « En el cincuentenario de un manifiesto. La conquista surrealista de Tenerife », *Insula*, n° 337, (septembre), 1974.

Facción española surrealista de Tenerife, première édition, Tusquets, Barcelona, 1975. Deuxième, La Palma, Caja Canarias, Tenerife-Madrid, 1995.

« La literatura en *Gaceta de arte* », *Gaceta de arte*, edición faccimilar, Turner-Topos Verlag, Madrid-Vaduz, 1981.

« La irrupción de las vanguardias », en AA.VV., *Historia de Canarias*, vol. III, Cupsa-Planeta, Barcelona, 1981.

« Agustín Espinosa, de nuevo, hoy », *Insula*, n° 515, novembre 1989.

PERSONNEAUX, Lucie, « Le surréalisme en Espagne : mirages et escamotages », *Mélusine* III, Lausanne, 1982, pp. 96-108.

POLIZZOTTI, Mark, *André Breton*, éd. Gallimard, Paris, 1999.

REYNAL, Maurice, *Quelques intentions du cubisme*, éd. de « L'Effort Moderne », Paris, 1919.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, « Poesía e insularidad », *Fablas*, n° 44-45, pp.1-7, Las Palmas de Gran Canaria, julio-agosto 1973.

Museo Atlántico, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

« Algunos aspectos desconocidos de la conmemoración gongorina de 1927 », *Puertaoscura*, num. 6, 1988.

« Surrealismo en Canarias : para una bibliografía », *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XXVIII-XXIX, La Laguna, 1987.

« Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias », *Insula*, num. 515, (novembre) 1989, pp. 29-30.

Canarias : las vanguardias históricas, SANCHEZ ROBAYNA (ed.), CAAM, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992.

« Cairasco de Figueroa y el mito de la selva de Doramas », dans *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, San Cristóbal de La Laguna, 1992.

« Literatura e Historia: el caso de Canarias », en *Literaturas regionales en*

España, ENGUITA, José M^a, MAINER, José Carlos, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1994.

« Ante una nueva edición de *La Rosa de los Vientos* », *La Provincia*, Supplément « Cultura », 18 mars 2004.

SANTANA, Lázaro, « Vanguardia, II : Surrealismo », « Regionalismo y vanguardia », dans AA.VV., *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

SELVA, Enrique, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, éd. Pre-textos, Valencia, 2000, 330 p. Prologue BONET, Juan Manuel, pp. 7-13.

SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen. Símbolos mitos, nación*, éd. Taurus, col. Pensamiento, Madrid, 1999.

SIEBENMANN, Gustav, « El concepto 'vanguardia' en las literaturas hispánicas ». En *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, t. 5, 1983, pp. 346-358.

TANDY, Lucy et SFERRAZZA, María, *Giménez Caballero y « La Gaceta Literaria » [O la generación del 27]*, éd. Turner, Madrid, 1977.

TRUJILLO, Juan Manuel, *Prosa reunida*, « Notas sobre Canarias. ¿Existe una tradición ? » [1934], pp. 148-149. Edition de Sebastián de la Nuez, Santa Cruz de Tenerife, 1986.

WESTERDAHL, Eduardo, « Cincuenta años de Surrealismo (1924-1974). André Breton en Tenerife », *Destino*, n° 1929 (21-IX-1974).

« Pequeña historia inédita de *Gaceta de arte* », *Fablas*, n° 68 (décembre), 1976.

« El arte en *Gaceta de arte* », *Gaceta de arte*, edición facsimilar, Turner-Topos Verlag, Madrid-Vaduz, 1981.

ZAYA, Antonio, « Consideraciones personales en torno al surrealismo en Canarias », *Fablas*, n° 68 (décembre, 1976).

Bibliographie Mythique.

ABOU, Selim, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, ed. Anthropos, Paris, 1981.

BIRO, Adam, PASERON, René (dir.) *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Presses Universitaires de France, Fribourg, 1982.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Idées Gallimard, Paris, 1955.

BRETON, André et ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, première édition 1938, éd. José Corti, 1991.

BRICOURT, Bernadette, (dir.), *Le regard d'orphée. Les mythes littéraires de l'Occident*, éd. du Seuil, Paris, 2001.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, éd. Armand Colin, Paris, 1974.

Dictionnaire des mythes littéraires, (dir.) éd. du Rocher, Paris, 1988.

Mythocritique. Théorie et parcours, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, (dir.), éd. du Rocher, Paris, 1999.

Dictionnaire des mythes féminins, (dir.), éd. du Rocher, 2002.

Mythopoétique des genres, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

CAZENAVE, Michel, (dir. Éd. française de l'œuvre de H. BIEDERMANN, *Knaurs Lexicon der Symbole*), *Encyclopédie des Symboles*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Paris, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHEERGRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, Paris, 1982.

CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, éd. Seuil, Chamalières, 1996.

COLIN, Didier, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, éd. Hachette, Paris, 2000.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, éditions Bordas, Paris, 1980.

ECO, Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*,

Mercure de France, Paris, 1972 (édition révisée de *La Struttura assente*, 1968).

ELIOT, Thomas Stearns, *Notas para la definición de la cultura*, Bruguera, Barcelona, 1993.

FERRÉ, Jean, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, éd. du Rocher, Paris, 2003.

GELLNER, Ernest, *Nations et nationalisme*, Payot, Paris, 1989.

GERARD, Anne-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, éd. Robert Laffont, Paris, 1996.

GROSJEAN, Jean, *La Bible. Nouveau Testament*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1971.

LEVI-STRAUSS, Claude, *L'identité*, éditions Grasset, Paris, 1977.

LYNTON, Ralph, *Cultura y personalidad*, México, F. C. E., 1962 ; *Le fondement culturel de la personnalité*, éditions Dunod, Paris, 1968.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Les sandales d'Empédocle*, Cahiers de Philosophie, Paris, 1945.

« Mestizajes culturales e identidades en conflicto », *Revista de Occidente*, Nov. 2000.

MENNIG POMBEIRO, Miguel, *Dictionnaire des symboles*, éd. Eyrolles, Paris, 2005.

MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, PUF, Paris, 1999.

OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne, *Petit Dictionnaire des symboles*, éd. Brepols, Belgique, 1992.

RUANO-BORBALAN, Jean-Claude, *L'identité : l'individu, le groupe, la société*, éd. Sciences Humaines, Auxerre, 1998.

SARTRE, Jean-Paul, «Orphée noir », dans *Situations II*, Gallimard, Paris, 1949.

STEINER, George, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, Faber and Faber, London, 1972.

TAP, Pierre, *Identités collectives et changements sociaux*, Privat, Paris, 1980.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII-XX siècles*, éditions du Seuil, Paris, 1999.

Littérature et culture des îles Canaries

ARTILES J.-QUINTANA, I., *Historia de la literatura canaria*, Excma Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1978.

BARBUZANO, Miguel Angel, *La evolución del pensamiento. Reflexiones sobre Canarias*, Goya ed., Santa Cruz de Tenerife, 1992.

BARRETO, Daniel, *Istmos de la periferia. Sobre poesía y filosofía en Canarias*, Nueva biblioteca canaria, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

CIORANESCU, Alejandro, « ¿Existe una poesía canaria ? », dans *Estudios Canarios*, XIV-XV, 1970.

CURELL, Clara, « Presencia de Canarias en las letras francesas », *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV, (2000), (pp. 193-212).

ESTEVEZ GONZALEZ, Fernando, *Indigenismo, Raza y evolución : el pensamiento antropológico canario (1750-1900)*, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

GÓMEZ GUTIÉRREZ, Beatriz, *Anthologies de poésie canarienne : vers une esthétique littéraire insulaire ?*, mémoire de D.E.A., Langue et Civilisation Espagnole, sous la direction de M. le Professeur Carlos Serrano, Paris Sorbonne-Paris IV, Paris, juin 2000.

LE BIGOT, Claude, « Sobre la insularidad como referente y como metáfora en la poesía canaria », *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV, La Laguna, 2000, pp. 133-142.

MARTINEZ HERNANDEZ, Marco, *Canarias en la Mitología*, Cabildo Insular, Tenerife, 1982 ; « Los universos insulares », *Cuadernos del CEMYR*, 3, 1995, pp. 11-16.

MENDOZA CABRERA, José, *Razones de identidad*, ed. Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1995.

MILLARES CARLO, Agustín, *Bibliografía de escritores canarios (Siglos XVI-XVIII)* [Valencia], El Museo Canario, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, II B-C.

PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Lo desiscado. Minutaurio de 2005, éd. Anroart, Las Palmas, 2007.

PADORNO, E., SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.), *Varia lección sobre el Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, ULPGC, 1999.

PADORNO, Manuel, *Sobre la indiferencia y el ocultamiento : la indefinición cultural canaria*, Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

PEREZ MINIK, Domingo, *Isla y literatura*, Caja general de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

VALBUENA PRAT, Àngel, *Historia de la poesía canaria*, Universidad de Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, Barcelona, 1937.

VIANA, Antonio de, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, Ed. d M^a. R. Alonso, Madrid, 1991.

VIERA Y CLAVIJO, José de, *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias*, édition de CIORANESCU, Alejandro, sous la direction de SERRA RÀFOLS, Elías, éd. Goya, Santa Cruz de Tenerife, vol I, 1950, vol. II, 1951, vol III, 1952.

SANTANA, Lázaro, édition *Epistolario, de Miguel de Unamuno y Alonso Quesada*, prologue et notes par SANTANA, éd. el Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

L'île : essais.

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et alterité*, PUF, Paris, 1986.

AUBERT DE LA RUE, Edgar, *L'homme et les îles*, Gallimard, Paris, 1956.

BENITEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite*, ed. Casiopea, Barcelona, 1998.

CORMERAIS, Jean Pierre, *Les îles infortunées*, France-Empire, Paris, 1988.

DA FONSECA, Vilma L, « José Lezama Lima e a busca da identidade insular : uma reflexão sobre a fronteira imaginada », (vilmafonseca@wnet.com.br)

DE MELO, João, « O complexo de Itaca nas literaturas insulares », *Camões*, N° VI, Julho-Septembro, Lisboa, 1999.

« El mito de la isla en la literatura contemporánea », *Letras de Deusto*, vol. 25, N° 68, Julio-Septiembre, año XIII, n° 26, Julio-Diciembre, Bilbao, 1994.

FOUGERE, Éric *Les voyages et l'ancrage : représentation de l'espace insulaire à l'âge classique et aux Lumières, 1615-1797*, l'Harmattan, Paris, 1995.

FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, «Vida deseada y maldita en una isla», pp. 376-385, Madrid, éd. Gredos, 1980.

GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto, *Isla a su vuelo fugitiva*, éd. Purrúa Turanzas, Madrid, 1983.

« Îles », *Silex*, n° 14, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1979.

LESTRINGANT, Frank, *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Droz, Genève, 2002.

LETOUBLON, Françoise (textes réunis par), *Impressions d'îles*, Presses Universitaires de Mirail, Toulouse, 1996.

LHINARES, Luisa, *Poética universalizante e significação insular*, Arquiipiélago, Série Ciências Humanas, vol. I, Janeiro, 1979.

MARIMOUTOU, Jean-Claude, *L'île écriture*, les éditions la goutte d'eau, La Réunion, 1982.

MARIMOUTOU, Jean-Claude et RACAULT, Jean-Michel (textes réunis par), *L'Insularité : thématique et représentations*, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, l'Harmattan, Paris, 1995.

MEISTERSHEIM, Anne, *Territoire et insularité : le cas de la Corce*, Paris, 684

Publisud, 1991.

L'Île laboratoire, (textes réunis par Meistersheim), colloque de l'Université de Corse, 19-21 juin 1997, Piazzola, Ajaccio, 1998.

MOLES, Abraham et ROHMER, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Paris, 1978.

MOLES, Abraham, *Nissologie ou Sciences de l'île. L'espace géographique*, n° 4, 281-289, 1984.

PALENZUELA, Nilo, *Las islas extrañas, espacios de la imagen*, ed. del CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

POIRIER, Jean et CLAPIER-VALLADON, Simone, « Essai sur une problématique de la mythologie et de la psychologie insulaire », dans DOUMENGE, J.P., PERRIN, M.F, et alii, *Iles tropicales : Insularité, insularisme*, CRET, coll. Iles et Archipels, n° 8, Bordeaux, 1987.

RAVIS-GIORDANI, Georges (textes réunis et publiés par), *L'île miroir*, Actes du colloque d'Aix en Provence, 27-28 novembre, 1987, éditions La Marge, Ajaccio, 1989.

REIG, Daniel (textes réunis par), *Île des merveilles : mirage, miroir, mythe*, l'Harmattan, Paris, 1997.

STUPARICH, G., *L'île*, édition Verdier, Paris, 1989.

SAHLINS, Marshall David, *Des îles dans l'histoire*, Gallimard, le Seuil, Paris, 1989.

TOME, Mario, *La isla : utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, Universidad de León, León, 1987.

VILATTE, Sylvie, *L'insularité dans la pensée grecque*, Belles Lettres, Paris, 1991.

VITIER, Cinthio, « La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular », dans *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, Madrid, 1970, pp. 68-101.

L'île : œuvres littéraires.

BRETON, André, « Le château étoilé », *Minotaure*, n° 6, hiver, 1935 ; *Martinique, charmeuse de serpents*, J. Pauvert, Paris, 1972. *Arcane 17*, éd. Le livre de poche, 1992, cop. 1971.

CAVAFY, Constantin, *Poèmes*, traduit par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, éd. Gallimard, Paris, 1978, 1^{ère} édition, 1958.

COLOMB, Christophe, *La découverte de l'Amérique*, la Découverte, Paris, 1989.

CROIX, Robert de la, *Mystères des îles*, diffusion, F. Beauval, Genève, 1978.

GRANELL, Eugenio, *La isla Cofre Mítico*, éd. Libertarias, Madrid, 1995.

GRASSIN, Jean, *Les poètes et les îles*, Carnac, Paris, 1998.

LAFORET, Carmen, *La isla y los demonios*, ed. Destino, Barcelona, 1991.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di, *Le guépard*, éditions du Seuil, Paris, 1959.

LAWRENCE, David Herbert, *L'homme qui aimait les îles*.,, Pardès, Puiseaux, 1998.

LEZAMA LIMA, José, *Obras Completas*, 2 vols, éd. Aguilar, México. Tome I, *Novela, Poesía Completa*, 1975, 1151 p., tome II, *Ensayos, Cuentos*, 1977.

MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, introduction de SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, éd. Mondadori, Barcelona, 2000.

PLATON, *Critias*, Les Belles Lettres, Paris, 1997.

POE, Edgar Allan, *Arthur Gordon Pym de Nantucket*, Les Editions du Carrousel, Paris, 1999.

QUESADA, Alonso, *Insulario [Versos y Prosas]*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1988.

SARAMAGO, José, *Cadernos de Lanzarote. Diários I, II, III*, ed, Caminho, Lisboa, 1994, 1995, 1996, 1997.

UNAMUNO, Miguel de, *Paisajes del alma*, Alianza ed., Madrid, 1986.

WELLS, H.G., *L'île du docteur Moreau*, Folio, Saint-Amand, 2001.

YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles Orientales*, Gallimard, Paris, 1963.

**Anthologie de textes
d'Agustín Espinosa.**

« Sobre la belleza literaria del paisaje : Ensayo de una estética del Valle » (1927).

La Voz del Valle, mai, 1927. Réédité posthumément dans *El Día*, le 6, mai, 1997.

Inicial

La elección del tema es ya –por sí solo- un acierto. Tras el título significativo se advierte la certera mirada aguda –seleccionadora- entre la confusa multiplicidad de los temas, hasta arribar a la meta que integra la real inquietud del momento: *Bellezas naturales del Valle de la Orotava*.

El cartel anunciador

El cartel anunciador del concurso que *La Voz del Valle* ha colgado de su modesto palacio trisemanal, increpa –gritador- al paseante distraído, con su *Voz* plena de *Valle*, un poco esfinge esquiliana, otro poco curiosidad insospechada.

“¿Qué sabes tú de la Estética del paisaje del Valle, paseante?

¿Se te ha ocurrido –acaso- pensar en los aspectos de belleza natural que ofrece el Valle a los ojos del verdadero buscador de visiones nuevas de paisaje?”

Esta innovación de *La Voz del Valle* (insospechada –he dicho-) debería poner un *meritorio* brochazo de *carmin-verecundia* en la faz vieja, arrugada ya, de otras hojas diarias de Tenerife. El mozalbeta del Norte ha dado una lección de novedad a los patriarcas consagrados.

Un paseante

Y un paseante –el paseante eterno- llegará, al fin. Y entenderá, tal vez, a la Esfinge.

Quiere saber la Esfinge si en el *rodilla en la tierra* de Humboldt, si en la fraseología retórica de Viera, o en las huecas palabras de “álbum de circunstancias” del viajero oceánico; si en los desgraciados ensayos de *novelita rosa* o de artículo insustancial de diario, están encerrados los aspectos posibles que tienen a la venta –en arte puro de puros- el valle de la Orotava. Si hay más aspectos de interés emocional, o la nota fundamental, en la Estética del Valle, es la apuntada por el viajero alemán del siglo XVIII, vibradora, luego (recuerdo avieso, que, en duermevela, acecha siempre voraz), en cada nueva conjunción de Viajero y Valle.

Respuesta al cartel

Mi respuesta al cartel va ahora. He ahí un ensayo –sólo en intención- de una estética del Valle.

I) *Incomprensión*. Los intentos hechos hasta hoy de llevar el paisaje del Valle a la Literatura o a las Artes han traído un desconsuelo amargo –no desolador, por razones del cariño fuerte que ata a la tierra- una *suite* de intento-fracasos, aún no firmada. La pregunta –las preguntas- ante el fracaso, así:

¿Falta de talento en el artista, en su arte de trasladador? ¿Impotencia para resolver el problema artístico, como tal problema?

Si algunos gramos de esto hubo, nunca lo bastante, para un auxiliar del empujón fatal, hasta el abismo, fue algo secundario, que hubiera influido en la culminación, pero no en el fracaso. Lo fundamental, lo que ha hecho andar al Arte a tropezones, torpe –y más que miope- lo grita ya el epígrafe. Ahora hay que vocearlo, de nuevo: *¡Incomprensión!*

II) *Nietzsche y Humboldt*. Yo creo que en esta palabra –incomprensión- está la solución de una gran cantidad de problemas de Arte y de Cultura.

Miremos hacia Nietzsche, el gran teorizador de la estética subjetiva, el único alemán de genio que ha podido gritar: ¡Cuidado! –sin cuidado- a un italiano genial (B. Croce). Abramos *Humano, demasiado humano* (ed. de la España Moderna) por la página 99. Y leamos allí: “La belleza más noble no es la que nos deslumbra instantáneamente, sino aquella que se insinúa lentamente, la que uno lleva dentro de sí, en el pensamiento, y que por fin, después de haberse modestamente circunscrito en nuestro corazón, toma posesión completa de nosotros, llena nuestros ojos de lágrimas y nuestro corazón de deseos”.

El primer aspecto de belleza que indica Nietzsche fue el entrevisto por Humboldt y toda su abundante descendencia turista-insular inacabable.

El segundo aspecto –donde hay incubados otros infinitos aspectos, de importancia regional, unos; de interés exclusivamente pro-valle Orotava, otros-; este segundo aspecto es el que importa hoy, como fuente de belleza nueva, remozadota, incomprensida. Es necesario hacer brillar al Sol tanto pedazo de cristal umbroso.¹

III) *El valle-Exposición*. El valle de Orotava debería ser una Exposición perenne de belleza abierta al Océano. El moderno argonauta mordería su trocito de manzana de oro, y el sabor exótico no sería, en la boca snobiana, otro más, solamente. Porque los dedos del lejano atlante que las cogiera, dejaron en la pulpa aromas fuertes de “titano”.

En esta Exposición abierta al Océano –sin puertas laterales ni de foro-, íntegramente abierta al mar, que sería su Música de Exposición, su Himno de Exposición oceánico, el primer aspecto de belleza nietzscheano no tendría valor. Sino el segundo. El amor inflamado quedaría en cada hoja de césped y en cada árbol del camino.

La belleza pictórica –y hasta sentimental- de un paisaje está en un detalle, en unos detalles solamente. El *uno* o el *varios* es dependiente de la técnica peculiar del paisajista. La técnica del paisajista de exposición ha de resolverse en detalles que atraigan constantemente al espectador, que no dejen en paz su sed de colores y de luces y de contrastes. Pero, por su misma pequeñez, serán tan intensamente saboreables como en la visión de Nietzsche. Frente al arrodillarse de novillo degollado de Humboldt es preciso poner el estirarse místico –gimnástico- de Parsifal. Hay que petrarquizar –que pastoralizar- el paisaje. Más música de égloga y menos ¡¡Ah!!... de agencia Cook & Son.

Y ahora: ¿Cómo serían las vitrinas, los kioscos [*sic*] naturales de la Neoexposición? Esto –como en un folletín- lo sabremos después. Porque ahora he de expresarme un rato en paréntesis.

¹ He aquí un ejemplo aclarador: quien se asome a las *Soledades* gongorinas al modo humboldtiano, poco –si no nada- verá. Es preciso ir destacando fragmentos, para llegar a una comprensión perfecta del poema.

IV) *Un paréntesis. La Orotava, elemento fundamental.* Hay en la estética de todo paisaje un elemento fundamental –metafísicamente- que empequeñece a los otros elementos. Frente al cual todos los demás son secundarios. Observemos el paisaje nuestro de la Exposición. Un espectador vulgar encontraría, tal vez, lo fundamental, en el contraste fuerte, crudo –hermoso- del Valle –tierra de vegetación prodigiosa, cuasi anormal- y el mar azul, con alguna flor blanca de espuma en los acantilados. La visión es cierta, pero es superficial –latina, diría Ortega-. Se ha ido a lo decorativo en huida de lo ideológico.² Para mí, el elemento de belleza esencial en el paisaje del Valle está, únicamente, en este pedazo de falda de monte, en esa curva lánguida de una clásica belleza no apreciada, y que forma el contraste bello con la decoración romántica, anárquica que la rodea. Es difícil encontrar otra línea más bella en el paisaje canario. El cono horrible de una montaña, tocada de ermita, parece esconder al faunismo del mar, la heroína de arcadia que a su sombra duerme.

La Orotava *urbs* tiene también esa serenidad clásica de estrella caída en una fuente del Renacimiento. Es la ciudad clásica –la mujer del retrato renaciente- sobre el tapiz clásico. En torno, brota la selva violenta –aulladora en tonos-, romántica que decora el conjunto.

V) *Esquema formal.* “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”, decía Gracián. Menos banderolas y más mástiles recios. Así queremos que sea el esquema guiador de este imaginario Valle-exposición:

a) Según el punto de vista del contemplador humboldtiano. Sección especial para Isidros.

b) Sin escuchar el punto de mira, con el oído sólo para la estética de cada trozo bello –vitrina, barraca azul-, en su contacto más íntimo con nosotros. En el dialogar apacible y cariñoso con ellos. Con estos rincones, llegaríamos, al fin, a fundirnos –el amor es el puente que nos lleva a la comprensión-, llegaríamos a sentirlos íntegros, con toda la intensidad querida por Nietzsche. (Mis estancias amigas del Valle descubriólas acaso este gran germano del gesto retador, impulsivo).

Aquí van agrupados algunos bellos pabellones del Valle-exposición. Los que me da el horóscopo de ahora. El de mañana ofrecerá otros. Y además el horóscopo especial de cada sujeto atisbante, siempre respetable, si el mal gusto no enturbia los claros cristales.

c) Un tratado de atalayas intelectuales de paisajes. Me refiero a aquellas cumbres literarias hasta donde hay que arribar, para la verdadera comprensión estética del paisaje. Creo que es necesario aclarar esto. El problema del Valle-exposición está en el observador y no en lo observado. Son aspectos de belleza natural lo que analizamos. No se trata de *aportalar* la naturaleza en sí misma, sino en quien la contempla. La desnaturalización ha de hacerse en el mirar intelectual. Es sólo –pues- un cambio, en el modo de ver las cosas, lo que se espera. Cada generación, cada cultura, cada categoría

² Un aspecto muy discutible ha sido esbozado, recientemente, por Antonio Martí y Alfredo Fuentes: la decadencia desde el punto de vista estético del paisaje del Valle, en el paso *cultivo ordinario-plataneras*. Es un lugar común que se ha repetido mucho últimamente, y que tiene todo el carácter descaminado del lugar común. Mi intención aquí es solamente rozar un tema que he de tratar extensamente más adelante.

cerebral ve aspectos distintos en un mismo objeto. Comparece el paisaje castellano en los cantares de gesta, en Berceo, en Cervantes, en el Padre Isla, en Baroja, en Machado. Pero siempre es preciso que el mirar a la naturaleza sea con antiparras intelectuales. Que son las cumbres, las atalayas que dejamos arriba.

He aquí algunas montañas necesarias, para desde ellas poder acercarse a una visión profunda del paisaje –cada cumbre es una partícula del billete de entrada en la Exposición–:

Barthes: *Teoría de lo bello en la naturaleza y en las artes.*

Hegel: *Lecciones de estética.*

Kant: *Crítica de la razón pura.*

Nietzsche: *Ópera.*

Peres: *El arte y la realidad.*

Croce: *Estética. Problemas de estética.*

León Hebreo: *Diálogos de amor.*

Menéndez Pelayo: *Ideas estéticas.*

Pío Baroja: *La caverna del humorismo*

Azorín: *Castilla. Los pueblos. El paisaje de España visto por los españoles.*

García Lorca: *Impresiones y paisajes.*

Altamira: *Arte y realidad.*

Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote. El espectador.*

Eugenio d'Ors: *Novacentismo.*

La cadena es pequeña. Un atlante la dominaría de un salto. Y un Pulgarcito inteligente. Pero en la cadena hay montañas altas, para descubrir otras nuevas. Y, desde éstas, otras.

VI) *Colofón.* El *erotiqué manía* de Platón nos da la pauta. Es preciso meditar eróticamente ante cada trozo, ante cada aspecto de belleza natural. Mirar con gafas bucólicas todos los paisajes y todos los rincones. Porque egloguizarse sería enamorarse, en sinónimo.

Un día –tal vez– mi sueño de Exposición podría llegar a una realidad –imaginaria– de Exposición.

Y, para entonces, la presidencia espiritual gravital del acto futuro merecería el busto cubista del hosco esteta germano, hecho con sombras de nubes deriánicas, sobre la pantalla esmeralda mar en tierra del platanar.

Lancelot, 28°-7° [Guía integral de una isla atlántica] **(1929)**

Première édition, éd. ALFA, Madrid, 1929.

Extrait de la quatrième édition, sous la direction de Nilo Palenzuela, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

Crear una obra que viva fuera de sí,
de su propia vida y que esté situada
en un cielo especial como una isla en
el horizonte.

Paul Dermée.

Lanzarote es la isla más oriental del archipiélago canario. Un pedazo – insularizado- de África. Una avanzada marroquí. Tiene la forma de un caballo marino en actitud de saltar 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 África. 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 África. Acicates de la hazaña: camello, palmera, cisterna.

La isla de Lanzarote está situada entre los 28° de latitud Norte y los 7° de longitud Oeste del Meridiano de San Fernando.

Isla potra.

Alzada: 74.000 metros.

Área aditamentala: 714 km².

Nombre de la infancia: Capraria.

Su producción mínima la acusa el centeno: 1.350 kilogramos, según la estadística de 1913. Su producción máxima, la sal: 20.000 toneladas anuales. Signos álicos.

Sobre esta isla, Agustín Espinosa ha escrito un libro: una guía integral. Su título, culto: *Lancelot, 28°-7°*.

Lancelot y Lanzarote

Lancelot y Lanzarote

Lanzarote ha sido explicado de manera anecdótica, inafectiva. Esto ha significado –significan- libros como *Tierras sedientas* de Francisco González, o *Costumbres canarias* de Isaac Viera. Únicos precedentes literarios (?) de mi libro.

La música que salve a un pueblo, a un astro o a una isla, no será nunca música de esta clase. Sino música integral. Sino la creación de una mitología. De un clima poético donde cada pedazo de pueblo, astro o isla, pueda sentarse a repasar heroicidades. Sino aquella literatura que imponga su módulo vivo sobre la tierra inédita. No ha sido de otro modo cómo el mundo ha visto, durante siglos, la India que creo Camoens; o la Grecia que fabricó Homero; o la Roma que hizo Virgilio; o la América que edificó Ercilla; o la España que inventaron nuestros *romances* viejos.

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.

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. Por eso sustituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento afectivo, por Lancelot: héroe de la gran caballerisca bretona; caballero de intensa prosapia; admirable coleccionador de aventuras; huésped famoso del medievo, maestro de Amadís y de Don Quijote. Sustituyo una palabra –Lanzarote- ya sin sentido por otra llena aún de alto sentimiento de heroicidad. Amarro con doble bramante el equívoco –vulgar- Lanza Rota y suelto amarras a Sir Lancelot. Penumbro el vocablo popular para prosceniar el vocablo culto. Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero, por lo íntegro. El objeto, por su esquema. El sujeto, por su esencia. La Isla, por su mapa poético. Culto. Construyo la geografía integral de Lanzarote.

Alba

Lanzarote representa el fin geográfico e histórico de Lancelot. Apresado quedó entre los grados 28.º y 7.º el británico caballero del carro, en su primer paseo del Atlántico. La isla africana fue para Lancelot Mediodía y Oriente a un mismo tiempo. Lo que convenía a sus apetencias aventureras. El complemento histórico y geográfico de su Occidente y de su Septentrión. Su recinto de senectud, también. La quinta meridional, con jardines ascéticos, donde repasar tras los cristales de la alcoba encortinada su nórdico enamoramiento: su tristanismo de los veinte años. Fue, también, un poco, su isla de la penitencia.

Diez barcos de Bretaña trajeron la decoración bretona, el traje caballeresco que Lancelot quiso que vistiera su isla: castillos de puentes volantes y soldados defensores

con cuerda para 40 días; dragones cósmicos –hoy Montañas del Fuego- que un fuelle colosal mantenía siempre ardientes; y planos para los laberintos subterráneos, donde, como en las aventuras del Norte, podía haber también reinas raptadas, o muchachas perdidas, en espera del descubridor.

Repartió Lancelot entre el Norte y el Sur, entre el Este y el Oeste, los castillos británicos. Encadenó, en el centro de la isla, el dragón mayor. Sobre los planos de Bretaña se construyeron, bajo su mirada bretona, los laberintos subterráneos –hoy casi desaparecidos- de los Verdes y el Agua.

Cuando todo el aparato caballeresco estuvo repartido. Cuando tuvo su escenario épico, propio. Lancelot, como el Dios evangelista de la séptima alba, descansó.

Luego hubieron de quitarle la infantilidad bretona y la monotonía atlántica: azul de mar y blanco de castillos. El a-isla-miento le hizo lector atropellado de Virgilio y de Homero; de Lucano y de Apolonio de Rodas. Los autores pedidos siglos después por 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.

Musa Épica

En su isla africana, leyó Lancelot anchos libros de viejas aventuras. Con las antiparras para presbiopes. Con las antiparras que agigantan desmesuradamente letras y hazañas. Sobre todo, el retorno, lleno de islas, de Odiseo. Isla de las Sirenas. Isla de Circe. Isla de Trinaquia. Isla de Ogigia. Lancelot veía las islas odisianas como estaciones del viaje de regreso. Si en la isla de Ogigia paraba Odiseo siete años era porque la guardavía era Calipso, ninfa rubia, maestra del beso, de la caricia y del mañana.

Lancelot fue así homerizando, mediterraneanizando, su isla. Otra estación más. Para él, la última. La estación donde se toma ya el coche de la muerte.

Pero él podía ponerla junto a las estaciones griegas. Alistarla. Su isla del Atlántico con las islas del Mediterráneo. Heroicizarla. Hacerla estación larga como la de Ogigia: en lugar de los brazos ninfes de Calipso, los heterogéneos de un peine de marfil y un rizo dorado.

Las lecturas homéricas adelgazaron las gafas más gruesas. Pusieron una valla de música épica entre Lancelot y la Isla. Toda la gran decoración bretona fue tomando ese aspecto que adquieren los jardines abandonados. Crecieron desmesuradamente los castillos. Almenas y torres se alargaron como pedúnculos. Los puentes levadizos mezclaban su proa con la proa de los puentes más próximos. Se desenrolló, en vacaciones perennes, la cuerda de los soldados defensores.

En sus lecturas épicas, Lancelot dejó ir apagando las Montañas del Fuego. Hoy casi apagadas. Que apenas sirven ya para asador paradigmático de los turistas sin

aspiraciones. Dejó que se fundiera el laberinto de Los Verdes y el del Jameo del Agua. Que el mar raptara el castillo del Este. Que el viento dejara sin fortalezas al Oeste y al Norte. Que tenga el Este tres castillos –San Pedro, San José, Santa Bárbara- desde entonces.

San Lancelot

Una arqueología integral de Lanzarote no olvidaría el sepulcro de Lancelot. Cuando la Sociedad Pro Turismo de Lanzarote se dé cuenta de este imperativo turístico, edificará el sarcófago de Lancelot que señalarán con mayúscula las nuevas guías. Aparte la fea elección de escultor, sería ésta una bella lección de integralidad. Apuntadora de un cambio de ritmo en las guías futuras. Que haría más larga las rutas oceánicas. Que detendría unas horas los ojos caudales de los viajeros del Atlántico. En esas guías ya no habrá castillos de Carlos III, ni Cuevas de los Verdes, ni Montañas del Fuego. Sino castillos, laberintos y dragones de Lancelot. Juegos infantiles de la senectud lancelótica. Iguales 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.

Se encontrará la casa donde murió Lancelot. Su escudo. Sus armas. Su pista de los paseos de la tarde. Su playa de los estíos africanos. Se hará el Museo Lancelot: la mesa en que comía; bajo el lecho de valetudinario; el viejo y labrado yelmo de los torneos; el peine de marfil y el rizo dorado; los retratos de Artús, el cornudo, y de Genièvre, la amada.

Entonces empezará a tener Lanzarote un sentido. Un objeto para el devenir. Se construirán la imagen y la iglesia de San Lancelot. Santo de marineros náufragos. De años de sequía y de amores tristanescos. Y de epidemias. Tendrá su romería San Lancelot como hoy la tiene San Ginés. Será el mito auténtico. Convendrá el Santo con su parroquia. Se embanderarán todos los años los viejos juguetes del Santo. Hoy castillo de San José o de Santa Bárbara. Mañana, sólo castillos sanlancelóticos.

Para ese día emplazaré a mi Musa de las mañanas de fiesta. Construiré por mi riesgo y cuenta la “Oda a San Lancelot, vencedor de la carrera con obstáculos”.

Elogio del camello con arado

Para ti –camello con arado, de Lanzarote- mi saludo específicamente militar. Para tus andares despaciosos de general retirado. Para tus gestos de incomprendido. Para tu gran sable de madera, sobre todo. Para ese gran sable arador que sabes arrastrar tan 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.

¡Que bello eres –camello de Lanzarote- entonces! Tú que, sin arado, eres el más feo de todos los animales. Porque eres feo y porque en ti se nota más la desnudez que en ningún otro.

Yo recordaré siempre –camello con arado, de Lanzarote- la primera impresión de tu arante silueta de gran actor de la estepa. Yo recordaré siempre mi sonreír ante tu gran “film” para minorías. (Charlot –únicamente- me ha hecho sonreír de una igual manera.)

Si tú fueras a Nueva York –camello con arado, de Lanzarote- encontrarías el empresario para tus películas. Trabajarías con Pamplinas y con Mary Pickford, con Charles Chaplín y con Harold. Y tendrías tu público infantil que te aplaudiría sonoramente cuando ganaras batallas y tomaras castillos con tu gran sable de madera.

Para ti –camello con arado, de Lanzarote- mi saludo específicamente militar. Y mi saludo –también- de espectador regocijado de tu gran arte inédito. De tu arte incomprendido –camello para minorías: maestro de los actores del devenir.

Nazaret

Alguien ha trazado sobre la lejanía última de la ancha estepa –subrayando el cielo diáfano del mediodía- 2, 3 rayas blancas. 2, 3 líneas blancas, rectas, largas, como rayas de campo de deportes: 2, 3 rayas blancas sobre un extremo del amplio pizarrón sin marco que el automóvil dilata en cada kilómetro. Así la Nazaret del primer horizonte.

Luego las 2, 3 rayas blancas se han segmentado, han engrosado, se han ido levantando desperezosamente. Para estar ya de pie, alegres –lavadas y empolvadas- cuando tocamos la meta de Nazaret.

Gran higiene arquitectónica esta de Nazaret. Pueblo de paralelepípedos blancos. Sobre los que el cielo ha desenrollado su hule azul, húmedo aún de la nocturna zambullida marina. El aire, limpio, ágil, salado. De los aires recién bañados en el baño grande del Océano.

Aire y cielo pulen las formas, delimitan los objetos. Hacen que todo sea visto con esteróscopo.

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 Räderscheidt.

El paisaje de Nazaret expone perennemente su gran geometría de horizontales. Ni el árbol –bajísimo, enano, como chafado por el propagandista de lo horizontal-

rompe aquí el equilibrado horizontalismo. (Frente al chopo de Castilla –erguido vertical- se acuesta la higuera horizontal de Ye.)

Hasta unas nubes bajas que la tarde ha traído sobre Nazaret han ido buscando el paralelismo de sus aéreos prismas imperfectos del cielo con los paralelepípedos perfectos de la tierra. Las Casas de Nazaret piensan entonces que se están mirando en el espejo.

Mozaga

Mozaga es la hermana menor de Nazaret. Arquitectura idéntica. Sentimiento análogo. Sólo, una inquietud del pueblo descolocado, de barco presto a zarpar para Oriente.

(Mozaga resuelve su paisaje en dinamismo potencial. Nazaret, en estatismo efectivo, de piel y corazón.)

se nota que es absurda la situación geográfica de Mozaga. Que su meridiano no es aquél. Que es su cielo como un techo de la alcoba del hotel de turistas.

Viera, a pesar de su gran intuición histórica, no se aventuró a dar explicación a un fenómeno más próximo, tal vez, a lo selvático de la Meteorología que a lo parquesco de la Historia. Tal vez, por eso mismo.

Sobre la situación geográfica de Mozaga. Sobre el porqué, aún hoy, a fines de 1929, la primigenia localización mozaguiana persiste. Mis soluciones respectivas. Exactas. (Integralmente. Claro. Por otros caminos, no creo que llegáramos de manera razonable al sitio del acierto.)

Dicen que Atlante. Bueno. Pero yo he creído siempre que Lancelot. Cojo ya –y ciego- ¡qué doloroso su caminar por la noche vasta de sus días! Relleno su pretérito de auroras de lector solitario. Sobre todos sus pesares pesaba el gran pesar de no poder jugar a los dados. ¡Su único juguete de otoño! Lloró largamente sobre el cuero y el marfil inútiles. Empuñó el cubilete y lanzó los dados a los aires.

Así, Nazaret y Mozaga. Dados del mismo cubilete las casas de Mozaga y de Nazaret. Dados del cubilete lancelótico. Aún se aprecian en las paredes de las casas de Nazaret y Mozaga las huellas dactilares del magno señor.

Y hasta aquí el problema primero.

Para el segundo, sólo el viento NE. Único exponente. Causa total. Incógnita meteorológica. Sin el viento NE las casa de Mozaga y Nazaret estarían reunidas hace ya mucho tiempo. Sería Nazaret un pueblo completo. Perdería Mozaga la categoría de pueblo a la mitad que tiene hoy.

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.

En las siestas lejanas del viento NE las casa 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.

Sopla fuerte el viento NE sobre las casas de Mozaga. Es ya como su preocupación única.

Mozaga –la hermana menor de Nazaret- aguarda esperanzada el momento de la liberación. Arenga a sus casas con frases de los pliegos nazaretianos.

La impresión inicial de Mozaga es la de un grupo de corredores que espera la salida de la carrera metada hacia el oriente.

Biología del viento de Lanzarote

A Luis R. Figueroa.

El viento ha sido siempre, sobre todo, un gran cazador de retórica. La retórica es su área de acción. Su objeto único. Sin ella tiene que hacerse aventador de arena –viento del desierto- o de agua –viento del mar-. Los geógrafos, eludiendo su estudio biológico, han llamado simún o tempestad marina a estos instantes de desorbitación –arretóricos- del viento.

El viento de Lanzarote busca retórica inútilmente. Tiene una tardes largas en las que da suelta a sus entusiasmos inútiles de rebuscador de retórica. El viento de Lanzarote apañetea el éter. Se descoyunta en el vacío.

Bien quisiera él árboles altos, de borrominiano ramaje; palacios de balconería fastuosa, patio envitrado y puntiagudo techo chinesco. (Árboles que desnudar violentamente. Tejados chinescos que destejar. Casas de balcones descolgables). Pero nada de esto tiene. Las higueras de Ye se burlan de sus gritos dramáticos. Las casas le enseñan su arquitectura simple. Desdibujan las azoteas la decorativa tapa piramidal.

* * *

Sucedió lo siguiente:

El viento de Lanzarote tuvo unas vacaciones saháricas. Aprendió allí a jugar maravillosamente con las arenas. Hacía un montículo. Luego lo trasladaba de un lugar a otro. Sentía el placer de ocultar un oasis con su cono de arena y jugar –luego- al escondite con las caravanas. Enterrar camellos con sólo dos giros de su danza desértica.

Pero todos los juegos llegaron a cansarle. Sintió que un alma heroica le latía insospechablemente. Las albas silenciosas de Egipto –la idea del record confeccionábale escalonados insomnios- sorprendieron su actitud enhiesta de discípulo aventajado de las tres pirámides.

Y una mañana. Comenzó el duro entrenamiento oceánico. Silenciosamente. Rebosando la alegría del triunfo laborante. Anunciaba –auroras después- el gran raid extraordinario África-Lanzarote.

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 después de los aterrizajes.

* * *

En el heroísmo hay una relación hermética del héroe con el escenario de los hechos heroicos. Tiene cada héroe su escenario propio, único. Fuera de él, tropieza en cada piedra, choca contra cada nube baja. Hay héroes únicamente del mar. Hay héroes únicamente de la tierra. Odiseo es héroe específicamente marino. Sus hazañas en torno a Troya son insustanciales. Cuando, en el retorno, entre en el mar de la Odisea se encuentra ya en su área. La llegada a Itaca es sólo un pretexto par dar una tregua a las aventuras marinas. Un descanso de las heroicidades. Roland y el Cid –héroes de la tierra- no los comprendemos viajeros trasoceánicos. Nos parecerían Núñez de Balboa y Juan Sebastián Elcano, con disfraces de guerreros de la Edad Media. Los griegos – héroes de mar- triunfan siempre frente a las naves persas. Los persas –héroes de la tierra- necesitan, para su derrota continental, la aparición del gran héroe de héroes de la tierra: Alejandro. La Edad Media, época de exaltación del héroe terrico, siente a Alexandre y olvida a Odiseo. (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.)

* * *

El viento de Lanzarote es héroe estrictamente marino. Su área de acción late sobre el mar exclusivamente. Coincide su fenómeno con el fenómeno de la lírica canaria, según la afortunada lección de Valbuena Prat, primer teorizador severo de nuestra poesía.

El viento de Lanzarote es el Cairasco aéreo. En el mar, todos sus gestos se heroicidan. En tierra, su heroísmo se quiebra. Su galopar tiene brisa de trotar ruciesco. 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.

El viento de Lanzarote tiene su pista veraniega para el gran salto atlético África-Canarias, de vencedor.

Ya insularizado –rebosante del marino triunfo- ensaya una vez más el raid interparálico sobre la isla. Adelanta el gráfico exacto de la trayectoria. Y, otra vez, los saltos palmipédicos: la derrota continental de hermético héroe oceánico.

(Yo recuerdo una tarde demasiado próxima aún. En un viraje, el automóvil rebuscó una forma de matarme. Atravesado en la vía estrecha –prueba de Gyncana imprevista- el avión arénico de la Casa Sahara. Caído tristemente. Enseñaba su pesada arquitectura. Sobre las tierras planas repetía el viento de Lanzarote sus inmovilidades antiguas de soñador en Egipto. Unos obreros intentaban –entre una algarabía rutilante de palas- arrastrar el caído fuera de la pista.)

* * *

Este vuelo interparálico, laborioso, del viento de Lanzarote, repleto de aterrizajes violentos y de meses, tiene siempre el final desconsolado de las cosas logradas fuera de tiempo. Le sabe la meta a fruta demasiado madura: a juguete comprado cuando ya no se puede jugar.

Frente a los campos azules de la postmeta mide el viento de Lanzarote su derrota de aeronauta absoluto de los mares. Arroja el avión inútil al Océano.

Luego se dice:

- Has perdido el caballo de las cien caídas. Vuelve feliz a tus correrías de escolar sin Liceo. Para las Navidades comprarás otro nuevo en los Magazines del Sahara. Ahora, hazte cazador de higueras y viñedos incazables. 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 entreabierta de la habitación n.º 5 del Hotel Oriental de Arrecife y dirige el ballet de las cuartillas que Agustín Espinosa escribe sobre tus dolorosos valores.

Elogio de la palmera con viento

Bien –palmera con viento de Lanzarote-; bien.

Tú tenías envidia de los molinos y de los girasoles. De las ruletas y de los tiovivos. De los astros con sistema y de los viajes de circunvalación. De las hélices. De

los discos de gramófono. De las ruedas azules de las fábricas. De todo lo que gira, de todo lo que voltea incansable, tenías envidia.

Bien –palmera con viento de Lanzarote-; bien.

Y por eso llegaste a Lanzarote, isla de viento perenne: isla de alisios. Plantaste en ella tu tienda de campaña. Y ahora has superado a todas tus envidias antiguas: a los molinos de viento y a los girasoles; a las ruletas y a los tiovivos; a los astros con sistema; a los viajes de circunvalación; a las hélices; a los discos de gramófono; a las ruedas azules de las fábricas. Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor de un punto absoluto.

Ahora eres tú –palmera con viento de Lanzarote- la envidiada. Por tu color alegre. Por tu honestidad. Por tu amateurismo significado.

Dejas que tus brazos verdes volteen bajo el viento. Ejerces un deportismo puro. Eres –hoy- la única hélice, el único tiovivo y la única ruleta que gira solamente por girar.

Tinajo o el bizantinismo

Las palmeras de Tinajo son las palmeras que hacen mejor la rueda. Esconden su orientalismo mítico, para descubrir el tema horizontal de las higueras y de los viñedos. Pero más que palmeras enanas son molinos experimentales. Verdes molinitos de juguete. Preciosos paradigmas fitográficos para ensayos maquinistas de los Leonardos de Lanzarote.

Molinos verdes. Molinos vegetales. Enanos de barbas giratorias, cabeza calva y pies subterráneos. Aprendices de molino. Muchachos jugando a los molinos sobre la baya estepa descamisada.

Molino: signo de Occidente. Palmera: signo de Oriente. Las palmeras de Tinajo –las palmeras que hacen mejor la rueda- han sumado los dos signos para avisar el bizantinismo cercano. Son los carteles anunciadores de la exposición bizantina de Tinajo.

* * *

Nazaret tiene su definición específicamente oriental, en el extremo oriente de la isla. En el extremo occidental –Tinajo- la categoría oriental se mezcla con otra categoría que desciende del Oeste. Así aparece este arquetípico bizantino que expresa en aspectos dispersos el pueblo más occidental de Lanzarote: Tinajo.

El bizantinismo de Tinajo está repartido, fundamentalmente, en cuadro sumandos: 1) Iglesia. 2) Cura. 3) Casa cupular. 4) Chimeneas.

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.

* * *

Muchos cielos de alba de Lanzarote han sido pintados por Correggio. Sobre las tardes quietas del puerto de Arrecife el pincel de Pubis de Chavannes se disfraza de mástil o de botalón. Las Montañas del Fuego se espejan en los lienzos de Rousseau y de Schrimpf.

Ante la iglesia parroquial de Tinajo, arte italiano, alemán o francés no valen. Es necesario pensar más al Este. Primero en Rusia. Después en el Monasterio de Troitzaya. Un monasterio de Troitzaya sin cúpulas. ¿Entonces? Entonces, queda la techúmblica prolongación de Troitzaya. Queda la arquitectura general. Quedan, sobre el tejado, las huellas de las cúpulas. Queda el aroma cupular. Queda el recuerdo.

* * *

Cuando mi convencimiento de las huellas cupulares se romantizó, pregunté por la casa del cura de Tinajo. Él, únicamente, podía revelarme el secreto de Tinajo. Él me enseñaría la pista de las cúpulas. Pero el cura de Tinajo no estaba en Tinajo. Galopaba hacia Tao desde hacía una hora. Galopaba sobre su gigante caballo cobrizo. Galopaba bizantinamente. Como sólo él sabe galopar en Lanzarote.

* * *

Tomás Romero –el cura de Tinajo- ha sido sucesivamente monago, sacristán y chantre de la iglesia de Tinajo. Ahora es párroco. Pero no ha olvidado el monago, el sacristán y el chantre pretéritos. Tiene sonreír monaguil. Tiene donosos ademanes sacristánicos. Tiene templada voz de chantre maduro. Canta el Introito, agita la campanilla, enciende las lámparas y eleva el cáliz con fervor. Y todo lo hace excelentemente. Tan excelentemente, que si hubiera cursado fregolismo podría officiar él solo hasta en la misa grande del día de Corpus.

Ha vivido desde tan temprano en la iglesia de Tinajo que es ya como un auténtico aditamento eclesiástico. Su palabra, órgano. Su reír, campanario. 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.

* * *

Tomás Romero galopa desde hace una hora hacia Tinajo. Ahora está ante mí. (Ha frenado su prodigioso caballo. Vacilan los cascos un momento. Se afirman luego enérgicamente).

Sobre las seis baldosas centrales de la Plaza de la Iglesia de Tinajo, Tomás Romero y su caballo son la estatua ecuestre que necesita Tinajo para su gran plaza desnuda.

(Yo torno a Rusia. Arranco de su tarima de piedra la estatua ecuestre de Iaroslav, el Sabio, y la traigo hasta Tinajo. Pongo junto al jinete de Lanzarote el jinete ruso. Junto al caballo ruso el caballo de Lanzarote. Pregunto a la estatua ecuestre de Tomás Romero: “¿Conocieron ustedes a Antokolsky?” Tomás Romero fulmina su negación sonora, sin mover la cabeza enérgico del caballo –¿cómo se llamaba el caballo de Iaroslav?- de Iaroslav. Yo pienso en Rousseau y en las Montañas del Fuego; en Correggio y en los cielos de Lanzarote; en Pubis de Chavannes y en el puerto de Arrecife.)

* * *

Tomás Romero está ahora junto a su caballo. En una mano el sombrero. En la otra naufraga mi mano minúscula. Tinajo ha perdido su estatua ecuestre. A la izquierda, un caballo. A la derecha, un cura. El caballo, al perder el jinete, sigue siendo caballo. El jinete al perder el caballo, es primero un cura, luego un pope.

A esto es a lo que yo quería llegar: al pope. Esto delimita más la catalogación bizantina de Tomás Romero. Tomás Romero es –ante todo- un pope. Este nombre le define mejor que el parroquial. (Nuevo viaje a Rusia. Popes de Chejov. Popes de Anfreiev. Popes de Dostoievski y Korolenko. Por eliminación, el grueso y alto pope de “El sueño de Makar”.)

Tomás Romero es más grueso y más alto que el gran pope de Korolenko. Tomás Romero es el mayor pope entre todos los popes. 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!”

Tomás Romero sonrío, manotea el aire. Tuerce su sombrero sobre la oreja derecha, sobre la oreja izquierda. Inflama la pipa en cada aspiración. Sus frases tienen música en los extremos. 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.

* * *

Tomás Romero me ha regalado hoy el secreto de Tinajo.

Tomás Romero habló así del viento: “¡Fabricante de naufragios! ¡Enemigo de Cristo!” (Hinchaba los carrillos al decirlo como el mismo Eolo no los ha hinchado nunca.) “Se llevó un día una cúpula. Luego otra. Pero Nuestro Señor estaba velando. Su mano detuvo al ladrón en la tercera huida”. Y Tomás Romero ha señalado entonces –su gran índice sobre mi cabeza- un caserón blanco, altísimo –castillo guardador de Tinajo-, tocado de una cúpula de severa línea bizantina. “Para certificar el milagro, las casa de Tinajo –ha continuado- han hecho de cada azotea un jardín. Cada casa cultiva su cúpula joven”. Y ahora el índice de Tomás Romero andaba sobre las chimeneas de Tinajo.

Todas las chimeneas –las infinitas chimeneas- de Tinajo tienen fórmula cupular idéntica. La gran cúpula bizantina del alto caserón de Juan Cabrera mira desde su atalaya a las chimeneas –a las innumerables chimeneas- de Tinajo, y les impone su marca de fábrica.

* * *

Una ola de viento atraviesa la Plaza de la Iglesia de Tinajo. Se lleva el sombrero de Tomás Romero hasta la cima de una pilastra blanca. Tomás Romero extrae de sus bolsillos diez, catorce, veinte sombreritos diminutos. Los reparte, silenciosamente, por los bancos de piedra de la plaza.

Tomás Romero ha metaforizado el secreto de Tinajo.

Yo –espectador regocijado- asiento a la apertura de la exposición infantil de su metáfora.

Teguisse y Clavijo Fajardo

A Azorín.

La floración más fuerte de la literatura de las Islas Canarias se produjo en el siglo XVIII. En Tenerife y en Lanzarote, fundamentalmente. El Puerto de la Cruz,

escuela de la erudición humanística de nuestro Setecientos, nos dio a los Iriarte: Don Tomás, tan representativo en su aspecto fabulario de la centuria neoclásica; Don Juan, signo máximo de la crítica española más próxima al Novecientos. El Realejos Alto nos dio a Viera, primera piedra básica de nuestra historiografía, gran erudito de la serie brevísima de los Burriel y de los Flórez. La Orotava, a Garcilaso Afonso, poeta del rococó más puro, eglógico auténtico del fin de siglo.

Teguisse, a Clavijo y Fajardo.

* * *

Teguisse es un pueblecito alegre, rumoroso, que hace girar su rueda de colores frente a la blanca arquitectura general de la isla. 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 Ángel de la Guarda. La montaña de Guanapay es el Ángel Custodio de Teguisse. Por ella, sonrío confiado el pueblo de las mujercitas de andar jaguarino y largo mirar de novias de “film” yanqui. Por ella, una aurora de claridad perenne juega a los moros, entre un sonar de campana de leyenda y un correr regocijado de película de Harold.

Sobre la montaña, el castillo de Santa Bárbara pone su nota tradicional. De una tradición de incursiones africanas que el *Romancero* de las Islas ha cantado con sentimiento propio. Dando categoría atlántica peculiar a un tipo de *romance* exactamente canario.

Mañanita de San Juan
como costumbre que fuera,
las damas y los galanes
a bañarse a las Arenas.

Laurencia se fue a bañar
sus carnes blancas y bellas.
Vino un barquito de moros
y a Laurencia se la llevan.

En este pueblo –Teguisse- jovial y esperanzado, nació José Clavijo y Fajardo. Hacia los finales del primer tercio del siglo XVIII (1).

Esa fianza en sus destinos, esa tranquilidad, de escolar con Ángel Custodio, de Teguisse, explican una gran parte de la obra y de la vida aventurera de Clavijo y Fajardo. En esa escuela sin maestro 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.

(1) 1726-1806. Su obra: *El Tribunal de las Damas*, *Pragmática del Zelo*, *El Pensador* (semanario), *Los Jesuitas reos de lesa majestad divina y humana*. *Diccionario castellano de Historia Natural*. Y traducciones de Bufón, Masillon, Racine, Voltaire,

Pluquet, etc. (Véase mi tesis doctoral: Ensayo de una biografía de José Clavijo y Fajardo).

* * *

La obra de Clavijo y Fajardo –en Clavijo más que la obra interesa la vida- está constituida, esencialmente, por los seis volúmenes de *El Pensador*, índice del último momento filosófico europeo. Siguiendo las rutas abiertas en Inglaterra por Locke, en Francia por Voltaire. Con una producción tímidamente roussoniana. De mayor equilibrio. Pero, sobre todo sin Rousseau.

Dentro de la literatura española, más que fin de una suite –Huarte de San Juan > Sabuco de Nantes > Clavijo- es mediana: Feijoo > Clavijo > generación del 98 (2).

Labor europeizante –ante todo- fue 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.

Así. Casi al mismo tiempo que Carlos III pintaba el magno cartel de la expulsión de los Jesuitas, la musa volteriana y europeizante de Clavijo y Fajardo lograba el primer tanto auténticamente europeo de cultura: la prohibición de los autos sacramentales. Una decena de ensayos, animados de la brisa esperanzada de su villa insular, bastaron para extinguir –triumfo antiespañol- en España la mitología católica escenificada en su momento de degeneración barroca del XVIII.

(2) Mediana: signo exacto de su literatura: República literaria > Diálogos de Plutón > Derrota de los pedantes; Sueños de Quevedo > *El Pensador* > costumbristas del XIX: explicación de Larra.

* * *

La popularidad europea de Clavijo y Fajardo (no la española) se la ha dado, principalmente, una aventura. Que los franceses y alemanes han denominado el “caso Clavijo”. Que la literatura española llama el “caso Beaumarchais”.

Me refiero a la famosa aventura con el autor del *Mariage de Figaro*.

Clavijo y Fajardo, viajero curioso por la Europa de la prerrevolución, íntima en París con una flamante francesita: Mademoiselle Luisa Carón, hermana de Agustín Carón de Beaumarchais, secretario de Luis XV y uno de los valores más exactos de la literatura francesa del siglo XVIII.

Razones de la caprichuda ruleta del vivir obligan a establecerse en Madrid a una hermana casada de Lisette, el flirt casi olvidado de Clavijo. Con su hermana y su cuñado viene Luisa Carón a Madrid.

Reanúdanse entonces las deleznadas relaciones entre la damita francesa y el escritor de Lanzarote, ahora novios madrileños de la calle de Alcalá y de los Jardines del Buen Retiro.

El amor va cada vez más, subrayando ademanes embaucadores de comisionista. Todo el Madrid versallesco del siglo XVIII es escenario de aquella comedia de amor: María Luisa Carón, la hermana del secretario del rey francés; José Clavijo y Fajardo, el archivero del monarca español: el niño guapo de Lanzarote, conquistador de galas damitas enmadrileñadas: el inspirador de Goethe el trágico y de Loménie el erudito: el donjuán español del Setecientos. Nuevo nombre que atar a la lista de los donjuanes de la Andalucía: Tenorio, Mañara, Clavijo.

Pero no para aquí la aventura. Clavijo mide pronto la abulia de los amores con Lisette. Da a las bodas esa serie de plazos nuevos que el burlador busca siempre frente a la burla. Los periódicos de la Corte anuncian pasmosamente aquella boda que una causa desconocida hace siempre aplazar. Y, al fin, el abandono de Clavijo. Y el desconsuelo, de niña sin marido, de la francesita.

La hermana de Lisette escribe entonces a París. Da cuenta al hermano ilustre del caso Clavijo". Beaumarchais, con la venia de su Rey, viene a España, nuevo Cid francés, a vengar francesamente el deshonor de su casa.

Llega a Madrid. Se entrevista con Clavijo. "Yo –le dice- no soy el hermano de las comedias que vengo a obligarle a un matrimonio que deseo menos que usted. Aunque usted quisiera yo impediría ahora un matrimonio que me avergüenza. Yo he venido, únicamente, a laborar para usted el descrédito que pueda equilibrar el que usted ha laborado para mi casa". Pero el periodista de Lanzarote no se deja embaucar fácilmente. Se baten Beaumarchais y Clavijo. Beaumarchais consigue la expulsión de Clavijo del Archivo Real y de la Corte. El Pensador está tres años sin publicarse.

Pero María Luisa Carón muere en Royale (Picardia), soltera, en un convento. Y Clavijo, en Madrid, ya octogenario, Director jubilado del Real Gabinete de Historia Natural.

Esta, la aventura de Clavijo y Beaumarchais. Sobre ella, Goethe, la primera cabeza de la intelectualidad alemana de todos los siglos, escribe su tragedia Clavijo, en la que hace morir al escritor de Teguisse a manos de Beaumarchais, ante el cadáver de la amada antigua. El mismo Beaumarchais construyó sobre su desgraciada aventura de Madrid el Fragment de mon voyage d'Espagne y la comedia Eugénie. El caso Clavijo fue posteriormente tema de hasta tres tragedia francesas: Norac et Jovalci (1785) de Benito José Marsollier; Clavijo ou la Jeunesse de Beaumarchais (1806) de Michel Cubières-Palmezeau; Beaumarchais á Madrid (1831) de M. León Halèvy.

La intelectualidad europea más curiosa del fin de siglo siguió con inquietud la alta disputa entre el crítico alemán Bettelheim, exaltador del Clavijo goethiano y el periodista parisino M. Paul Albert, defensor del Clavijo de Marsollier.

Elogio a la cisterna con sol

A Antonio Pintor, mi maestro de dibujo.

Guardaba para ti –cisterna de Lanzarote- mi elogio tercero.

Después del camello, y después de la palmera, sólo quedabas tú por elogiar.

Tu cuerpo blanco. Tu agua honda. Tu cubo de latón amarrado al extremo de la larga cuerda. Tu puerta horizontal, espejo de cielos sedientos y de barbas de robador de agua.

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.

Puerto de Naos

A Carlos Sáenz

Pensión de veleros.

Ulcera de Debly.

Exposición de mástiles.

Redondel azul plata.

Taller de Lorena.

Oasis del océano.

Diccionario de jarcias.

Espejito de calle, de la luna.

Niñez de lago.

Aprendiz de puerto.

Oficina de África.

Sabañón endémico del Atlántico.

Puerto de Naos representa el triunfo de la Isla sobre el Continente. La contestación meditada a las incursiones moriscas de antes de ayer. Puerto de Naos devuelve hoy, siguiendo pautas vitales del Novecientos, la bárbara visita de África. Trasvasa a Canarias la fauna marina del occidente sahárigo.

Puerto de Naos 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.

* * *

El tonelaje ordena los barcos de Puerto de Naos. Los clasifica y uniforma. Construye las filas. Desromantiza la bahía. (Tú –hombre del siglo XX; cazador de lo pintoresco-; esquivo 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).

* * *

Yo amarro en Puerto de Naos mis crisis de cartabón o de simetrismo. Me complazco en el ejército organizado de sus barcos. En sus 22 categorías. En sus 26 balandros. En sus 10 balandras. En sus 24 pailebotes.

Entre los pailebotes distingo el Mercurio, modelo para “film” marino de la Ufa. Entre las balandras, el Delfín, marinera joven sobre las olas más altas. Entre los balandros el Lanzarote, que en la 10^a categoría expone su enhiesta arboladura única.

* * *

Puerto de Naos= PUERTOS DE NAOS= puerto de naos.

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. 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 –si exponente efectivo- lo expresa sólo el lago de Janubio.

* * *

El lago de Janubio es el sentimiento marino de Lanzarote hecho realidad. Un pedazo de azul robado al Océano. La respuesta tímida de la isla al abrazo redondo del mar.

El lago de Janubio tiene una vía ancha hacia el océano. Tiene patos chilladores. Tiene, además –a su espalda- salinas. Por la vía ancha hacia el Océano, entra la sal nueva que necesita el lago de Janubio, para tener salinas a su espalda. Por la vía ancha hacia el Océano, entran también esos pescados de nombres tan diversos –herreras, roncadores, galanas, zaifios, catalinetas, lebranchos, longarones- que necesita el lago de Janubio, para tener patos –patos chilladores- en su casa.

Esto podía bastarle al lago de Janubio: sus salinas, como una ordenación – filosófica, pictórica, fonéticamente- de cadinas rubias tras de su sultán; sus patos, que imitan el claxon sobre los crepúsculos y se miran en el espejo salado a la hora de comer.

Pero el lago de Janubio ha querido tener también su fiesta de magia. Aliado con el viento, obtener el espectáculo perenne que únicamente esa alianza podía traerle.

Ha llamado al viento y le ha dicho:

- Sobre mi panza, sobre la panza redonda del mar, sabes mover, deliciosamente, barquitos de una sola vela, barquitos de dos velas, barquitos, tal vez, hasta de veinte velas. Sobre la panza morena de la Isla, sabes mover las teclas largar de los molinos. Probablemente, sabrás hacer otras muchas cosas admirables. Pero yo te invito a que ensayes conmigo el juego de manos más estupendo que nunca hayas podido pensarte. Se trata, sólo, de que aprendas a cazar mis espumas. Aprésalas como puedas. Llévalas donde quieras. Hacia el Norte, hacia el Sur, hacia el Este, hacia el Oeste. Que los hombres de la isla las vean. Tal vez no hayan visto nunca nada semejante. Creerán que son pájaros blancos. Tú les dirás que son pájaros blancos, hijos del pato albo y de la ola más salada del lago.

Y el viento:

(-¿?)

Pero pulsaron haces de mínima los taxímetros de los molinos. Los viñedos pudieron asomarse alguna vez al balcón.

* * *

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 breve. Aun más allá.

II) Teoremas con, de, en, por, sin, sobre, tras las salinas

1

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.

2

¡Qué blanca, entonces!
Más blanca que salada.
Dulce de tan blanca.
(Geométrica blancura
de los soles infantiles.)
Se me quedó la boca
blanca y dulce.
Blanca, de tu leche de cristal.
Dulce, de tu sal demasiado blanca.

3

Sobre el paisaje meridional, cálido, de Lanzarote. Las salinas de Janubio. Construyen el mismo paisaje nevado de los carros con sal, de las ermitas, de los cementerios, de las cisternas de Lanzarote. De las falsas postales lapónicas de las Navidades.

4

Pasan los carros que transportan la sal por los caminos de Lanzarote. Parecen, entonces, 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 área bizantina de Tinajo.

5

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

6

A un guiño de Venus, empieza en el lago de Janubio la pesca de la sal. Es una pesca laboriosísima. Salen de las esquinas de la costa nocturnos pescadores. Portan complicada caña de pescar, más próxima al medievo alambique de los embrujamientos que al trincepez ambiguo de 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.

Llega un momento, sin embargo, en que el triunfo de los pescadores se hace evidente. 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. Bajo la linterna blanca se abren en el lago mil grifos de sal.

7

El viento viene de brazo con el sol. Trae el uno su fuelle, el otro su caldera. “Nada de guiños de Venus –dice el sol- ni de cañas maravillosas. Nosotros”. “Nada de cañas maravillosas ni de guiños Venus. Nosotros” –dice el viento.

Mapa búico

Siempre. Reducir toda clasificación al módulo tetrapartito. Clasificación la más cerrada. La más cíclica. Esto he pensado yo al ordenar los bus de Lanzarote. Así:

1. El Bu rojo.

(Bu cósmico.)

Evolución del primitivo dragón lancelótico.

Mito nórdico. Bu umbilical.

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.

Altura sobre el nivel del mar: 367 metros.

Fórmula de su movimiento: una gota de sangre sobre el papel secante de la isla.

De dentro a fuera.

Pupila roja que se dilata.
Sueño cardenalicio o imperatorio.

Pompa de jabón.

Juego de química.

2. El Bu azul.

(Bu atlántico.)

Su trayectoria va de fuera a dentro. Fauce azul que se traga la pastilla baya o el caramelo rojo. Maillot futuro de la isla.

Audazmente –lentamente también- va acercando el momento. Salina breve. Lago infantil. Puerto de juguete. Escasos adelantos aún.

Pero, ¿y la ola brava –disfraz de brocha gorda- que pintará de azul marino a Lanzarote?

Pero, ¿y la música azul, el sueño azul, la tradición azul prelancelótica?

El bu azul es ya bu familiar. Amigo de marineros; de salineros, de pescadores, de trabajadores del puerto.

Cuando se trague la isla será más por amistad que por gula.

3. El Bu negro.
(Bu africano.)

Es un histórico. Del que sólo queda el recuerdo. Las huellas de su paso buico. En las pistas pretéritas del Quinientos, del Seiscientos, del Setecientos.

(Lancelot, transportador del bu rojo, adivinador subconsciente del bu negro. La escenografía caballeresca –castillo claro, oscuro laberinto- rodela doble y doble redil. El Norte frente al Sur. Antimoro.)

Cuando Lancelot septentrionalizaba su isla, la alejaba de África. Adivinaba ya el bu negro.

4. El Bu acromo.

(Bu meteorológico.)

Prelancelótico. Como el bu azul.

Su infancia pertenece a la prehistoria de la isla.

Bu oriental, como el bu negro. Fuelle perenne del bu rojo.

Bu jardinero.

Bu deportista.

Bu arquitecto.

Yo he hecho la biología de este bu.

Rectificación de Arrecife

En la primera lectura de Arrecife, la definición fluyó así: “Arrecife es un pueblo tímido, chato, sin color. Se ve que está asustado. Que tiene miedo al mar” Y pensé que el azoramiento de este pueblo de casas bajas, aplastadas contra la tierra como hatos de ovejas bajo la tempestad, se lo daba el mar. Que era el Océano –el pájaro de alas infinitas- lo que mantenía en su susto perenne a Arrecife. Yo no sabía –entonces- que una tradición y un viento africanos mandaban en Arrecife sobre todo.

Arrecife teme al bu acromo que le llevará una tarde sus casas. No ha desesperado aún del susto con que el bu negro le durmiera.

Altura sobre el nivel del mar: 1`65 metros.

Calles: 43.

Casas: 587.

En la casa nº 15 de la calle del Campo vive –¿vive aún?- Luisa Ortega.

Final

Ya en prensa este libro, he encontrado entre mis papeles mejor guardados, unas cuartillas, que deben referirse a pinturas religiosas de Lanzarote, y que reproduzco textualmente aquí.

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. El final que pudiera hacer olvidar al lector la desapacible literatura precedente. 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..

Las cuartillas salvadoras dicen así:

[MAGDALENA]

“Fecit / año de / 1794”.

(Biznieto de Navarrete. Modesto pintor de Naturalezas Muertas.)

Trotaconventos mefistofelada.

La luz en el rostro de un criado que trae fuentes.

Las manos del moro: hombre con turbante y zapatillas.

La Magdalena llora lágrimas de madera mientras acaricia los pies de Jesús.

Jesús sentado: espatarrado. Pantocrator. Pero hermoso, varonil. Don Juan sefardita.

(hay un perro negro al pie del moro.)

[SANTA MARÍA EGIPCÍACA]

Seis angelitos –alas rojas y verdes-, gimnastas o marineros. Más marineros que gimnastas. El sentimiento del mar mandando sobre los pintores. Bajando hasta el mar a los ángeles. (El artista ha pensado en el marinero al apear a lo ángeles de la nube y subirlos a la cruz.)

La cueva de María Egipcíaca deja ver por su boca de entrada una ciudad clásica –vida primera-. Domina el rojo minio en el traje, mejillas, labios, libro. Cabello rubio-esmeralda. Representa el momento en que la santa abandona su vida primera. No se ha quitado aún los afeites de la última noche.

[SANTA LUCÍA]

La dama de la mano en el pecho. Manierista.

[PIETÁ]

El rostro de Jesús sobre la mano empañada de la Virgen. El brazo derecho de Jesús cuelga.

Es obra de Galviati. Excepto el angelito barroco de la izquierda, pintado posteriormente por Doña Catalina Placeres. Como modelo, un sobrino infante.

[ÁNIMAS]

Dicen al pie “Mart [in] Antonio de la Cruz fecit”. Y luego: “1 [70] 2”. Aparece citado en el inventario parroquial de Tinajo de 1764.

No sólo purgatorio. Sino también infierno. 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.

[CRISTO DE LUJÁN]

En el altar mayor. Indudable su autenticidad. Tiene la marca de fábrica de los productos del gran imaginero canario.

[NUESTRA SEÑORA DE CANDELARIA]

Escultura de Francisco Estévez, de la Orotava, discípulo de Luján Pérez.

[FRENO DIVINO]

El milagro del cuadro de la Dolorosa –erupción volcánica del XVII (1630-1636).

La Dolorosa –escultura- y la Dolorosa –pintura- de la Mancha Blanca.

« Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930 » (1930)

[Publié dans *Extremos a que ha llegado la poesía española*, n. ° 1, Madrid, marzo de 1931]

*Hablemos de María Ana y de sus axilas sin depilar.
Hablemos también del Destino.
Agustín Espinosa, alcantarillero de sueños adversos.
Agustín Espinosa, coleccionador de azucenas innumerables.
Enamorados de María Ana.
Jinetes de su sexo único.
María Ana, vacilante entre los dos Agustines.
¿Habría de acabar la empresa quebrando amistades, como en las canciones antiguas: HE AQUÍ QUE ES TUYA LA ROSA, VENCEDOR?
Pero dejar 3.114 vellos resabidos, para inventar 489 + 489 vellos olvidados – para descubrirlos- era ya cosa de aventuras de ahora.
María Ana no había comprado nunca hojas Gillette.
María Ana tenía 489 vellos en el hoyo de cada una de sus axilas.
Y esto lo vieron coleccionador y alcantarillero.
Únicamente por sus vientos propios eran luego uno y otro gobernados.*

* * *

Fue así.

Fue tras remontar el vientre sin una arruga de María Ana.

Antes que la gota de sudor que bebiera en su ombligo se secase del todo.

Y por huir de su pecho derecho.
Y tras saltar sobre su pecho izquierdo.
Cómo descubrí mi oasis del Oeste:
La axila derecha sin depilar de María Ana.
Cómo descubrí mi oasis del Este:
La axila izquierda sin depilar de María Ana.

Tengo aún en la boca el cosquilleo de la radiosa axila que María Ana destapó, al levantar su brazo derecho, para celebrar el regocijo de poderseme dar en un bello erizo asustado.

Tengo aún en mis ojos el primer centelleo de la estrella negra que María Ana encendió, al levantar su brazo izquierdo, para celebrar el regocijo de poderseme dar en un bello erizo incendiado.

Con esencia de sudor de tus axilas, María Ana, se fabricará el perfume integral que arruinará a los actuales perfumistas del mundo y acabará con las futuras industrias perfumistas del submundo.

Con el hueco rosa y caoba de tus axilas sin depilar, María Ana, haré el nido blando donde mi lengua empolle sus horas más claras.

Cada vello, y aún cada fragmento de vello, de tus axilas, María Ana, sabe un vocablo nuevo que enseñar a mi sexo casi analfabeto frente a la sabiduría de 489 vellos de cinco años.

Cada centésima, y aún cada milésima de centímetro cuadrado de tus axilas tendrá un recuerdo de mis dientes de aprendiz de mordedor de axilas sin depilar.

Por tu ejemplo sólo, niña peluda, volverán a florecer rosas doradas o negras junto a los pechos blancos de las mujeres de mañana.

Por tu ejemplo sólo venderá la casa Gillette, en 1931, diez millones de hojas de afeitar menos, y podremos dialogar sobre las axilas de las *girls* y de las cocotas.

* * *

Tus axilas únicamente, María Ana.

No esperes nada de tus pechos, demasiado próximos, para eternizar a lo eternizante y verdadero.

No esperes nada de tus muslos, que el remate de la media negra hace más deseados.

No esperes nada de tus caderas de jaca de reyes.

No esperes nada de tu vientre, que aprendió su curva en una concha bastante rosada.

Ni de tu boca.

Ni de tu cuello.

Ni de tus piernas, siempre de luto voluntario.

Ni menos aún de tu sexo, que semeja una campana recién nacida.

Sólo tus axilas, María Ana, te han traído el epinicio primogénito y te traerán los epinicios futuros.

* * *

Al borde de tus dos fuentes negras se asomarán todos los nuevos hombres de Europa.

Beberán, únicamente, los que deban beber: los iniciados en la caricia indeclinable; los verdaderos catadores de axilas sin depilar.

Para estos, manosearás picos de estrellas y lomos de nubes, María Ana. Despedirás amigos desde extremos de muelles o ventanillas de vagones, desde cubiertas de barcos o desde bordes del andén.

Saludarás a la manera deportiva, que has aprendido en los campos de fútbol.

Cogerás nidos altos y descolgarás cuadros, estirando tu cuerpo en su estiraje mas estirado.

En otros casos, te bastará con acariciarte graciosamente las rodillas.

Media hora jugando a los dados (1933)

Conférence donnée à Las Palmas, 1933. Publiée vers juin ou juillet.

Extrait de *Crimen y otros textos*, sous la direction de Manuel Almeida, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, pp. 77-97.

A Fray Lesco

La génesis de esta conferencia ha sido lo suficientemente complicada para merecer, a la hora de su edición, la explicatoria nota presente.

El caso José Jorge Oramas era –y lo sigue siendo aún– un caso desnudo. Apremiaba una solución. Había que meter el hombro por él como quiera que fuese. Por humanidad. Por insularismo. Por fervor de hombres que vivimos cara a un mar que todo lo engulle y devora como los coiboteadores pájaros de la inventiva de Aristófanes. Había que salvar a un ágil muchacho a quien la vida se le revolvía de pronto haciendo su presa en lo que tenía ya empuje de garra. Era deber de ciudadanía proteger su sombra en el instante de la emboscada, fritarle: ¡¡eh!!, antes de que fuera demasiado tarde. Y parecía que todos nos habíamos puesto de acuerdo para pactar con el fantasma de la pesadilla, para abrazarnos en unanimidad canallesca, pueril, obtusa e irrisoria.

Entonces fue cuando nació en mí la utopía de una conferencia que hiciera concurrir, aunque fuera por unos momentos, la curiosidad popular en torno al caso José Jorge Oramas. Preparé la atención con unas ardorosas palabras, ilustradas con un crudo dibujo de Tete, que el “Diario de Las Palmas” –quiero decirlo aquí– publicó distinguida y cuidadosamente, y que acaso leyeron, entre sorbo y sorbo de su cóctel de la tarde, no más de diez o doce señores, encandilados más por la primorosidad pictórica y tipográfica del artículo que por otra cosa.

“El cuento es triste –decía yo apasionadamente, poniendo mi alma a compás con la elegía y mi pulso al trote de Dios– como una balada alemana, como un sueño de niño huérfano. No hay en él una muchacha que pierde a su amante entre guerreras fiebres, ni una madre que busca a su hijo muerto por los laberintos de su fiada locura senil. Pero hay algo más intenso y dramático para nosotros, hombres del Novecientos, futuros proletarios del mundo, escritores, artistas, burgueses, políticos, deportistas, propietarios, bohemios de 1933.

¿Habéis tenido alguna vez sueños de grandeza, de amor, de viajes, de fiestas, de hogar, de triunfos, de riqueza, de libertad? ¿Sabéis la diferencia que hay entre una barca de pesca y un gran transatlántico de turismo, entre el cadáver de una estrella marina y el de vuestra propia mujer, entre un apetito cualquiera y una ideal hambre? ¿Sabéis lo que significa un Niágara junto a la breve vomitadura de cualquier fuente provinciana? ¿Os imagináis claramente el discurrir de un coche de posta frente al de un moderno 40 H. P., una cena de liliputiense junto a la de un Gargantúa, una mariposa ante un avión? Suponed, entonces, que sueños de viajes, de amor, de hogar, de triunfo, de riqueza son esa barca, esa mariposa, esa fuente, esa breve cena. Y que avión, auto, Niágara, mujer y transatlántico son sueños de arte, pesadillas de belleza, locura de cielos altos, fiebre no de aventuras de la tierra sino de empresas del más allá.

Sobre una piedra de camino de la tierra, un hombre espigado y tierno –la adolescencia combatiendo con la niñez–, el codo apoyado en la rodilla enjuta y la mano en la frente como El Pensador que no pintó Rodin, sigue con la vista el aire de un

paisaje que bajo sus ojos se mece. El que así mira y sueña es Jorge Oramas, huérfano de la orfandad más trágica, de una orfandad de la que toda Gran Canaria es responsable, de la orfandad de su propia isla, de la orfandad a que todos le hemos arrojado, tú, oficinista, tú, bohemio, tú, propietario, tú, escritor, tú, artista, tú, político, tú, canario joven, maduro o viejo, tú, que sueñas para tu isla la suerte más ancha que mezclas con tu fortuna la fortuna de ella.

Todo el que tenga ojos despiertos a las insinuaciones subconscientes podrá ver, vigilando la entrada de la actual exposición de paisajes insulares del Círculo Mercantil, a ese muchacho, en orfandad extática, de la piedra de mi visión: al Jorge Oramas, en soledad amarga, que espera de su exposición la solución a su vida de artista iluminada y trágica: la mágica vara que lo haga levantarse de la extraviada piedra y salvarse para la futura salud espiritual de su tierra, cielo y sangre.

Jorge Oramas tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de nuestra naturaleza atlántica. En Jorge Oramas se realiza el milagro de la transformación de su pincel en soplete de químico y en lámpara de laboratorio, su paleta. Jorge Oramas es el gran intuitivo. El hombre en quien la inspiración ordena, manda y rige. Ha empezado por donde muchos acaban. Su temperamento se impone sobre técnica mejor o peor aprendida. Gana su aventura heroicamente. Vuela con muñones. ¡Qué será cuando le florezcan las alas! Tener un cuadro de Jorge Oramas es poseer una ventana abierta a un trozo vivo, limpio, ejemplar y exacto del paisaje de nuestra isla, es ser dueño del maravilloso cofre que contiene, hecho arte, un pedazo vital del escenario que vio a Hércules robando, una mañana, las doradas manzanas de su más feliz trabajo.”

Hasta aquí mi preparación literaria.

La conferencia se anunció mal. El día que vino el público no acudió el conferenciante. El día que acudió el conferenciante, se olvidó de venir el público. El día que coincidieron ambos, el fluido eléctrico hizo novillos imprevistamente, y el que esto escribe tuvo que hablar entre dos quinqués de petróleo que un diario local llamó “tímidos velones” y que hubiera llamado mejor “intimidantes”, porque hacían daño a la vez a los ojos de todo cuerpo en vilo y de toda alma en novecientos.

Los periódicos del siguiente día –con la única excepción de “Avance”– silenciaron todo lo que en torno al nombre de José Jorge Oramas, por boca de mi boca, sucedió el anochecer del día 20 de Abril próximo pasado. Incluso, el propio diario “Avance” olvidó no sé aún por qué, al reseñar mi conferencia, el nombre de aquél para quien vino ésta a la vida y por quien únicamente tenían razón y luz sus palabras.

Nada más.

Siento que una simple nota preliminar haya tomado dimensiones con las que yo desde luego no había siquiera contado.

Lo que intento ahora es un ensayo de corrección de todos los susocitados incidentes y un último y desesperado grito de alarma.

“Exilé sur le sol au milieu des huées” Baudelaire

Voy a hablar esta tarde del pintor José Jorge Oramas, expositor, en una sala fronteriza de la que ahora ocupan vuestros pares de oídos y mi voz impar, de una colección de paisajes cuyo valor no sólo estético, sino ético y regional y dramático he subrayado ya en un reciente artículo –La trágica orfandad de José Jorge Oramas- de “El Diario de Las Palmas”.

Quienes hayan llegado esta tarde hasta aquí en busca de realidades objetivas, de erudición catedrática, de palabras oficiales, de crítica de arte a la manera de un “Juan de la Encina” o de un Camilo Mauclair, han perdido lastimosamente su tiempo. Un cine o un café, un banco de paseo público o una butaca de su propia casa particular hubieran sido basamentos más ajustados a sus posaderas de personajes terrenales que los que el Círculo Mercantil, generosa y acogedoramente –celestialmente, quiero añadir yo por mi cuenta y riesgo-, les brinda, les está brindando ahora, por coacción de un incivil conferenciante y de un pintor dilecto, emocionado, inmajestuoso y antioficial.

A quienes hayan venido en busca de lo que yo voy a darles, de sugerencias mágicas, de flamígero viento en torno a unas telas luminosas, de cuentos o sueños inventados junto al latir de unos apresurados paisajes o al clarear de unas buidas figuras humanas, a quienes a esto hayan venido no he de agradecerles demasiado su buen juicio, puesto que del seminal acierto van a ser ellos –y no yo- los recolectores. El chasco maleficia, por sí solo, a los chasqueados como beneficia, por sí solo, el acertajo a los adivinadores.

No he de pedir a éstos comprensión, efecto natural de su feliz coincidencia, ni incompreensión a aquéllos: propio producto de su equivocación lamentosa.

Para todos, he comprobado yo una caja de dados. He comprado, también, para todos, un cubilete, donde se geste cada sorpresa y madure. Vamos a jugar esta tarde un rato a los dados. Perdonad, señoras y señores, que sea yo solo el cubiletero y vosotros los que ganéis o perdáis.

La risa del mudo

Cantaba el mar de una isla de otros mares. Nadie había en aquella isla sino un hombre pálido y mudo. Pasaban las nubes sobre él, y él las miraba. Pasaba el sol, y él seguía sus oros. Pasaban las grandes aves aleteadoras del trópico, las aves de corvo pico y florecida cola. Lo que no pasaban nunca eran estrellas. Ni de mar ni de cielo. Porque el mar sonaba, para él, lejano y blando, y el cielo no tenía noches. Lo que parecía un anochecer era siempre un alba. Moría y nacía el sol en una misma hora.

¿Por qué vivía, entonces, aquel hombre, en aquella isla entre oleajes, si el mar no sonaba para él, si las noches no encendían sobre su modorra tropical los frescos abanicos de sus mil estrellas dispares?

Reía por todos sus poros el pedazo de hombre. Reía sin mar, sin noches y sin apetito de estrellas. Acaso reía, sobre todo, por eso. ¿Hay un mar alegre? ¿Existe una alegría de pura noche? ¿Qué locura estelar ha jovializado una vida? Nada había difícil

para él. Todo era asequible y dúctil. Cuando algún diablo le salía travieso, le cortaba el rabo y lo disfrazaba de novicia. O le ponía un delantal encarnado y decía que era una mona de circo. Todo para él era claro y simple. Como su risa de mudo. Como el palpitar de su cuerpo bajo la risa.

Nadie la ha oído ni la oirá nunca, fuera de mí, en el mundo. Risa de selva en tempestad, de casa agonizante, de lámpara de cristal de viejo salón en noche de viento.

Movido por ella, como un avión por su motor, ganaba el aire lleno de luz y sombra.

¿Quién ha dicho que era risa entonada, risa de altura, risa clara y limpia? ¿Quién proclamó el retozo como su signo esencial? ¿Quién llamó la atención sobre el regocijo y la fiesta?

Con el estallar de un obús puede únicamente comparársela. Figuraos que un jardín, acabado de sembrar, germina y florece de pronto. Ése era el impulso que la regía. Música soterránea, subúrbica, cavernal, resurrecta. Todo, sencillo; todo, fácil; todo, deslizante. Pero la risa, cruda y honda. En cada risotada, un brazo invisible desgajaba ramas de pinos gigantes. ¡Raaac! De cada copa volaba un cuervo asustado por el horroroso desgajo. ¡Raaac! Un piso se precipitaba, veloz, sobre otro, y lo hundía a su vez, entre un estrépito de maderas y de huecos crujiendo, de gritos tronchados y de temblorosas espaldas.

Odio, amistad y un cofre encantado

Tenía amigas, sí. Tenía amigas y enemigas. Enemigos y amigos. Amistad, no. Ni enemistades. Palabras de diccionario, huecas y encallecidas. Palabras para empezar una carta, para acabar un amor, para intermediar una aventura.

Tenía cosas que amaba y cosas que odiaba. Cosas que, a su vez, le odiaban o amaban. Nada más. Una casa. Un camino perdido. Un árbol alerta. Una montaña en fuga. Un cielo roto. Un trozo de hierba escurridizo. Pocas mujeres y casi ningún hombre. Huía de ellos y de ellas, como perro miedoso, de juego de luces. Pero se le metían ellos y ellas entre los vanos de sus siestas. Le sorprendían, contumaces, en la vuelta de cada esquina. Se le enredaban entre sus finos dedos. ¡La persecución! ¡El gargajo civil tras de cada puerta! ¡La acechanza, cruel, entrometida y cínica!

Un día, fabricó, ocultamente, un cofre de nubes, y se encerró en él a esperar mudanzas del destino.

A su mudez se añadió, entonces, la divina ceguera.

Mudo, ciego e inmóvil, en torno a él, latió, desde su encierro, una trágica fiesta. Una fiesta del alma, partida en cuatro almas. Como encrucijada sutil, como dos espadas tocándose, como molino que muele cuerpos de Cristos: la fiesta del alcohol, la de la sangre, la del hambre, la de la crudeza.

La fiesta del alcohol

Una taberna, y otra, y otra, y otra, y otra. Una larga procesión de tabernas, con su farol rojo en cada puerta, y su mesa triste, y su mostrador irremediable, y su hondura fatal, y su tenebrosa cadencia. Un cuerpo, no se sabe si de mujer, de hombre o de perro. Un cuerpo derrotado y lento. Náufrago de cada ocaso sin hogar, de cada víspera sin cita. Tropieza en cada obscena luz, resbala sobre cada escupitajo, quiebra cada sombra con la suya propia: una sombra –la suya- que se agarra angustiosa a todo lo que a sus lados se mece; que llora y se desgarr a sí misma, y pide soles fríos, y sueños de encadenado, y lechos para buscadores de la muerte.

La fiesta de la sangre

Todos contra uno. Todos apuñalándole. Le manaba la sangre por el cuello y costados, mientras huía por una larga calle. Se le caía el corazón, y se paró un instante a alcanzarlo, para seguir después la trágica fuga. Caía la sangre sobre la acera, sobre los quicios de las puertas, sobre las agudas esquinas. Perros y niños pululaban tras los cuajarones, en ardorosa pelea. Lamían unos y otros apresuradamente. Y mientras la lengua andaba aún sobre la sangre en flor, ya los ojos acariciaban el charco inmediato.

Cayó, al fin, junto a un muro de solar enlodado, y se revolcó primero en el cieno y la sangre, para quedar después cara al cielo, las manos agarrotadas, y desorbitados los ojos e inertes. Alguien, al pasar, dio un grito de espanto y arrojó sobre el roto pecho un manojo de fresas.

La fiesta del hambre

¿Dónde? ¿Dónde? Aquí, no. Ni allí. Ni allá tampoco. Es una caravana infinita. Unos tras otros, cogidos de la mano como huérfanos de un mismo padre. Pisa cada uno las botas del siguiente. Unos callados, sórdidos, en una mudez, que, más que apenar, aterra. Otros gritando, mordiéndose dedos y brazos, retorciéndose como ciegos sobre una hoguera recién hecha, buscando en el arsenal de sus lenguas la más cruda blasfemia, esgrimiéndola, feroces, en el aire opaco.

Nada limita sus afanes. Nada rellena sus arrugas atroces. Sólo de cuando en cuando, refrescan sus sentidos los obscenos sarcasmos que, desde un balcón entreabierto, les dirigen unas descocadas mujeres. Un ritmo igual ordena languideces de unos y arrebatos de los otros.

La fiesta de la crudeza

Hay tantas cruces que es imposible contarlas. Cada cruz tiene una lámpara de aceite y un ramo de flores secas. Cuando hay tempestad el oleaje de las cruces se oye en el cielo y en el corazón de los muertos. Las lápidas son breves, y heroicos sus textos: “Tenías 15 años cuando te maté. Desnudo y a traición. Como te merecías. Perro. Hijo de mala madre. Bicho de ciénaga. Nublo de prostituta”. “Aún mis manos huelen al sudor de tu cuello. ¡Cómo se te extraviaron los ojos, cuando se hizo mortal mi caricia! ¡Tu pelo rubio y tus pechos en flor y tus generosos veinte años!”. “Madre, yo quería dinero, y tú lo escondías, sabiéndolo. Te juro que sentí, al matarte, cómo una luz azul inflamaba el aire de la tarde”.

Anunciación

Pero el encierro tenía que tener final. Y lo tuvo. Salió, al fin, el hombre de su nubloso cofre. Salió, al fin, y vio otra vez el aire iluminado y los montes azules y las barrocas flores de su agro.

Un ángel, dulce y noble, una mano en el aire y la otra sobre los labios, imponiendo silencio, le aguardaba a la sombra de un monstruoso cactus. Vio el hombre al ángel y se paró ante él, asombrado de lo que parecía visión y era cálido cuento.

El sol pendía, sobre un paisaje de agudas cumbres y de ariscos valles. El ángel habló. Aureolado de luz. Vestido de un nimbo que le hacía personaje de mito:

-”Oye, Jorge, mi voz, en esta nueva hora de tu vida. Celestes violines la acompañan. Sobre patines de Dios se desliza. Para ti canta y rueda sobre este concierto de luz que a los dos nos alcanza.”

La voz del ángel era como una fuente más del paisaje. Manaba clara y decía su letra sin palabras.

Lo que después dijo el ángel a Jorge nadie lo ha sabido y acaso lo sepa nunca nadie. Si habló de mar, es secreto de otros. Si nombró estrellas, ¿quién puede comprobarlo?

Pero en lo que después ha hecho o no ha hecho Jorge, y en lo que hará o no hará en lo futuro, la voz de un ángel tiene y tendrá parte.

Cuando se hacen las cosas que ha hecho el hombre Jorge, ¿qué otra flecha que un ángel puede ayudarnos a explicarlo?

El hombre Jorge del cofre y del ángel ¿era acaso un hombre? Come el hombre y lucha y mira al mar o ama a una muchacha. Pero ni anda en cofres de magia ni en angélicos labios. Quien ha sido huésped de nubes y ha revistado engendros, quien ha escuchado ángeles, puede hacerlo y deshacerlo todo: quien ha oído galopar la sangre y el hambre, tremer al alcohol y suicidarse la crudeza.

Pintar y hacer cuadros

Compró un pincel y alquiló una paleta. Robó, o inventó, colores. Es lo mismo. Robar colores es como inventarlos de nuevo. ¿Qué más? ¿Lienzos? Sí, lienzos. Cuando no tenía camisetas les pedía a su amante, o buscaba la feria en que todas las casa desdoblan confalones.

Un dibujante le enseñó a dibujar; un pintor, a pintar. El claroscuro lo aprendió de un maestro; de otro, la perspectiva; el escorzo, de otro.

Pero a hacer cuadros no le enseñó nadie. Si acaso, un poco, el cofre y el ángel.

Cuando quería pintar recordaba al pintor y a la perspectiva y al claroscuro y al escorzo. El jardín salía tan jardín como era; el muro y el cardón tan muro y tan cardón como si ellos y no los pintados fueran. Miraba por dónde venía el sol, para graduar la extensión de la sombra. Para que no tropezaran en el lienzo, medía la distancia de la casa y el árbol.

Cuando quería hacer cuadros, ni medía, ni miraba, ni auscultaba la sombra, ni hacía caso del escorzo. ¿Solicitaba ángeles? ¿Postulaba visiones? Él llevaba entonces su sol, distinto de todos los soles. Era portador de una sombra propia. Tenía su árbol, y su camino y su cielo y su montaña y su casa y su orgía cromática y su anticlaroscuro y su antiescorzo.

Cuando quería hacer cuadros, todo le sobraba y le estorbaba todo. ¿Gualda de otoño? Bien. Él tenía su gualda, hermano de sus ojos y de su nariz y de las uñas de sus manos. ¿Rojo de agosto? La fiesta de la sangre le invitaba a otros rojos que eran tan suyos como su voz y su sombra. ¿Azul de mayo? Su azul era el azul que azulea los cactus donde se apoyan ángeles.

Cuando quería hacer cuadros, no los hacía él sino un olor de ángel que le subía a los ojos. O, cuando los hacía él, era sólo entonces, olvidado de lecciones de hombres, de aprendizajes mediocres, de secretos odiosos.

- Esta esfera, ¿cómo la ves tú?
- Redonda.
- Yo, cuadrada y con barbas.
- ¿Y esa luz?
- Violeta.
- Yo, amarilla, casi verde de fiebre.
- ¿Y ese camino?
- Curvo.
- Yo, colgado y recto.
- ¿Y ese árbol?
- Todo ramas.
- Yo, una sola... y oronda.

Cuando quería pintar, pintaba el buey de las cuatro patas. Cuando quería hacer cuadros, escupía colores, vomitaba pesadillas, derramaba en el lienzo lo que podía ser lo que no era.

La vida es sueño y el cubiletero imprudente

No es triste el cuento de hoy como un sueño de niño huérfano. En Abril viven poco los cuentos de enfermo. Es claro y bueno, como el día que nos protege, como el fervor que nos anima y junta, como el ocaso que nos espera fuera.

Sigue habiendo sueños de libertad, de grandeza, de amor, de viajes, de hogar, de triunfos, de riqueza, de fiestas. Sigue habiendo el gran transatlántico y la pequeña barca; el hambre ideal y el apetito cualquiera; el Niáraga enorme y la vomitadura breve. Sigue habiendo la cena de Pantagruel y la del hombrecito de Swift, la oscura mariposa y el radioso aeroplano.

Y sigue habiendo sueños de bellezas, pesadillas de arte, locura de cielos altos, fiebre no de aventuras terrenales sino de más osadas empresas.

Sobre una piedra de camino, el mismo soñador espigado y tierno. Lo vuelvo a ver ahora tal como otra vez lo he descrito. Solitario y mudo, siguiendo con la vista el aire de un paisaje. Cada color se le enreda en sus pupilas, como el plateado pescado en la piscatoria red, y baja luego hasta sus dedos. Tiene rellenas de colores de paisajes de su isla las manos. Tiene en cada dedo cien insularios paisajes que se le asoman a las yemas, afanosos de expresarse en plástica ternura, peregrinos de óleos quiméricos, de espectrales pinceles, de utópicas telas. Sueña que su orfandad es un sueño soñado en otro sueño. Que todos sin saberlo, nos hemos vuelto padres pasajeros. Que un gran río de gente llena una larga calle, y entra en sus exposición ya vacía, y pide, alborotado, más lienzos. Que el río humano crece y llega su rumor hasta las estrellas que vigilan su siesta.

Es del cubiletero la labor más áspera, y la más paciente la de los que a sus jugadas atienden. Vosotros, si perdéis, os marcháis, y, si ganáis, os quedáis para seguir ganando o perdiendo. Yo ni pierdo ni gano, pero el cubilete no sube ni baja solo, ni rebotan los dados si no hay una mano que les ayude en sus saltos.

Sobre el dado y su signo, ya os hablaré otro día más sereno. De su novecentismo, de su actual gracia y auge. Hay en la última pintura del mundo una estimación por el dado. Es una especie de naturaleza muerta que enerva, sobre todo, a los pintores cubistas. Flotan los enlunarados cubos en los lienzos de Pablo Picasso, de Juan Gris y -¿por qué no- de José Jorge Oramas.

La literatura de hoy se enternece también con cubiletes y dados. Crea un tipo de poesía dadil que tiene ya expresiones felices. Max Jacob llama a uno de sus libros, *Le Cornet à Des*, y Giménez Caballero apellida a otro *Hércules jugando a los dados*. Yo mismo, he hecho jugar a mi Lancelot a los dados, movido por el fatal signo del siglo, y he visto una influencia dadil en la arquitectura de Nazaret y Mozaga.

Pero esto es ya -señoras y señores- erudición y papeleta de fichero. Y yo había prometido otra cosa. Y es que a los profesores, como a toda ave común, se le ve, aunque la oculten, la traviesa desgracia del rabo.

La exposición de José Jorge Oramas tiene ya próxima su clausura. Se irán desclavando, uno tras otro, cada uno de su clavo, los cuadros, e irán saliendo del salón que los poseyó unas saladas horas.

Yo ansío que antes del cerrajón final haya en su aire diálogos como este:

-Si te fijas bien, aquí hay dos tipos diversos de Cuadros: unos, buenos, y otros, insuperables.

-¡Anda, ése! ¡Como que en éstos lo apuntó todo el ángel y en cambio aquéllos están hechos sólo con reglas!

Crimen (1934)

Première édition, éditions gaceta de arte, novembre 1934.

Extrait de la troisième édition, sous la direction de Miguel Pérez Corrales, editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

A ti, Ernesto, esa nube rota que tiembla sobre
tu traje negro, esperando a mi alma.

Estaba casado con una mujer lo arbitrariamente hermosa para que, a pesar de su juventud insultante, fuera superior a su juventud su hermosura. Ella se masturbaba cotidianamente sobre él, mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro.

Se orinaba y se descomía sobre él. Y escupía –y hasta se vomitaba- sobre aquel débil hombre enamorado, satisfaciendo así una necesidad inencauzable y conquistando, de paso, la disciplina de una sexualidad de la que era la sola dueña y oficiante.

Ese hombre no era otro que yo mismo.

Los que no habéis tenido nunca una mujer de la belleza y juventud de la mía, estáis desautorizados para ningún juicio feliz sobre un caso, ni tan insólito ni tan extraordinario como a primera vista parece.

Ella creía que toda su vida iba a ser ya un ininterrumpido gargajo, un intermitente vómito, un cotidiano masturbarse, orinarse y descomerse sobre mí, inacabables.

Pero una noche la arrojé por el balcón de nuestra alcoba al paso de un tren, y me pasé hasta el alba llorando, entre el cortejo elemental de los vecinos, aquel suicidio inexplicable e inexplicado.

No fue posible que la autopsia dijera nada útil ante el informe montón de carne roja. El suicidio pareció lo más cómodo a todo el mundo. Yo, que era el único que hubiera podido denunciar al asesino, no lo hice. Tuve miedo al proceso, largo, impresionante. Pesadillas de varias noches con togas, rejas y cadalsos me atemorizaron más de lo que yo pensara. Hoy me parece todo como un cuento escuchado en la niñez, y, a veces, hasta dudo de que fuese yo mismo quien arrojó una noche por el balcón de su alcoba, bajo las ruedas de un expreso, a una muchacha de dieciséis años, frágil y blanca como una fina hoja de azucena.

Pero ni el recuerdo de ella ni el retrato del muchacho de suave bigote oscuro se han separado jamás de mí.

En mis farsas peores, les hago intervenir a los dos, disfrazándoles a mi gusto, y decepcionándoles premeditadamente con finales demasiado imprevistos.

En una hora de inconciencia y olvido pasajeros, he hecho la elegía a María Ana, que doy en este libro. Una elegía a una María Ana que viviera ahora, en 1930, pero

anterior, en mis recuerdos, al crimen, aunque no al vómito y el salivazo. Una María Ana de mis ajenos años de estudiante de Filosofía y Letras. La María Ana, en fin, del joven del suave bigote oscuro. O mejor aún: la elegía que a María Ana hubiera podido hacer tal odioso y feliz mancebo.

Para salvarla de mi crimen –de la presión del tren sobre ella y del pánico de la caída- he escrito el relato titulado “Revenant o el traje de novio”.

Aquí muere María Ana en su cama blanca de prometida arrojando el adiós con una sonrisa prestada. Si la he disfrazado de Miss Equis, ha sido para desnudarla de algún modo de su andalucismo moreno, que me hubiera obligado a volverla a tender de nuevo bajo otros trenes de la madrugada.

Luego sólo he tenido –y he realizado- el capricho explicable de reunir en mi casa, una noche, a mis buenos amigos en el anonimato. A mis desconocidos camaradas en el crimen impune: un cable eléctrico, un jazminero, una hoja Gillette, una cuna, un pene de 63 años, etc.

Frente a todos los crímenes anónimos de mis criminales huéspedes de una noche, ha permanecido mi crimen en su sitio propio de sensacional, único y gran asesinato pasional. De crimen tipo. De crimen de novela más que de crimen ocurrido.

Sobre él y sobre mis lectores caigan desde hoy mis futuras maldiciones y persecuciones, la miseria actual y las pústulas pretéritas de mi cuerpo senectoso de narrador emocionado del asesinato propio y de los crímenes ajenos.

Yo ya sólo vivo para un estuche de terciopelo blanco, donde guardo dos ojos azules, encontrados por el guardagujas la menstrua alba de mi crimen, entre los últimos escombros sanguinolentos de la vía.

primavera

luna de miel

Me había dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer. Por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante: crucificado sobre mi propia cama de matrimonio puesta en posición vertical tras un gran balcón de cristales abierto a una calle desolada. Amanecía tras aquel balcón que me servía de vitrina. Estaba completamente desnudo. Sentía frío y vergüenza de que me pudieran ver desde la calle. Unas finas manos de mujer florecían sobre mis pies como dos clavos blancos, y, probablemente, eran ellas las que me sujetaban a la madera de la cama, aunque yo me consolara creyendo que intentaban desclavarme únicamente. La vergüenza de mis desnudez me angustiaba de nuevo. Inventé, para aquel momento, una oración llena de ternura en la que había mezclados confusos recuerdos de un libro sobre las obras de misericordia que se me hizo aprender de memoria de niño y versos de Paul Claudel y fragmentos de mi Segundo epistolario.

Tras mi tierna oración, un ejército de moscas de alas verdes, de caracoles de campo, de cucarachas, de sapos y de pequeños ratones blancos, comenzaron a subirme por las piernas hasta cubrirme con sus inmundicias todo el cuerpo. He aquí el traje que se me tenía reservado. Bullía en torno a mi cabeza el hervidero hostil de las moscas. Un temblor espeluznante palpitaba sobre mi vientre y sobre mis brazos y sobre mi cara y sobre mis axilas y hasta sobre mis manos clavadas a la cama por dos anchos puñales que me producían una sangría abundante. Los ojos se me nublaban, y preveía que me iba a desmayar de un momento a otro. Mis mayores amarguras no provenían de esto sin embargo. Sino de una cabeza truncada de mujer morena, que desde un rincón del balcón me miraba con ojos suplicantes, como si dependieran sólo de mí sus destinos. De aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador, e iluminada por la luz tenue del alba, fluía un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón. Habló, al fin, la cabeza, y la voz de María Ana amaneció de pronto sobre la noche apremiante de la alcoba.

-Ahora puedo decirte que te odio, mi pobre viejo burlado, mi gran cornudo macilento. No tocarás ya jamás mis senos, acariciados hoy por manos de ángeles. Anda mi sexo ahora por las casas de prostitución de los puertos del Mediterráneo, visitadas por jóvenes marineros audaces y mis pies corren tras brazos desclavados y tras labios vírgenes. Para ti me queda esta cabeza truncada y estos ojos tímidos y esta perenne boca insultante. Y este gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares. El reloj de tu crucifixión. Tu clepsidra sangrienta. Con la última gota de mi sangre se acabará también tu sueño...

Empezaron a sonar sobre mi cabeza unas campanadas que yo sabía distantes; un dolondeo acelerado y monótono. Venía un aroma de incienso desde la calle y un murmullo de rezos y un taconeo de procesión y un rumor de enaguas. Alguien gritó, desgarradoramente, a mi espalda, apagando con su grito todos los ruidos.

Vi cómo el velador cedía como bajo un gran peso, y la cabeza de María Ana rodaba al suelo, arrastrando en su caída cuatro blandones encendidos que yo no había visto hasta entonces. En el cielo, que empezaba a hacerse apenas rosado, flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados.

hazaña de sombrero

Un sombrero fue el protagonista de este divino sueño incontado.

Desde un andamio demasiado alto de una casa en obras lo veía caído abajo, en medio de la calle, esperando a pie firme la hora próxima de una cita exacta. Estuvo a punto de perecer varias veces bajo varias ruedas de automóvil. La brisa de la tarde le libertó de una colilla de cigarro que hubiera terminado perforándole el ala. Un escupitajo cayó tan cerca de él, que le salpicó, aunque sólo de modo muy ligero. El fino zapato de ante de una muchacha rubia le rozó suavemente, y yo vi al sombrero que se estremecía hasta la copa, dolorido de un sexo formado como por asociación de úlceras recientes.

Anocheía, cuando apareció en una esquina un hombre destocado. Atravesó con presura la calle, y, al pasar junto al sombrero, se agachó disimuladamente, lo recogió del suelo y se lo ladeó sobre la oreja izquierda. Luego se perdió más abajo, entre la muchedumbre constituida a aquella hora exclusivamente por oficinistas y obreros recién salidos del trabajo.

Salté hasta el balcón, la tomé del brazo, y salimos juntos, sin que ni una sola palabra se cruzara entre nosotros.

La llevaba de la mano como a niña de seis años, cuando tenía ya más de cuarenta. La aupaba a los tranvías sin grandes esfuerzos; la arrastraba más que acompañarla, porque, a pesar de su obesidad indiscreta, era tan baja, que no pesaba —o a mí me lo parecía por lo menos— casi nada.

Caminamos así durante varias horas a través de la ciudad.

Al final de una calle, pequeña, pero tan ancha, que, a aquella hora sobre todo, tomaba aires provinciales de plaza, estaba la sombrerería que buscaba.

Lo reconocí rápidamente, por su cara de suicida y por una imperceptible quemadura de cigarro junto al lazo. Ella se oponía a ponerse aquel sombrero de hombre, alegando que era un sombrero de hombre. Yo traté inútilmente de convencerla de lo arbitrario de una teoría que quería diferenciar sexos ya bien diferenciados. Abusando únicamente de mis fuerzas, logré ponerle el sombrero, que, como le estaba algo estrecho, le congestionaba cruelmente el rostro y le alargaba aún más las arrugas de la frente.

Debí de hacerle mucho daño, porque cuando salimos de la sombrerería lloraba.

Al amanecer del día siguiente era encontrado en una alameda de las afueras el cadáver de una niña de seis años. Llevaba puesto un sombrero de hombre, sujeto por un grueso alfiler, que, perforándole ambos aprietales, le atravesaba la masa encefálica.

La nochebuena de figaro

Sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: lomos de libros, filos de navajas, hocicos de gato, rizos de pubis, prismas de hielo, cucarachas mohosas, lenguas de perro y pieles de marta, gusaneras y bolas de cristal.

Mis manos estaban tocando algo frío y repugnante. Primero las orejas, luego la nariz, después las cejas del cadáver de un hombre como de cincuenta años, escorzado horizontalmente en un gran primer plano de gran "film", que fuera a la vez un gran cuadro. Tenía aquel hombre un ojo medio cerrado, y el otro, vidrioso, desmesuradamente abierto, y una barba de enfermo de una semana. No llevaba puestos zapatos, sino unos calcetines negros, de muy mala clase, rotos por el talón y sobre los dedos. Tenía la cabeza recién afeitada, y cubría únicamente su ya macabra humanidad un abrigo de señora, impecable, sin una sola arruga, abrigo de maniquí de escaparate de sastrería, demasiado largo para el muerto, al que sólo dejaba en libertad los pies. El abrigo llevaba cosido aún en un costado un papel donde se leía: "M.^a A., soltera, de 16 años, desconocida".

Todo esto entre dos hileras de cubiertos, sobre el mantel blanco de una mesa de comedor preparada para una gran cena de Nochebuena. Los mal vestidos pies, rozando la blancura de unos pasteles de coco y la ligera arquitectura de un castillo de hojaldre; una de las manos, de uñas curvas y oscuras, medio sumergida en una fuente de "chantilly".

En una mesa próxima, había varias botellas de champaña y una flamante cabeza de cerdo, de colmillos muy largos, que se parecían demasiado a los del difunto.

La posición horizontal alargaba un poco la estatura del cadáver; pero, de todos modos, no debía medir menos de dos metros.

No sin grandes esfuerzos lo había podido traer hasta allí. Y colocarlo sobre la mesa, sin interrumpir demasiado la complicada retórica del banquete. Se trataba ya sólo de separar la cabeza del tronco, y ninguno de los calados cuchillos de plata cortaba bien. Esto empezaba a angustiarme, con el miedo de tener que invertir más tiempo que el fijado.

Me invadía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: picaportes, barandas de escaleras, frutas podridas, relojes de oro, excrementos de enfermo, bombillas eléctricas, sostenes sudorosos, rabos de caballo, axilas peludas y camisitas sangrientas, pezones, copas de cristal, escarabajos y azucenas naturalmente húmedas.

Aunque sólo acariciaba las orejas, los labios, las mejillas de un hombre a quien había asesinado unas horas antes en su misma habitación, para sustituir su cabeza por una cabeza más clásica: capricho último, de noche de Navidad, de una mujer de pelo rojo y caderas ampulosas. Por quien había llegado hasta el crimen. Y que esperaba, en tanto, voluptuosamente, mi retorno imperioso a su casa, portador de la cena mágica, en la cual habría de ser yo, a la vez, "maitre", matarife y comensal enamorado.

¿era yo un caballo?

Primero –y no era primero acaso- dijiste:

- ¡Ya estamos solos!

Estábamos solos, en medio de una plaza inclemente, tú, yo y el cochero de la esquina.

Una golondrina plegó de pronto sus alas, a la mitad precisa de un vuelo, y rodó muerta, dentro de una alcantarilla destapada, seguida muy de cerca por una colilla de cigarro.

Tus manos se doblaron bajo mis piernas descarnadas.

Si el cochero de la esquina te besó varias veces en el cuello y te manoseó los pechos con sus manazas diestras en gobernar riendas más largas, fue por eso sólo. Porque te vio tímida, en medio de la plaza solitaria donde yo era todavía mi estatua; indefensa y con las miradas por los adoquines más anchos.

Cuando, después de una lucha angustiosa con un mármol terriblemente rebelde, pude apearme al fin de la alta tarima a donde crueles heroicidades me llevaran, ya era tarde. Estabas tactando los órganos genitales de un caballo enfermo. Muy bella aún bajo tu bata de veterinaria recién salida de la Escuela.

Inútilmente paseé una y otra vez ante tus ojos mis abstrusos y complicados disfraces de cabra, de asno, de carnero, de mula, de perro, de vaca... Ni balares de cabra tuberculosa, ni lamentos de perro con úlcera de estómago, ni aun quejumbrosos relinchos de mula con dolor de costado. Veterinaria de cabecera de aquel pobre caballejo indefenso, ya no te habrías de separar más de él.

Una hora más tarde pasó el entierro del cochero de la esquina. Iba el ataúd sobre su mismo coche de punto, tirado por su mujer y su hijo pequeño. Seguían al macabro vehículo siete caballeros enlevitados, portadores de coronas de azucenas en la cabeza. El enlevitado impar precedía a los otros seis y llevaba una bandera española, cuyo grueso mástil terminaba en una zapatilla despilfarrada.

El médico me leyó un pliego que decía:

“Yo, médico titular de este pueblo, certifico que el paciente falleció a consecuencia de una peritonitis producida, al parecer, por coces recibidas de su caballo Agustín.”

El notario guardaba en su cartera estas palabras, para mí en extremo voluptuosas:

“Ítem, dejo a la señorita veterinaria mi caballo Agustín, con el compromiso de curarle, en el plazo de dos meses, la reciente blenorragia que padece el dicho animal.”

En el sitio donde estaba antes mi estatua había ahora un buró apolillad, cojo de una pata, y un cubo de basura adornado con lirios blancos.

ángelus

Únicamente desde una nube, desde una torre alta, desde un avión o desde una cornisa de rascacielos, se ven las cosas como yo las veía aquella tarde desde una vulgar ventana de alcoba.

Lo que veía no era realmente nada extraordinario, pero a mí me llenaba de un ardoroso júbilo: sobre una aguda roca solitaria, un gran pájaro blanco.

Acaso no era completamente blanco, sino sólo gris, y la distancia y el tono oscuro de la roca desvirtuaban sobremanera el color. El recuerdo que me queda de éste es, de todos modos, más vago, y no es así el del desmesurado tamaño, que me es aún hoy mismo muy fiel. Era —debía o quería ser por lo menos— un buitre. Su cabeza, como la de un niño de dos años. Su estatura de casi dos metros. Su pico hócico. Su cola, como la de un pavo real.

Había allí, junto a mí, una mujer, a quien había besado yo mucho en otro tiempo, que se dejaba ahora besar por un joven moreno, que fumaba mis propios cigarrillos y usaba mis cerillas como si fuesen suyas.

Pero a mí me apasionaba, sobre todo, el gran pájaro blanco. Intentaba disparar sobre él mi pistola, cuando huyó de pronto, sigilosamente, en un vuelo luminoso y arbitrario, que, a medida que lo alejaba de mí, lo hacía mayor y más diáfano. Entonces vi que no era blanco sino de varios colores y que lo que yo había creído uno solo eran dos pájaros. Un sol de ocaso se filtraba a través de las cuatro alas abiertas como por las ojivas de una catedral y las policromaba hasta el infinito. En vano intentaba yo llenar mis ojos con todas estas vagas cosas, para ahuyentar de algún modo el idilio de la muchacha a quien había besado en otro tiempo y del joven moreno que se fumaba mis cigarrillos como si fuesen suyos y usaba como propias mis cerillas, mi balcón y mis mejores butacas.

Me consolaba, inocentemente, con la idea de que eran, en tanto, ambos extraños al maravilloso espectáculo que se desarrollaba a sus espaldas. Ignorantes de las cuatro alas luminosas, de la gran policromía celeste y del sol ocásico. Ignorantes, también, de mi pistola, que había dejado engatillada el vuelo de un gran pájaro blanco.

verano

diario entre dos cruces

1

Junto a cada árbol una aguda piedra para cada pie desgarrado. Navajas sobre carne viva, luz espejeada, fuente sórdida sobre desmedrados estanques. Van a mi espalda los peores adioses. Van ladridos de perros detrás de mi sombra, detrás del sudor caído en el polvo. Y todavía. Una cortina rota. Un sueño encadenado. Una tormenta ejemplar. Un toro enfermo. Un río de sangre.

El concierto está más allá. Aquí, el desconcierto. Llueve la luz en complicidad con ecos deseados. Como un mar, satisfacer mis dos eternas hambres. Es todo –cielo, aire, alcohol- temblor de la sensualidad escondida. Trapos. Ya está. ¿Dónde más trapos que por los costados de Dios? Sombras mojadas de los suburbios, ávidas de cuentos celestes y de plurales jardines. Manchas de aceite de unos ordenados olivos cuyo verde tiembla aún en mis ojos turbios de odios amontonados por no sé qué miradas adversas, qué manos crueles, qué palabras esquivas.

2

Flotan hollejos sobre el agua y se arremolinan junto a inesperados tientos. No hay mar tampoco aquí. Que el mar es trama de héroes, selva de perdidos y no jaramago de invernadero.

¿Quién empujó mi cuerpo y pronunció mi nombre? ¿Quién insultó, junto a mi oído, mi alma? Tiembla el cobre en mis manos. Tiembla lo opaco, lo despreciable. ¿Qué temo de esa esquina muda, de ese portal solitario, de ese hombre alto, que me ha mirado al pasar como a un tiñoso perro?

3

Una tarde –ayer tarde- unos obrerillos se han apuñalado ante mis ojos, y he visto caer la sangre sobre sus camisas de domingo, transformarse en flores rojas las piedras de una calle donde jugaban unos niños. Y he visto luego, esta noche, a la luz de un farol y entre blancas batas asépticas, los rostros de tres muertos recientes. De tres muertos de odio. De tres héroes de barrio proletario. Tenía el mayor diecisiete años y una ancha frente de soñador sin alas. Estaban sus destinos acaso en acabar el uno poeta, el otro, pintor, actor de cinema, el otro. Y ahora están ya mudos y fríos para siempre, con una moza mueca de amargura en la boca y extraviados los ojos y las manos rígidas.

¿Qué sabe nadie, qué sabemos nosotros, del puñal que nos herirá, de las manos que nos estrangularán, de la bala que nos estallará la cabeza? ¿O en qué plaza, en qué calle, en qué ciudad, bajo qué cielo caeremos un lozano día para no levantarnos más? Para que nos extravíen los ojos y se nos amargue, con una conocida mueca, la boca. Para ser espectáculo de unas horas, entre trajes oficiales y ojos curiosos. Para que un periodista anónimo haga su crónica más cruenta, mientras muerde un bocadillo y sorbe un vaso de ginebra y chupa un cigarro que no sabe si es suyo o por qué caminos le ha llegado. Para que unas llorosas mujeres se lamenten y coman luego con más apetito aquella noche.

4

Vamos soñando pesadillas por la vida. Sueños de otros mezclados con nuestros propios sueños. Cada hora trae su sorpresa. A esta mujer que ahora amamos tanto, que daríamos por ella la vida, acaso la odiaremos mañana. Traicionaremos a este amigo, a cuya aventura está sujeta la nuestra. A quien nos ayudó en nuestra empresa peor, le dejaremos naufragar en su buena desgracia. Y salvaremos a quien no nos ha de salvar o a quien nos ha de empujar hacia un lado para salvar a su enemigo más próximo.

¿Quién eres tú? ¿Dónde vas? Todos gritándomelo. Todos deseando que no les oiga. Todos expectantes de mi calvario de ciego, de las quebraduras de mi empresa, de la acechanza final en que todo se acabe.

5

¿Qué sueña el mar estos amaneceres de agosto para que sea su canto tan tierno, tan sutil su espuma, tan sonriente su azul, tan melodioso su oleaje? Siguen las alcantarillas desembocando en sus aguas. Neptuno le ha olvidado ya. Las antiguas sirenas habitan ahora estrellas distantes. Pero el mar sueña aún no sé qué deliciosos sueños, pues es tierno su canto y sutil su espuma y sonriente su azul y melodiosos su oleaje.

6

- Muchacha, ¿dónde vas?
- Vuelan dos ángeles sobre la tumba de mi amante.
- ¿Quieres sujetarles las alas, o es que ansías, con gritos y brazos, ahuyentarlos?
- Quiero saber si son de amistad sus vuelos, si son blandas sus manos. Si todo aletear es como yo lo he soñado. Porque temo las esposas para un viaje tan largo. Por si acaso sólo mis manos puedan hacer lo que dos ángeles no hagan.

Quedó la calle sola. En una esquina próxima se quebró un cuerpo herido. Se oyeron, cada vez más distantes, unos lánguidos pasos. Lejos temblaba, sobre un horizonte cárdeno, un laberinto de cruces entre cales mojadas.

7

Treme la luz del mediodía sobre un paisaje de casas oscuras, de callejones crueles, de pobreza maloliente.

A esta misma hora cantaba otros días una voz de mujer en una ventana entreabierta.

Yo escuchaba su voz apasionada ternura. Y el sol de las doce rizaba sus oros sobre el paisaje que ahora miro. Y eran claras las casas y rientes las calles y bienoliente la pobreza.

Si yo apagué esa voz y el paisaje de ella y la sonrisa de su hora, ¿por qué vierto ahora lamentos sobre un mediodía que es obra de mis manos, sobre un paisaje que yo he construido y que mis ojos, como dos cielos de otoño, atormentadamente, ensombrecen?

otoño

la mano muerta

Yo busco una mano desesperanzadamente. Imitada sin fortuna en mármoles, ceras y bronces. Una mano lívida, fría, yerta. Que descorra las cortinas de mi alcoba, que guíe mis deslucidos pasos, que quiebre en el aire, entre sus dedos dulces, saetas enemigas, que se apoye en mis desvelados hombros.

Una mano pálida, fina y trágica. Una mano recién mutilada. Aún anillados sus dedos y rojas aún y espejeantes sus uñas. Una mano de novia que se ha querido hace ya mucho tiempo. Una mano que ha olvidado ya la caricia del guante. La que me cierre un día los ojos que no podrá la muerte cerrarme; ni mis amigos más fieles, ni mis padres, ni mis hijos, ni mis hermanos. Sino sólo tú, mano de muerta, errante; mano de mis sueños del alba, mano que espera, como una estrella de mi alma, mi cuerpo.

Yo conozco una mano, pero no es ésta.

Yo conozco una tibia mano, una mano rosada y blanda. Para mis labios, para mis manos y para mi cuello. Para mis noches de amor, en torno a mi cabeza o sobre mi espalda.

Pero no es ésta.

Yo busco otra mano. Ala de mis pies. Apaciguadora de mis ansias. La que se apoye sobre mi hombro sólo y deshaga mis postreros quebrantos.

La que cierre mis ojos y vista mi cuerpo muerto y preceda mi entierro.

Una mano mutilada y única. Pálida, fría.

Una mano olvidada ya de que fue mano de amante.

Una mano angustiosamente blanca.

retorno

Han habitado una calle y una plaza mis sueños de muchas horas y años. Han sido escenario de mis pesadillas fustigantes, refugio de mis tropezones injustos, cielo de mis valerosas regresiones. En mi episodiaro cotidiano, esa plaza y esa calle no han faltado nunca. En ellas ha estado mi estatua de héroe y la sombrerería de un duelo. En ellas, la vitrina de un alba y la alcoba de un ocaso y el cuerpo sangrante de una mujer lejana. En ellas, un entierro grotesco, un muchacho carbonizado, una parada pavorosa. Junto a mis ojos de niño anormal; desde mi infancia desesperada y trágica. Ya sólo aquí y ahora. Ni después ya ni en otro sitio.

¡Tal nebulosa entre alas de ayer y cárceles de siempre!

1

Se llamaba así: la calle del Muerto. Pero su categoría no llegaba ni aun a callejón. Eran veinte metros de mal empedrado camino entre dos muros, blancos casi por milagro.

El nombre investía de todos modos a la calle del Muerto de una macabridad que no le venía. A ratos, debía de horrorizarse de su nombre la calle del Muerto, y en esos momentos se lo hubiera cambiado por cualquier otro.

La calle del Muerto tenía en su fondo un paisaje de barcas de vela sobre un mar de calma, de gaviotas, soles de poniente y nubes rosadas.

En la calle del Muerto escondía yo a mi batallón de los ocho años, para apedrear mejor al batallón enemigo, mal resguardado tras los escasos riscos de una marisma.

La calle del Muerto protegió mis mejores conspiraciones de niño conspirador. De ella únicamente lo esperaba todo. Con sus puros afectos compuse mi primera letanía.

¡Letrina de mi niñez sin ayos ingleses y de la de mis gentiles amigos del barrio de la Hoya!

¡Parque de los novillos del sábado!

Sobre todos mis objetos de la infancia he salvado esta calle del Muerto, y la salvaré sobre todos mis objetos de hoy. Mi recuerdo va hacia ella como mis pies de los ocho años.

A ella debo, en primer lugar, una doble epididimitis crónica, que me hace sonrojar cruelmente al desnudarme junto a los lechos pandos de las amigas de una noche.

A ella debo también una cicatriz retorcida, como de escrófula cerebral, que mi calva prematura acabará abandonando en el centro de la frente.

2

En mis tardes de entonces había una plaza solitaria hasta donde llegaba el ruido del mar cercano. La plaza era grande y oscura, con bancos vulgares de piedra y árboles altos e incoloros.

Veía la plaza únicamente desde el fondo de un callejón empinado que moría en la misma plaza. No recuerdo haberla pisado nunca. Sé, sin embargo, que si pudiera sentarme hoy en cualquiera de sus bancos los recordaría con la sensación exacta de su dureza, más que advertirla por primera vez. Creo saber también qué profundidad darían las huellas de mis botas sobre su piso de tierra. Pasearía por ella como su huésped, más que como su vecino.

El mar sonaba tan próximo a la plaza, que la convertía en playa; que la limitaba con el mar. Era —no tuvo nunca fue— una playa abandonada, vestida con abalorios de plaza de provincia. Tenía la desolada desnudez fatal de la playa. Árboles y bancos, mirándose miedosos, llenábanla de una angustia muda, que se comunicaba a todo cuanto rozaba con ella.

Hasta mi escondite de la calle inmediata llegaba su caricia fría de plaza trágica, su sombra desgraciada. La sutileza repugnante de un ala de pájaro adverso, construida con olores de pescadería, flores viejas, aguas podridas y excrementos humanos.

¡no! ¡no!

Una madrugada de noviembre desvaída y hosca, un hombre, extenuado de muchas noches de vigilia, se paseaba agitadamente entre las paredes de una habitación celular, monologando en voz alta.

He aquí sus palabras:

-¡No! ¡No! ¡No es eso! ¡Ni lo ha sido nunca! La ventana sigue en el sitio de siempre. Pasaban ayer bajo ella las horas. Era mayo, y había sombras largas en sus perfumados ocasos. Era febrero, y una luz senil tendía una cortina de encajes sobre una ociosa calleja. Y era agosto, con cálidas rosas sobre muros resolados. O noviembre, con cristales nublosos y siluetas imprecisas de unos espectrales amante, como en escaparate de pascuas. La ventana empezó -¿qué febrero, qué mayo, qué agosto, qué noviembre?- a motivar preguntas misteriosas. Un perro huidizo fue muerto en un alba por una madrugadora carreta. Su cadáver permaneció varios días bajo la ventana ignorante. Fue otro día un sacerdote quien se abrió allí las venas. La gente empezó a mirar con superstición hacia la macabra ventana. Luego, ya, todo asesino vulgar, todo caprichoso suicida, era atraído hacia el tradicional escenario. Había de ser allí precisamente, aunque hubiera rincones más penumbrosos, plazas más solitarias, superiores encrucijadas. Esa muchacha que ha muerto hace apenas diez días, llevándose hasta el cielo el secreto de su destrozado cuerpo y de su cráneo fracturado, si se detuvo un instante, al morir, bajo una ventana iluminada, no fue para hacerse doble blanco de un puñal lanzado al aire y de un acelerado mazazo. No hacen falta relecciones de Poe ni sherlockhólmicas sutilezas. ¡Cuando Esquilo ya ha hablado, y ha hablado Shakespeare, y Lonormand ha hablado! Pero hay, en tanto, un enamorado infeliz entre bizquerías judiciales y lobregueces de una casa celular y sonar de llaves y horizontes enrejados. Ha perdido su ventana de tantos días. Ha perdido sus ocasos de mayo, sus encajes de febrero, sus rosas de agosto, sus encristaladas luces otoñales. ¿Qué ha tenido que ver con ese sacerdote, esa muchacha o ese perro? Habla ahora en voz baja, y suspira, y dice: "Señor", con el mismo aire vaticinal que cuando era marco de su vida una ventana abierta sobre un callejón desolado. Llegará -va a llegar- el día de los birretes oscuros y las oscuras togas. Llegará -va a llegar- la oración leguleya y el ceremonioso fallo. ¡Y la ventana espera! He visto, por primera vez, unas tablas despintadas tras los envelados cristales. He visto unas flores reflejadas en su luna nueva. Está como muerta. Como recién apuñalada por la sanción de un perro hambriento, un cura paranoide y una misteriosa muchacha. ¡Si no por ese amante infeliz -soflamadas lenguas hermenéuticas, síes juratorias, índices oficiantes- por la angustiada soledad de la dolorosa ventana!

invierno

« **parade** »

Realizaba con estos altivos sueños de los cincuenta años. Mi espalada comba, mi paso tembloroso y mi desmesurada calva medían bien los días aguardados.

¿Cuánto tiempo había permanecido cerrado el trágico balcón? Lo abrí vacilante, pensando que aún habría sobre las maderas huellas de sus manos. Todo seguía teniendo el mismo aire de entonces. Venía de la calle un conocido olor a humedad y a grasas. Los raíles de la vía brillaban bajo la luna con iguales reflejos. Iba y venía despaciosamente, la gorra en una mano, la sombra triste del guardaguas. Pasaron dos trenes aureolados de humo negro y de lamentos de sirena.

¿Habéis oído alguna vez a una orquesta de clownes tocando la “Valse poudrée”, de Popy? La música y sus intérpretes van tan de acuerdo, está tan hecha la una para los otros, que se piensa que más que de una expresión de letra ajena se trata de una instintiva improvisación.

Un pedazo de barrio anónimo, solitario y tenebroso, sólo paseado por trenes inclementes y carromatos de la madrugada, tenía que haber terminado preciso escenario de un crimen como el mío. Se había estado preparando durante largos años para mi primera salida de criminal improvisado. El debut de su héroe. Mi escena de “amateur” del asesinato.

Era, pues, mi vuelta, un poco la vuelta del hijo pródigo. Se adivinaba una ternura paternal latiendo en todas y cada una de las cosas que en aquellos momentos me rodeaban.

Yo había citado allí, aquella noche, a varios criminales desconocidos, con objeto de confrontar sus crímenes con el mío y poder deducir del cotejo calidades beneficiosas para mi crimen, a expensas de la supuesta inferioridad de los suyos.

Esto solamente me había llevado allí.

Mi retorno tenía una causa asentimental y única. No había venido a templar recuerdos –si se despertaron fue a pesar mío; me poseyeron ellos a mí y no yo a ellos- ni a desenterrar horas pasadas. Acudía a una cita expresa. Era el criminal número 10 que esperaba a sus nueve hermanos menores.

Fue como si lloviera esencia de jazmín en la calle. Luego como si la destilaran sobre mi propio rostro.

Así anunció su inmediata presencia el primer criminal.

Era éste un jazminero corpulento. Florido hasta más allá de su posibilidad de floración. En él se habían refugiado las flores de cien jazmineros floridos. Se habían dado cita en él, la noche histórica del crimen, y, halagados de la hazaña, habían olvidado el retorno.

Imaginad ahora, por unos momentos, un jardín de palacio español del siglo diecinueve. Dan sobre este jardín varias ventanas. Una de ellas cabalga sobre un huesudo y alto jazminero.

He aquí el escenario elemental del crimen.

Fue la víctima una joven de diecisiete años, que dormía confiadamente el último sueño de las vírgenes morenas.

Su cadáver conservó durante muchos días la sonrisa inconfundible de los que mueren intoxicados con perfumes.

En el crimen estuvieron complicados una doncella de la víctima, que rompió alevosamente el día de autos un cristal de la alcoba de su ama, y varios faroles vecinos, cooperadores conscientes en el asalto de la casa.

Nadie como este singular jazminero ha lastimado más hondamente mi vanidad de criminal intacto.

Me irritaba, más que el pavoneo, el olor a perfumería y la falsa floración, su evidente capacidad de perpetrador de un crimen de tan extraña belleza.

(Unos días después, escribía la "Carta a Gustavo Adolfo Bécquer", incluida en mi Segundo epistolario. A ella pertenecen estos significativos fragmentos:

"Usted únicamente, Gustavo Adolfo Bécquer, novio de todas las muertas bonitas. Ningún otro que usted ha podido ser el inspirador de ese crimen..."

"Su barba suave y sus ojos del Sur han andado mezclados en ese bello cuento..."

"Usted amortajó el cuerpo de la víctima. La llamó ángel andaluz entre ayes de su musa de sangre. Usted siguió a distancia el coche del entierro y lloró enternecido sobre la tumba alunada...").

El segundo criminal era una cuna de caoba, pesada y fea, con un ingrato aire de transición entre pesebre de corral y coche de tiovivo.

Una noche, cuando más feliz era el sueño de un niño recién nacido que dormía sobre ella, dio, haciendo con esto un desmesurado esfuerzo, una violenta vuelta de campana, apretó fuertemente a la tierna criatura bajo su vientre acolchonado. En esta criminal posición, permaneció hasta las primeras horas del próximo día, en que, convencida de la muerte de su víctima, tornó a abrir de nuevo su gran boca bajo los cielos recientes, convirtiéndose entonces de infanticida en lecho del infanticidato.

Su crimen la condecoraba de un halo de flores blancas, músicas celestes y angelitos retozadores.

¿Quién iba a imaginarse que pudiera ser así el cuerpo normal de un rayo en descanso?

He aquí que mis ojos se habían detenido esta vez ante el tercer asesino.

Era un desproporción ingeniosamente conseguida lo que informaba la especial anatomía de aquel repugnante engendro asteróidico, que olía a humanidad, a fábrica de luz eléctrica, a carbón vegetal y a excremento de perro.

Tenía de persona, animal y árbol, en partes desiguales. Estaba animado de una conciencia mecánica extraordinaria.

Al pavor que producía su presencia, se sumaba una sutil repulsión espeluznante muy próxima a lo que pueda ser el horror metafísico.

En su crimen andaba un joven de veinticuatro años, hijo único de viejos campesinos, que había terminado hacía dos días su carrera de ingeniero electricista.

Supuso varias cosas probables. Que el joven ingeniero iba a llenar de pararrayos los campos. Que venía a quitarle su libertad de rayo silvestre, a llevarle por cauces fijos, a señalarle rutas, a sujetarle con riendas de acero.

Le acechó en una esquina del paisaje, y cayó sobre él y su caballería, carbonizándolos bárbaramente.

No satisfecho acaso, hizo restallar aún al día siguiente su látigo rojo sobre los cielos del entierro.

Encontraba en su crimen de defensa personal lenitivos para su pobre espíritu errante, que más le hacían desapacible e intransitable.

Era, a pesar de todo, un vulgar asesino de ocasión, que otro día podría ser igualmente víctima.

¿Os acordáis de la misteriosa desaparición de los senos de un busto de jardín público ocurrida hace algunos años en una apacible capital andaluza?

El suceso entretuvo durante varios días los mejores ocios del comentario periodístico. Las soluciones oscilaron de la venganza política a la broma perversa. Nadie sospechó ni estableció relaciones entre la doble amputación y un doble fallecimiento cercano: el de dos niños gemelos, biznietos de la deseada heroína.

El cuarto asesino que apareció ante mí no era otro que este busto de plaza del Sur, tal como lo había yo visto en las revistas gráficas ilustradoras del anónimo accidente.

Parece que todos los anocheceres salían de su casa los niños gemelos, con el único y premeditado objeto de masturbarse a la sombra de los altos senos del busto de la bisabuela.

Ella premió, al fin, la infantil hazaña diaria, dejándoselos caer sobre sus cabecitas rubias, que habrían de marchar la tarde siguiente camino de otros jardines más bellos. La meningitis se había presentado a medianoche, entre sollozos de una mujer desnuda, correr de criadas y timbres de teléfono.

El busto de la dama andaluza estaba demasiado orgulloso de su crimen, que había quedado impune por un fortuito olvido del jardinero, que había dejado destapada una alcantarilla próxima al asesinato.

En ninguno de los varios descubrimientos de senos de mármol, durante obras de alcantarillado, he intervenido yo para nada. He guardado hasta hoy, candorosamente, el secreto, con la misma preocupación que si de cosa mía se tratara.

Si en mi fichero íntimo aparece el crimen del busto bajo el signo de Olalla Pineda, ya sabéis por qué he traído este santo nombre y por qué he evitado, también, el verdadero.

diario a la sombra de una barca

13 de enero

Los barrios marineros de los puertos del mediterráneo están hoy demasiado vigilados para que pudiera terminar bien mi aventura. Eso es todo. Mi parada se quebró en sus mitades. Se agostó su fin, como sueño interrumpido. Quedaron allá, en la blanca alcoba del crimen, esperando revolver de mis ojos, y entre dorados cascos policíacos, un caballo de cartón, asesino de su infantil dueño; un cable eléctrico, electrocutador de un viejo cochero; un guerrero de cuadro histórico, que apenas dio, para asesinarle, tiempo a su pintor, a que terminase de pintarle su espada; una hoja Gillette, autora de milagrosas sangrías; un sexagenario pene, violador y asesino, a la vez, de una niña de siete años.

Fue todo tan imprevisto, estaba y tan lejos del mundo, tan cerca de Dios, o tan vecino de los ángeles, que me es imposible poder reconstruir ahora cómo sucedió todo aquello.

Me admiraba aún la fría habilidad con que pude burlar una persecución tan astuta. Me tiemblan todavía las piernas. Me zumban espantosamente los oídos. Vivo oculto, desde hace cuatro días, en el fondo de una barca encallada en una solitaria marisma, visitado sólo cada noche por un horrible marinero noruego, que me trae pan, esperanzas de fuga, fruta pasada y rosas rojas.

De este marinero espero mi liberación, que se alarga ya demasiado. No duermo. Apenas como. El ruido igual y constante del mar sobre un viejo rompeolas cercano terminará volviéndome loco, si antes no me hago un ataúd con mi barca o me dejo tragar por los tiburones.

18 de enero

Anoche he visto, sobre una luna en menguante, una rubia Virgen del Carmen. Tenía un gran escapulario marrón y unos azules ojos maternales. Ella misma me ha anunciado mi próxima liberación sobre una hermosa nave de plata.

19 de enero

Desde el amanecer acecho inútilmente, a través de una ancha rendija abierta entre dos tablas de la barca, el paso imperioso de una nave.

Espero que esta noche se resolverá tal vez todo. Confío, más que en el marinero noruego, en la próxima luna. El mar se confundirá de pronto con el cielo, y serán los vientos del Este mis huéspedes, y mi barca la luna naciente. Podré ir desnudo sobre ella, dueño de mis barbas floridas, timones de sus cuernos, blanco como ella y como ella sin patria. Será un viaje feliz de no sé aún qué remota Cíterea. Preveo que todo sucederá tal como lo pienso.

20 de enero

Blanca como el barco que me salve era aquella blanca muchacha. ¿Quién desnudó su cuerpo? ¿Quién lo arrojó en el aire?

Yo vi su entierro de joven desposada. ¿No toqué acaso sus enrojecidas carnes?

No sé su nombre, ni el color de sus cabellos, ni el timbre de su alma. Habrá sin duda una pequeña lápida, perdida entre flores de un cementerio de barrio.

Blanca como el barco que me aguarda. Sólo sé que era blanca; pero que después fue roja. ¿Quién ha dicho que yo era su marido, que yo la amé, que tuve un hijo con ella?

¡Aaaaaaaaaaaaah! Aúlla el mar otra vez. Sí. Rompe ya el viejo rompeolas. Llévate luego la playa y mi barca.

No espero nada de ti, horrible noruego.

No espero nada de tus sangrientas manos ni de tus promesas odiosas. Guárdate tus brazos de remador. Guárdate tus marineras experiencias.

Yo tengo ya mi barco de plata.

Ya está ahí. Antes que tú, noruego. Cuando llegues, ni estará la barca vacía ni me encontrarás acaso en la barca. Yo he clavado sus architas tablas y he puesto escayola en las roturas y he compuesto sus remos y la he aparejado para el viaje. Mira la marisma solitaria, el oleaje del mar y la estela de mi marcha.

Cómete tu pan, robado en no sé qué odiosa tahona. Cómete tu fruta –horrible noruego- y tus rosas.

epílogo en la isla de las maldiciones

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.

Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas transatlánticas. Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus, higueras mórbidas y aulagas doradas. Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombras violeta de unas garzas.

Yo, el hijastro de la isla. El aislado.

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. El anunciado tiernamente por el Apocalipsis. Aquél en que el sol se inmoviliza de pronto, o en que su paso es tan tímido, que la vista o no acierta a seguirlo o apenas si lo advierte.

Presiento que no se va a acabar nunca este ocaso, medido como por un gran reloj cuyo péndulo corriera lentamente en cada oscilación millares de kilómetros. Pendientes del hay un nacimiento de aventura, un huevo en flor y una pistola engatillada.

“Y yo no he traído hasta aquí –escribo– ni sus muslos de nieve, ni sus manos hábiles, ni siquiera sus ojos desmesuradamente abiertos dentro de un estuche sin leyenda...”

Vaga en el aire un alto oro de ausencia, como vigilia de alma en pena, o sueño de niño agonizante, en lucha silenciosa con el paisaje y sus recuerdos.

De quebrados rincones llegan ecos de alcobas secretas sobre jardines enlunados; de balcones entreabiertos a noches profundas; de voces impotentes de naufragos; de bancos solitarios donde yacen cadáveres de niñas recién asesinada; de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, un joven muy pálido y muchos angustiosos gritos de hambre.

¿De dónde ha caído esa luz en que se han quemado mis manos y las cartas donde mi único secreto vivía entre estremecidos temblores agobiantes?

¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se confundió con la espuma marina y con la estela de la luna y con las alas de las gaviotas?

¿De dónde ha venido ese grito que ha interrumpido de pronto la tarde y ha hecho volver a un mismo tiempo todos los ojos y todas las manos hacia un mismo punto vago y distante?

¿Y de quiénes son esos cadáveres que ha tendido la última marea sobre las playas del alba y de quiénes esas coronas de rosas y esos pasos silenciosos sobre la arena en sombra?

Yo, el hijastro de la isla. El aislado.

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. Aquel que el golpear del pico de un cuervo lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amarguras, óleos y sueños.

Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez precipitada por una lívida tarde sin proa.

Me voy hundiendo, atropelladamente, en un ocaso, que se hace cada vez más hondo, precedido por la ávida cita de una estrella.

Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso.

La casa de tócame Roque –farsa surrealista- (1934)

Extrait de, *Crimen y otros textos surrealistas*, sous la direction de Miguel Pérez Corrales, éd. Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

Habla un altavoz

Telón corto. Fachada de una casa con jardín. Sobre la puerta central, una fecha en gruesos caracteres bien visibles: AÑO DE 1901. Un potente altavoz habla sobre un tenue aire de música religiosa.

EL ALTAVOZ.- Distinguido público: Esta es la casa de Tócame Roque, protagonista y escenario a la vez de la farsa dramática que vais a ver representar aquí esta noche. Es una casa con historia. Tiene ya treinta y cuatro años: la edad del siglo. Fue terminada de construir, según reza un epígrafe de su fachada, el año 1901. Entre sus paredes, ella ha alojado trajes, muebles, cortinas, lámparas y hombres de antes de la Gran Guerra, y de después de la Gran Guerra. Ha alojado, además, las pequeñas y las grandes tragedias cotidianas de esos hombres, de esos trajes, de esos muebles y hasta de esas mismas cortinas y lámparas cambiantes con cada nueva hora y con cada nueva moda del mundo. Si las casas hablaran, como los animales de las fábulas literarias, esta casa podría contaros uno de los más espantosos cuentos sin hadas. El cuento de la mudanza de las horas. El de las heterogéneas pasiones, sueños y desmanes que caben en un tercio de siglo. La casa de Tócame Roque está ahora cerrada. Vacía y sola. Pero ella ha vivido los momentos más dramáticos de nuestra embrollada centuria. Es como un viejo barco varado después de correr muchos mares, ganar muchos puertos y vencer muchas tempestades. Vive de sus recuerdos. De sus pavorosos, de sus espeluznantes, de sus angustiosos recuerdos. Todos ellos van a ser resucitados aquí esta noche para espectáculo de vuestros oídos, de vuestros ojos y de vuestros corazones de 1934. En tanto que los actores acaban de vestirse, de dar los tramoyistas sus últimos martillazos y de levantarse el telón, tened un poco de compasión para esta pobre casa marchita, para sus cerradas ventanas, sus habitaciones exhaustas, sus agrietadas paredes y su arruinado jardín.

NOTA: A ser posible lo ideal sería que la música que acompañe al monólogo del altavoz estuviera compuesta por una rápida sucesión de motivos de las piezas musicales populares más representativas del primer tercio de siglo.

Prólogo

Cuadro primero

(ÁSTER y BRIDLE bajo la escalera)

La escena representa el extremo superior invertido de la escalera principal de una casa –la casa de Tócame Roque- deshabitada desde hace cuatro años. En primer término, una enorme lámpara apagada –la lámpara central del techo de la escalera- sobre la que está sentado Aster. En segundo término, una puerta de dos hojas (naturalmente, invertida) y arranque de la escalera. Al levantarse el telón, Aster descenderá de la lámpara y se dirigirá a Bridle, que está echado de bruces sobre el techo, fumando con fruición un cigarrillo cuyo humo sigue infantilmente, con los ojos.

Escena primera

ASTER.- El caso es que esto empieza a hacerse demasiado largo, Bridle. Al principio todo iba bien. Era agradable pensar que íbamos a ver, por primera vez, andar por una escalera como sólo lo habíamos visto en los cuentos; que sin necesidad de espejos íbamos a ver como con ellos. Pero ahí la tienes (indicando la escalera): muda e intransitada. Se diría que es la escalera por donde no va a bajar nunca nadie. O la casa está desalquilada; o se han ido de viaje sus inquilinos; o están todos enfermos, hasta los criados, y el teléfono no funciona y el timbre se ha roto.

BRIDLE.- Sí. Es triste lo que sucede, Aster. Todo aquel optimismo de ayer, todo aquel claro chorro de agua fresca, hecho de pronto lodo, agua de charco de suburbio, de ciénaga, de tubo de letrina... Pero yo tengo aún cigarrillos. La oscuridad no me apesadumbra demasiado. Y me quedan todavía unas pocas -¡muy pocas!- esperanzas.

ASTER.- ¿Pero es que unos cigarrillos que se acabarán muy pronto y unas esperanzas tan lamentablemente endebles pueden ser suficientes para amarrar mis nervios? Hasta hace una hora he podido resistir callado, mirando como un autómatas (he querido decir como un idiota) a la escalera, aunque me daba perfecta cuenta de la inutilidad de mis miradas. Pero se me gastó la paciencia. Y desde que dejé de mirar cada minuto se me convierte en siglo, y no me importaría que se hundiera la casa sobre nosotros y verme ya entre escombros, por tal de acabar de una vez con esta absurda pesadilla.

BRIDLE.- ¡Bah! No hay que exasperarse tanto. Además, nosotros somos los únicos culpables. ¿Se nos ocurrió, acaso, pensar en las sorpresas fatales, en los tropiezos inesperados? Tal vez hemos actuado un poco precipitadamente.

[...]

BRIDLE.- ¡Bah! No... no hay que exasperarse tanto. Además, nosotros somos los únicos culpables. ¿Se nos ocurrió acaso pensar en las sorpresas fatales, en los tropiezos inesperados? Tal vez hemos actuado un poco precipitadamente. ¿Investigamos

acaso, antes de entrar, si vivía gente en la casa, si era una quinta habitada? Nos hemos metido en el primer edificio con vago aspecto de chalet que hemos encontrado a nuestro paso. ¡Y de qué manera! Por un ventanillo lateral, y a las tres y media de la noche más oscura del más caliginoso de los veranos. Hemos dormido, no sabemos exactamente ninguno de los dos cuánto, pero probablemente muchas horas, porque habíamos bebido demasiado y hacía varias noches que no cerrábamos los ojos...

ÁSTER.- Y, al despertar, nos hemos encontrado con la agradable sorpresa de que nuestros relojes estaban definitivamente parados: el tuyo en las cuatro y veinte y el mío en las siete menos cuarto. Es decir, que no era ni es posible averiguar de ninguna manera ni la hora en que vivimos ni el tiempo que ha pasado desde que estamos aquí. Y si esto llega a convertirse en tortura verdadera (que lleva camino de ello), ni siquiera vamos a poder contar los minutos de nuestro propio martirio. Y todavía dices: “¡Exasperado!”, como diagnosticándome de histérico.

BRIDLE (*Sentándose, echado el busto hacia atrás y las manos apoyadas en el techo*).- ¡Áster, óyeme! Estás pagando ahora, o cobrando, acaso precisamente cobrando, tu monomanía cronométrica. Has vivido demasiado tiempo al segundo, midiendo el ritmo de cada uno de tus pasos, de cada una de tus palabras, de cada uno de tus gestos, para que puedas resistir la más ligera prueba. No se puede hacer impunemente con la vida lo que tú has venido haciendo. A las ocho en punto, la gimnasia; a las nueve en punto, el desayuno; a las diez en punto el artículo para la *Revista de Alfa*; a las once en punto, la conferencia con el uno, dos cinco, cuatro siete... Ahora quieres también mirar con cronómetro el caminar del tiempo que te separa de ese abstruso sueño nuestro de andares invertidos y... ¡se te hace todo un mundo! Si esto fuera un oasis en lugar de un techo de escalera, podrías fabricar un reloj de agua; si fuera un desierto, un reloj de arena. Pero no es ni una cosa ni la otra. Tienes que contentarte con la isla (*por el techo de la escalera*) que tú mismo has elegido. Que no es tan mala, créelo. Tienes donde dormir, donde sentarte (*señalando la lámpara*)... Si fueras músico, tendrías hasta desde donde dirigir una orquesta (*por la lámpara*), si fueras tribuno, desde donde alentar a unas esquivas masas...

ÁSTER.- Basta ya, Bridle. Me irritan tus majaderías poéticas. Tú te puedes quedar, si lo quieres; pero yo voy a buscar el modo de abandonarte en tu isla de los diez mil encantos. (*Pausa. Inmóvil, en medio de la escena, mira largamente, de espaldas al público, las manos en las caderas, primero al fondo de la derecha y luego al de la izquierda. Se dirige hacia la derecha; de un salto, se agarra al montante de la puerta; hace una flexión, vuelve a dejarse caer y va derechamente hacia Bridle, que le ha seguido con los ojos en actitud expectante.*) ¡Adiós, Bridle!

BRIDLE.- ¡Adiós, Áster!

(*Áster, con agilidad atlética, alcanza otra vez el montante, se flexiona sobre él, y gana la escalera. Salta luego a su envés y comienza a remontarlo. Todo esto ha de hacerlo como con “ralenti”, sin volver la vista hacia atrás y silenciosamente, como si estuviera, aunque no lo está, en calcetines o descalzo. En tanto, Bridle, que se ha puesto primero de cuatro pies, siguiendo atentamente todos los movimientos de Áster, termina de levantarse del todo. Enciende el último cigarrillo, tira la cajetilla vacía al aire y se dirige al público.*)

Escena segunda

BRIDLE.- Y bien, señoras y señores, se ha acabado el diálogo. Huye el traidor, el atleta, el musculazo, y se queda sólo el raquítrico, el esmirriado, el impotente de deserción, el que es fiel a su causa a la fuerza. ¡Oigan, señoras y caballeros, qué hermoso comienzo de capítulo de novela de folletín! ¡¡LA FUGA DE ÁSTER!! ¡¡DERROTA DE UN HÉROE Y TRIUNFO DE UN DESERTOR!! El hermano traiciona al hermano. El compañero abandona, en la isla deshabitada, a su fiel compañero. Lo deja solo, y huye haciendo flexiones de piernas y brazos. Caín, el fuerte, se desovilla de Abel, el débil, y galopa sobre una horrible escalera, mientras la oscuridad y el silencio firman un pacto de complicidad. Pero él, Caín, no verá, subiendo peldaños, una hermosa teoría de sombras inversas, mientras que yo, Abel, la voy a ver. ¡Yo, Abel; yo, Robinsón; yo...!

Cuadro segundo (la caravana macabra)

Mutación a la vista. Humo y un gran ruido como de fuerte viento. En tanto, la decoración se invierte, tomando la escalera su posición normal. Mientras, se oye varias veces en sucesión ascendente la voz de BRIDLE gritando: “¡Áster!, ¡Áster!”. Al desaparecer el humo, aparece BRIDLE agarrado al pie de la lámpara, pataleando en el vacío. Se escucha un largo y descendente alarido interrumpido por un golpe hondo de algo que ha caído en el fondo del patio. La escena sigue a oscuras como en el primer cuadro.

BRIDLE.- ¡Áster!... ¡Áster!... ¡Áster!...

En este momento se ilumina, por medio de un reflector, la escalera. Por ella se ven ascender, lenta, silenciosa y sucesivamente, los cadáveres de Amalia, Mario, Carlos, Eva, Emma y Julio, todos desfiguradísimos, debiendo dar la impresión de una verdadera caravana macabra. Las hojas de la puerta superior de la escalera se abren solas y hacia fuera, para dar paso a los cadáveres, en el preciso momento en que Artemio pisa el último peldaño. El telón, que ha empezado a bajar muy despacio, acabará de caer rápidamente coincidiendo con la salida de la escena del último muerto.

Fin del prólogo

Acto primero: maternidad

PERSONAJES:

Amalia

La madre

Elena

El jardinero

Época: Años 1902 a 1903

Derecha e izquierda las del espectador.

Cuadro primero

Gabinete muy principios de siglo, de tono lo más posiblemente lúgubre. Un gran retrato, al óleo, de Amalia. Un crucifijo, con su lámpara al pie. A pesar de ser las dos de la tarde, la habitación permanece en una regular semipenumbra, porque están cerradas todas las ventanas y sólo entra luz por una puerta que da al pasillo. ELENA y LA MADRE hablan a media voz. Por la puerta del fondo, abierta de par en par, se medioentrevé la cama de Amalia, donde ésta duerme.

LA MADRE.- Sí, ahora duerme. Duerme desde hace una hora. Pero anoche apenas pudo cerrar los ojos. Todos los narcóticos no hicieron más que desvelarla.

ELENA.- ¡Pobre Amalia!

LA MADRE.- No sabes lo que va a sentir ella no verte. Sueña continuamente con tu visita.

ELENA.- No le diga usted nada de que he estado. Que siga viviendo su ilusión; ahora más verdadera ilusión que nunca.

LA MADRE.- No volverás, entonces, a vernos, Elena. Comprendo. Nos haces hoy tu última visita... Casi tu visita de pésame...

ELENA.- Es que vivís tan apartados y en un sitio tan triste... Es más de media hora de camino, y por un vereducho bordeando un mar siempre oscuro, unas veces sobre playas solitarias, otras sobre enormes acantilados, que da miedo mirar el mar desde arriba. ¿Cómo se os ha ocurrido venir a vivir aquí?

LA MADRE.- Ha sido cosa de Amalia. Vio esta casa, el año pasado, en una exposición de paisajistas regionales; y cuando los médicos le recomendaron la conveniencia de salir de la ciudad, ella misma la eligió, con una obsesión, que no quise violentarla. Pero yo aquí me ahogo. Después de los ocho largos años que llevo sin vivir, es decir, viviendo sólo para ella, este horrible retiro me pesa más aún. Tú no puedes comprender, porque eres todavía o muy feliz o muy joven, lo que es ver que se le va yendo a una la vida, una vida que no puede, que no ha de volver ya, pendiente de un cadáver vivo, aunque sea el de su propia hija. Es demasiada crueldad y demasiada resignación. Si con mi vida pudiera salvarle la suya, la sacrificaría ahora mismo. De una sola vez. Una por la otra. Mi vida por su vida. Pero... ¡este morir lento, constante, inútil, interminable...! Porque no es ella sola, sino las dos las que nos vamos muriendo, aunque de manera distinta: ella viviendo -¡y qué vivir! muerta, y yo muriendo, agonizando,

agostándome, viva. Y lo espantoso es que la amo con todas mis fuerzas de madre, que la quiero como no ha querido jamás madre alguna. Pero amo también a mi pobre vida, a esta pobre vida mía, rota, anónima, inútil, que se me va, que se me escapa estérilmente, sin que yo pueda evitarlo, de entre las manos...

Mientras, sin que se hayan dado cuenta ELENA ni LA MADRE –a ser posible ni el propio público-, ha llegado por el pasillo hasta la puerta lateral izquierda EL JARDINERO. Es un mozo de veinte años, moreno aceitunado, con una nariz muy grande, feo, pero de una fealdad no cómica –la camisa inclusive- de negro. No se quitará el sombrero durante toda la escena. Trae en la mano derecha unos despojos humanos (un brazo, con su mano, de mujer, radiante de anillos y de pulseras) y en la izquierda un estuche de terciopelo blanco, que se destaca violentamente sobre el traje negro. Debe permanecer inmóvil tras el marco de la puerta, de modo que la luz del pasillo le dé de frente, iluminándole fuertemente y destacando con energía su silueta sobre la semipenumbra en están ELENA y LA MADRE.

ELENA.- (Descubriéndole).- ¡Ah!

LA MADRE.- ¿Eh? (Viéndole también). ¿Qué hace usted ahí? ¿Cómo no ha llamado? ¿Cuántas veces voy a tener que repetirle que no tiene para qué salir del jardín, que lo que tenga que decirme ha de hacerlo siempre por medio de Juana? O procura usted corregirse o me obligará a buscar otro jardinero.

EL JARDINERO.- Juana ha salido, señora. ¿No lo sabía la señora? He llamado varias veces inútilmente. No me ha respondido nadie. Y me decidí por eso a subir... Porque un hallazgo como el de hoy no es de los que se pueden tener secretos, aunque uno lo deseara... que no lo desea. (Se ha ido adelantando mientras habla, hasta situarse en medio mismo de la escena, junto a ELENA y LA MADRE, y abre el estuche, después de haber dejado el brazo mutilado sobre una mesa o silla inmediata. Gesto de repulsión en las dos mujeres.)

ELENA.- ¡Ah!... Son unos ojos humanos. ¡Qué horror! Pero ¿dónde ha encontrado usted eso?

EL JARDINERO.- En el jardín. En el parterre de los crisantemos. Removía la tierra... y... de pronto...

ELENA.- ¿Los ha encontrado usted juntos?...

EL JARDINERO.- Sí...

LA MADRE.- ¡Pchs!... ¡Cuidado!... Más bajo, más bajo: que puede despertarse Amalia.

TELÓN

Cuadro segundo

Alcoba de Amalia, de idéntico estilo que el gabinete del primer cuadro. Unas horas después. Puerta y balcón laterales. Un gran reloj de pared en sitio visible. LA MADRE, sentada cuando se levanta el telón en una butaca, al pie de la cama, se dirige al balcón y se apoya en él mirando atentamente hacia un punto lejano. Pausa.

AMALIA.- ¿Qué hora es, madre?

LA MADRE.- Las siete, hija.

AMALIA.- ¿Empieza a oscurecer?

LA MADRE.- Es ya noche completa.

AMALIA.- ¡Otra vez!...

LA MADRE.- Sí, otra vez... (Yendo hacia el fondo de la alcoba) ¡Otra vez!... (Da al interruptor de la luz, pero ésta no enciende) Y, otra vez, tampoco hay luz esta noche... Dicen que es la humedad del jardín... Que los cables subterráneos están mal puestos... Habrá que encender de nuevo ese horrible candelabro... (Enciende un horroroso candelabro de ocho bujías, colocado sobre una consola, junto a la cama de Amalia.)

AMALIA.- ¡Madre!...

LA MADRE.- Lo mejor sería marcharnos de aquí esta misma noche...

AMALIA.- Madre, ayer...

LA MADRE.- ¿Has oído?

AMALIA.- No. No he oído nada.

LA MADRE.- Han llamado, Amalia.

AMALIA.- ¡Oh! ¿Es posible?... Puede que sea Elena... La espero, desde que estamos aquí, a todas las horas... Pero ya, tan tarde... No. No será ella.

LA MADRE.- (Hacia el balcón).- No, no será... (Alongándose sobre el jardín.) No. (Volviéndose hacia AMALIA) No es nadie. (Pausa larga. Acaba de encender el candelabro.)

AMALIA.- ¿Tú oíste llamar?...

LA MADRE.- Sí...

AMALIA.- Se conoce que quien llamó no tenía demasiado deseos de vernos. (Pausa) Madre, ¿hay luces esta noche en el mar?

LA MADRE.- No. No hay ninguna.

AMALIA. Sin embargo, debe de estar hoy el mar excelente. ¿Verdad? (Pausa) ¿Oyes tú el mar, madre?

LA MADRE.- No, hija, llevamos varios días de verdadera bonanza.

AMALIA.- Yo sí lo oigo... Es un ruido muy lejano, muy suave, muy vago... Como un murmullo de bolas de algodón, sobre un campo de césped... Tuve un sueño en que era el mar así: millares de bolas de algodón, millares y millares... Se empujaban unas contra otras, corrían, saltaban, huían y volvían a tomar de nuevo, siempre de nuevo. Y me bañaba en ese dulce mar de algodón. Iba y venía sobre las olas de algodón mi cuerpo. Me arrullaban, me mecían, me brizaban. Y era como si fuese el sueño mismo quien me acunase, como si durmiera un sueño también de algodón, y fuera ese sueño el mar o el mar ese sueño... No sé. Pero de pronto...

LA MADRE.- (Alongándose sobre el balcón). -¿Quién?... Ahora sí es en serio. (Alongándose más) ¡Adelante! ¡Suba! ¡Voy, voy en seguida!... (Sale por la puerta lateral y vuelve inmediatamente, sola) Tampoco era ahora nadie. (Se sienta junto a la cama y mira a AMALIA como esperando el resto del sueño) ¿Y...?

AMALIA.- Bueno, pues, de pronto, el campo de césped se endureció, se endurecieron las bolas de huata. Se hizo todo –césped, sueños, bolas- de cristal. De un cristal muy fino, y muy frágil y muy lívido; y hueco. Chocaban unas bolas contra otras y se rompían en agudos pedazos. Me herían, me sajan, me rasgaban la carne, me sangraban por miles y miles de heridas. Era sobre un sueño de sangre y cristal por donde andaba yo entonces. Y otra vez, sin transición, ¡el algodón, el campo de césped y el sueño de huata! Enrojecía, bajo mi cuerpo, el esponjoso oleaje. Sorbían, bebían, chupaban de mi sangre mil redondos lobeznos blancos, mil sanguijuelas de algodón, mil vampiros ávidos. Para cada herida había una bola de algodón, que en vez de restañar, chupaba insaciable. Se iba empapando de mi sangre en fuga todo un inmenso océano de huata... Y yo seguía escuchando su rumor, su música, que era muy lejana, muy suave, muy vaga, como el ruido del mar esta noche, madre... (Pausa. Se incorpora, se hace una

intensa contracción con todo el busto) ¡Me a... ho... go..., ma... dre... ! ¡Me a... ho... go! ¡Ay! ¡Ay!... ¡Madre!... ¡¡Madre!! (Mientras, en sucesivas contracciones, ha vomitado sobre la cama un verdadero océano de sangre.) ¡¡¡Maaaaaa... dre...!!! (Hay un rápido forcejeo entre madre e hija, durante el cual debe advertirse claramente que aquélla aprieta entre sus manos el cuello de ésta. Luego rueda AMALIA, inerte, sobre la almohada. LA MADRE se acerca, de puntas de pie, a la consola; apaga, una a una, las ocho velas del candelabro, y sale de la habitación, que un rayo de luna, que entra por la ventana abierta de par en par, ilumina.)

LA MADRE (Entrando).- ¡Es extraño! Tampoco era ahora nadie. (De espaldas a la cama, mientras corre las cortinas de la puerta.) He bajado hasta el jardín... He mirado toda la casa... (Transición.) ¿Qué es esto? ¿Te has vuelto a bajar de la cama, Amalia? ¿Quién ha apagado el candelabro? (Va hacia la cama). ¡Ah! ¡Hija! ¡Mi hija! ¡Amalia! ¡Amalia! (Sacudiendo el cuerpo de Amalia) ¡¡Amalia!! (Cae de rodillas junto a la cama, junto con la mano de Amalia.)

TELÓN

NOTA.- A ser posible, la mano muerta y los ojos humanos del primer cuadro deben representar un papel importante en el segundo cuadro, siendo “la mano”, guiada por “los ojos”, la encargada de correr y descorrer la cortina de la puerta de la alcoba en la última salida de LA MADRE.

Acto tercero [sic]. La muerte de un ángel

Cuadro primero

La misma habitación del cuadro primero del segundo acto. Lo único que ha cambiado son la decoración y los muebles, ahora de un cuarto de estar muy 1934 en casa de JULIO. La puerta del fondo, abierta, permite ver la cama de JULIO, en el mismo sitio y disposición en que estaba la de Amalia en el primer acto y la de Eva en el segundo. En las paredes, estampas surrealista; sobre una butaca, en disposición de que pueda ser visto desde la sala, un cartel: tres colores, negro, violeta y oro, donde se lee:

SÁBADO, 19 DE NOVIEMBRE DE 1933

Velada necrológica

Organizada por la C.U.S.U.

en conmemoración del 1er. centenario

del

CONDE DE LAUTRÉAMONT

El timbre del teatro que ha de avisar el comienzo del acto, continuará sonando hasta después de levantarse el telón, ligándose y confundándose así su sonido con el

del timbre de la casa de JULIO. En escena, CARMEN, JOSÉ MARIA, CLAUDIO y ALBERTO, gente toda equívoca y extravagante. Luego, BENEDICTO. Un reloj, en sitio muy visible, marcando las ocho menos cuarto. Luz de mañana de otoño, fría y nevosa.

JOSÉ MARIA.- ¿Oís? Se le ha pegado el dedo ¡Qué bárbaro! Si no estuviera ya corrido el telón era para sospechar si no se trataba de un timbre de teatro anunciando el comienzo del acto.

ALBERTO.- Será Julio, que vuelve.

CLAUDIO.- ¡Pero si el jardinero acaba de decirnos que ha salido en este momento, hombre! Además, Julio no va a tocar, estando la puerta abierta, el timbre de su propia casa. El trastrocar te atonta, decididamente. A nosotros nos empalidece un poco la cara, nos da ganas de bostezar, de desperezarnos, de beber refrescos de menta... pero de ahí no pasamos. ¿Verdad, Carmen? (Carmen se pinta, en este momento, los labios, ayudada por ALBERTO, que hace de espejarlo.)

JOSÉ MARÍA.- Es que nosotros trasnochamos por vocación y Alberto por literatura.

CARMEN.- ¿Queréis dejar ya tranquilos a Alberto? Tiene más talento que todos nosotros juntos. Y cuando tenga nuestra edad, no tendrá que andar mendigando tertulias amigas, sino que poseerá palacio propio, abierto, claro está, desde la mañana hasta la noche, a todos sus amigos pasados, presentes y futuros.

ALBERTO.- Gracias, Carmen.

CARMEN.- Di que sí, hombre.

ALBERTO.- Sí.

JOSÉ MARÍA.- Pero, y el que llamaba con tanta urgencia, que parecía que iba a saltarse los peldaños de diez en diez apenas le abrieran la puerta, ¿dónde se ha metido que no acaba de subir?

CLAUDIO.- Ahora verás. (Levantándose y con voz engolada y actitud de mago que va a conjurar un encanto.) ¡Adelante! ¡Adelante! (Se abre la puerta, y entra BENEDICTO, con un grande y pesado paquete bajo el brazo.)

BENEDICTO.- Buenos días, señores. Por lo visto, continuáis vosotros haciendo vuestra perenne vida de vigilantes nocturnos, y yo la mía eterna de barrendero matinal.

JOSÉ MARÍA.- O nosotros somos los ruiseñores de Julieta y tú la alondra de Romeo. "Plus exquis, plus poétique et plus international".

BENEDICTO.- Total, que nos desayunamos aproximadamente a la misma hora, pero tenemos invertido el sueño. ¿No es eso? Bueno. Pues mientras vosotros os bebíais la ginebra de la madre de Alberto, el whisky de Mario o el champagne del primer idiota con aficiones literarias que encontráis en vuestras correrías por los cabarets menos literarios de X, yo he dormido lo suficiente para poder asombraros ahora con estas magníficas lápidas, que ilustrarán mejor que los versos de Alberto, que la voz de Carmen, que los panneaux de José María o que la música de Claudio, nuestro Homenaje a Lautréamont, nuestra gran velada necrológica, el acontecimiento más importante del actual otoño. (Abre el paquete y saca de él tres grandes lápidas de mármol negro, muy delgadas, con los epitafios en caracteres blancos. Todos se agrupan a su alrededor.) ¡No! ¡No! Paciencia, señores. Las leeré yo mismo... O si no... Mejor... ¿Carmen, quieres leerlas tú?

CARMEN.- Sí, cómo no. Trae. Pero te advierto que desde luego no estoy aún especializada en la lectura de epitafios. (Toma las lápidas y las coloca sobre un velador inmediato. Todos se sientan. BENEDICTO acecha la voz de CARMEN con carta de inequívoca satisfacción. Carmen va leyendo muy despacio, tomando las lápidas una a una, y de pie.) Lápida número uno:

R.I.P.

Jorge H. N. Falleció el día 8 de Abril de 1917,

a la edad de 15 años

TENIAS QUINCE AÑOS CUANDO TE MATÉ DESNUDO Y

A TRAICIÓN. COMO TE MERECIÁS. ¡PERRO! ¡HIJO DE

MALA MADRE! ¡BICHO DE CIENAGA!

¡NUBLO DE PROSTITUTA!

Lápida número dos:

R.I.P.

Blanca J. S. Falleció el 25 de enero de 1909,

a los 20 años de edad.

AUN MIS MANOS HUELEN AL SUDOR DE TU CUELLO.

¡COMO SE TE EXTRAVIARON LOS OJOS, CUANDO SE

HIZO MORTAL MI CARICIA! ¿ TU PELO RUBIO Y TUS

PECHOS EN FLOR Y TUS GENEROSOS VEINTE AÑOS!

Lápida número tres:

MADRE, YO QUERÍA DINERO, Y TU LO ESCONDÍAS,
SABIÉNDOLO. TE JURO QUE SENTÍ, AL MATARTE,
COMO UNA LUZ AZUL INFLAMABA EL AIRE DE LA
TARDE.

BENEDICTO (Triunfante).- ¿Qué tal está?

CLAUDIO.- ¡Magnífico, Benedicto, magnífico!

ALBERTO.- Si el Conde de Lautréamont no vivió realmente en esta casa, merecería que lo hubiera hecho.

JOSÉ MARÍA.- Julio se va a entusiasmar cuando las vea. Porque ¿no las ha visto? ¿Verdad?

BENEDICTO.- No. No las ha visto. (*Pausa. Anda de un lado para otro pensativamente. De pronto...*) Oídmelo. Os hago una gran revelación si me prometéis guardarme el secreto.

CLAUDIO.- Sí, hombre, sí.

BENEDICTO.- Jurádmelo.

TODOS.- Jurado.

BENEDICTO.- Pues la verdad es que no he descubierto las lápidas en mis excavaciones en el jardín, como os he venido contando; sino que los epitafios son de mi propia invención; sino que los he tallado yo mismo.

CLAUDIO.- ¡Farsante!

CARMEN.- ¿Hablas en serio, Benedicto?

ALBERTO.- Pero...

JOSÉ MARÍA.- No lo creáis. Miente para sentirse halagado por nuestros impremeditados aspavientos.

BENEDICTO.- No miento, José María, no. No miento. (*Pausa*) Sin embargo, ¡es extraño! De tanto repetir mi cuento de los desenhtramientos de lápidas, hay instantes en que dudo de si realmente es verdad que las he encontrado.

CARMEN.- ¡Pchs! ¡Silencio! Ahí está ya Julio.

Dichos, JULIO y EMMA. JULIO entra delante. Gesto de desagrado en todos al ver a EMMA.

JULIO.- ¡Hola! ¡Oh, Alberto! Buenos días, Carmen. (*Todos contestan cordialmente al saludo de JULIO: “¡Hola, Julio!”, “Hola”; “Buenos días”; “¡Hola!”.* Transición, al entrar EMMA. *Esta no saluda a nadie y permanece inmóvil a la izquierda de la puerta hasta que se marchan todos*)

CLAUDIO (*Aparte a CARMEN*).- ¿Has visto? ¡¡Emma!!

CARMEN.- Sí, Claudio. ¡Qué desgracia!

JOSÉ MARÍA.- Nunca lo hubiera creído. Después de la intervención de Mario, parecía que todo había, al fin, terminado.

CLAUDIO.- ¿Qué hacemos? ¿Nos vamos?

JOSÉ MARÍA.- ¡Claro! (*CLAUDIO, JOSÉ MARÍA, ALBERTO y CARMEN inician la salida.*)

JULIO.- No os echo.
JOSÉ MARÍA.- Pero es ya muy tarde. Tenemos que dormir.
CLAUDIO.- Adiós, Julio.
JULIO.- Adiós.
CARMEN.- ¿Vamos, Alberto?
ALBERTO.- Vamos.
CARMEN (*A JULIO*).- ¿Puedo verte esta tarde?
JULIO.- No. Tengo ensayo en El Coliseo. (*Gesto de extrañeza en CARMEN.*)
CARMEN.- ¡Al fin! Entonces, a la noche.
JULIO.- Tampoco. Leo en El Capitolio Los hallazgos macabros. Después de cenar estaré media hora en “Faílth”... ¿Te conviene?
CARMEN.- No. Pero bueno... (*Sale.*)
BENEDICTO.- Te dejó ahí eso.
JULIO.- ¿Qué?...
BENEDICTO.- Son las lápidas.
JULIO.- ¡Ah! (*Palmoteándole en la espalda.*) ¡Qué gran Benedicto! (*Sale BENEDICTO.*)
EMMA y JULIO, solos.
EMMA.- ¿Es cierto que tienes ensayo en El Coliseo?
JULIO.- No. Es mentira.
EMMA.- ¿Y lo de la lectura de...
JULIO.- ¿... *Los hallazgos macabros...*?
EMMA.- ¿... También...?
JULIO.- Mitad y mitad. Los leeré, sí. Pero no esta noche. Ni en El Capitolio. Tengo promesa de don Jenaro por todo este mes.
EMMA.- ¡En qué mundo más maravilloso de fantasía y absurdo sigues viviendo, a pesar de mi ausencia! Creí que la influencia de Mario había sido (con ironía) más eficaz. Pero ya veo que no. Esto, como puedes suponerte, representa para mí todo un éxito. Tú eres de los nuestros, Julio. Convéncete. Lo que te pasa es que le tienes miedo a Mario. Es, cobardía, sólo cobardía, lo que has creído que pueda ser virtud. (*Transición.*) Y ¿qué es eso de Los hallazgos macabros?
JULIO.- ¿No lo sabes? Es una tragedia como para ti, Emma. Como para que tú hicieras con ella una irreal creación. Y además una vieja historia. Una historia que empieza con los primeros inquilinos de esta casa, y... que no ha acabado aún. Esta casa ha sido bastante casa trágica, bastante casa maldita. Aquí murió, en esa misma habitación (señalando a la alcoba) que es ahora mi alcoba, y que lo era también entonces, no se sabe a ciencia cierta si tuberculosa o asesinada por su propia madre, una muchacha. Eso fue allá por los años 1902 a 1903. luego, durante la Gran Guerra, fue cada de prostitución. Una madrugada, se oyeron tiros detrás de esta cortina. Eran disparados por un joven oficial americano sobre el cuerpo medio desnudo de una joven pupila. Debía de estar borracho. Cuando quisieron detenerle, se tiró por la ventana al jardín y murió a las pocas horas.
EMMA.- Bueno, pero ¿y los hallazgos?...
JULIO.- ¿Los hallazgos? Ahora verás. Mira eso. Ha sido desenterrado en el jardín por el propio Benedicto. (*Suena el timbre.*) Además, hemos encontrado una cabeza de adolescente maravillosamente cercenada, como si acabara de pasar por su cuello la cuchilla de una guillotina, y un pie de mujer, pintado y maquillado como el de una bailarina de Opera.
Dichos y el JARDINERO, con un cesto de labor. Viste completamente de negro como en el primer acto.

EL JARDINERO (*Empujando desde fuera, suavemente, la puerta, y asomando la cabeza*).- ¡Ah!

JULIO.- Entra, entra... ¿Qué ocurre?

EL JARDINERO (*Entrando*).- ¿No ha llamado el señor?

JULIO.- No, no he llamado.

EL JARDINERO.- ¿No acaba usted de llamarme por la ventana? Ha dicho usted: “Sube un momento, hasta que vuelva Pablo”.

JULIO.- ¿Pablo? ¿Quién es Pablo? ¿Oyes, Emma? (*A EL JARDINERO.*)

Desde muy temprano empiezas a beber. ¿O es que te dura aún la borrachera de anoche?

EL JARDINERO.- No he bebido, señor. No bebo nunca. Además, quería traerle estos...

EL JARDINERO saca del cesto un cadáver de un niño de seis a siete meses, descabezado y sin un brazo, y una horrible cabeza de mujer, a la que le falta una oreja y parte de la barba. JULIO los toma, uno en cada mano, los mira con atención y regocijo y los arroja después dentro del cesto. En tanto, el JARDINERO ha salido silenciosamente, sin que lo hayan advertido ni JULIO ni EMMA.

JULIO.- ¿Te gusta mi casa, Emma? (*EMMA, sin contestar, saca un cigarrillo de su petaca y lo enciende.*) No. No te gusta. Ya lo sé. Hay aquí todavía o demasiado orden o demasiada pobreza. (*Pausa. EMMA mira, con una sonrisa amarga, a su alrededor.*)

EMMA.- ¡Bah! ¿No tienes otra cosa que decirme?

JULIO.- Sí. Pero cierra antes todas las ventanas y enciende después todas las lámparas. Esta luz de mañana de otoño me entristece, y quiero estar hoy alegre.

EMMA (*Mientras hace lo que JULIO le dice*).- Emma hace lo que le dice Julio. (Un reloj de una iglesia próxima empieza a sonar.) Un reloj lejano da las campanadas de las ocho.

JULIO.- (*Diciéndolo de tal manera que haga dudar de si recita, o improvisa para EMMA.*) Soñaba con una mañana como esta hace ya mucho tiempo. Yo, sentado aquí, como ahora estoy, acariciando, como un personaje de tragedia, el puño de mi pistola. Y tú ahí, de pie, tal como estás ahora, más hermosa y más pálida que nunca, y tan cerca o tan lejos de mí como si te llevar dentro.

EMMA.- Emma, con gran ternura: “¡Julio! ¡Mi Julio!”... Cae... len... ta... men... te... el... te... lón.

TELÓN LENTO

Cuadro segundo

Alcoba de Julio. La misma habitación que fue alcoba de Amalia en el primer acto y de Eva en el segundo. Ahora amueblada y decorada muy 1934. Un reloj sobre la mesa de noche da las cinco, inmediatamente después de levantarse el telón. JULIO en bata, al teléfono. Mientras, suena un timbre, y momentos después entra MARIO por la puerta que da al cuarto de estar.

JULIO (Al teléfono).- No. No vengas. Tenemos tiempo de sobra hasta el sábado. Aún es hoy día trece. Además, todo lo que se refiere a lo esencial de la velada está ya ultimado. (Pausa) Mario (En este momento suena el timbre de la casa) está demasiado metido, por no decir comprometido, en la aventura. Ya lo conoces bien. No se olvidará de nada. (Pausa) No sé... No sé... Pero presumo que no le interesa... (Pausa) Siempre, sí.

(Pausa) Es lo mismo. (Pausa) ¡No! ¡No! ¿Por qué? (Pausa) ¿Aquí?... No. (Pausa) No he salido en toda la mañana. (Pausa) ¡Ah!, sí... Espera... Sí. Sí. Estuvo un momento. Yo me negué, a pesar de su insistencia, a recibirla, y se marchó en seguida. (Pausa) ¡Su asiduidad de siempre! (Pausa) Como tú quieras. (Pausa) Sí. (Pausa. Entra Mario) Bueno, bueno. (Pausa) ¿Yo? (Pausa) ¡Ah! (Pausa) Todo termina y todo vuelve otra vez a empezar. Es la vieja rueda del mundo. (Pausa) Sí, sí, hasta el sábado. (Deja el auricular, y, aún con una mano apoyada sobre la mesa donde está el teléfono, gira suavemente y se encara con MARIO, a quien mira fijamente, como esperando a que él le hable.)

MARIO.- Y bien: ¡la viste, al fin!

JULIO.- Sí.

MARIO.- ¿Cuándo?

JULIO.- Esta mañana.

MARIO.- ¿Vino ella a buscarte?

JULIO.- No. Fui yo a su casa.

MARIO.- Lo esperaba.

JULIO.- Era mi deber.

MARIO.- No. No era tu deber, Julio. Era tu sino. No has podido resistir más tiempo sin verla. Hace días que te vigilo atentamente, que espío cada una de tus palabras, cada uno de tus silencios. Te hablaban, y no oías. Apenas podías leer dos páginas seguidas del mismo libro. Te has pasado dos noches completas en tu habitación, sin acostarte, paseando de la ventana a la cama, de la cama a la ventana...

JULIO.- ¡No es verdad!

MARIO.- Sí lo es, Julio. Sí. Desgraciadamente.

JULIO.- Dormía hasta las tres de la tarde. No tenía sueño.

MARIO.- Ni ganas de leer, ni de salir...

JULIO.- Estaba harto de...

MARIO (Interrumpiéndole).- ...Sino de medir tu habitación con tus propios pies, porque desconfiabas de toda clase de metrajes; porque sólo en el compás de tus piernas (Todo esto ha de decirlo con señalada ironía.) veías el secreto de todas las longimetrías. (Pausa. Coge un libro de la mesa. Lo abre. Lo cierra. Lo vuelve a abrir, y lo tira después sobre la mesa.) Tú no te dabas cuenta de nada. ¡Cómo ibas a darte! Pero habías llegado a un estado de desasosiego que empezado a alarmarme. Fumabas sin cesar un cigarro tras otro cigarro. Andabas de un lado para otro como un sonámbulo. Buscabas constantemente por el aire algo que se escapaba a tus miradas... Y hoy ya eres otro. Vuelves a ser el mismo tú de antes. De nuevo, tus ojos vuelven a posarse sobre las cosas con una serenidad de la que había empezado a olvidarme. No hubiera tenido necesidad de que me lo dijeras para suponerme lo que había ocurrido. Lo estabas gritando, lo estabas voceando, callándolo. Por eso no se me ocurrió preguntarte si la habías visto, sino que te lo eché violentamente a la cara en la seguridad de que no ibas a negarlo. (Transición.) Bueno, Julio. Escúchame ahora y responde: ¿Piensas volver a verla de nuevo?

JULIO.- (Con gran decisión).- No, nunca.

MARIO.- Demasiado pronto lo has dicho.

JULIO.- No, Mario, nunca.

MARIO.- ¿Te atreverías a jurarlo?

JULIO.- Sí, te lo juro.

MARIO.- Julio...

JULIO.- No podría ya, aunque quisiera.

MARIO.- ¿No podrías?

JULIO.- No, no podría.

MARIO.- ¿No podrías verla?... ¿Qué ha pasado?... Habla ya... di...

JULIO.- Vamos a comprar rosas, Mario. (Comenzando a hysterizarse)

MARIO.- ¿Rosas?

JULIO.- Sí. Rosas. Muchas rosas. Y cuatro blandones. ¡Y cuatro velas! ¡Y un crucifijo! (Completamente hysterizado.) ¡Y una caja de ¡...

MARIO.- ¡¡Julio!!

JULIO (Cayendo sobre una butaca, en un estado de superexcitación extraordinario).- ¡Sí! ¡Sí! No puedo callarlo más ¡Sí! La he matado. ¡La he matado! La traje aquí con pretexto de enseñarle unos apuntes para ilustrar su Muerte de un ángel. Ya sabes que era un viejo capricho suyo. Le hablé de nuestra velada necrológica, de mis nuevos planes literarios, de... ¡qué se yo!. Creí que era más fácil ser asesino. (Cada vez más excitado) Ha sido horroroso. No sabía cómo acabar de rematarla. Llegué a pensar que no iba a morir nunca. Ha estado agonizando desde las diez de la mañana hasta hace unos momentos.

MARIO (Excitadísimo. Sacudiéndole nerviosamente a JULIO).- ¡Julio! ¡Julio! (Pausa) ¿Qué vas a hacer ahora?

JULIO.- No sé. No sé. No se me ha ocurrido siquiera pensarlo. No sé... (Transición) Pero, ¿es que tengo necesariamente que hacer algo? Bueno. Pues me esconderé en tu casa. O en la de mi madre. O me enclaustraré en el primer desván deshabitado de cualquier casa vecina. O me disfrazaré de mendigo y vagaré de aldea en aldea hasta que todo el mundo se olvide del crimen. O me fugaré. O me presentaré a la policía, y buscaré luego un buen defensor como en las estúpidas películas americanas. (Pausa) De todos modos, ya lo ves, ahora estoy muy tranquilo, completamente tranquilo. Me he excitado un poco, antes, sin querer, al contártelo... Pero...

MARIO.- Te estaba oyendo, Julio, y no podía acabar de creerlo. Pensé primero que te habías vuelto loco. Me pasaron un momento por la cabeza tus recientes desvaríos e incoherencias, tu estado de perturbación de estos últimos días. Tenías además verdadera cara de demente. Luego, no sé por qué, empecé a dudar de la realidad de todo lo que estaba ocurriendo. ¿Cómo podía ser cierto lo que contabas? Pensé que todo lo que estabas diciendo era una espantosa mentira, que lo estaba soñando y que iba a despertar del mal sueño de un momento a otro... Pero pasaba el tiempo y no me despertaba, y tu seguías ante mí, y te podía tocar, no como en los sueños, sino como en la verdadera vida, y...

JULIO.- ¿Y por qué no ha de ser todo lo que ha ocurrido aquí un sueño? Has soñado que acabo de cometer un asesinato, de matar a una mujer, que estoy perdido para siempre. Acaso todo lo que nos ha pasado en la vida haya sido sólo eso: un pasajero sueño. Yo me despertaré de mi sueño dentro de unos días en la silla eléctrica. Tú, que no has matado a nadie, te despertarás dentro de dos, de diez, de cincuenta años, en tu cama de agonizante, rodeado de tu familia, de tus amigos, hasta puede que de unos obsequiosos curas, que te ayudarán a biendespertar como una buena madre para llegar a tiempo al colegio.

MARIO.- No. No, Julio. Ya no soñamos, ni tú ni yo. Puede que todo lo que nos ha pasado hasta ahora haya sido un sueño; pero acabamos de despertarnos de él. Esta es la vida real, Julio, cruda y ácida como ella es, como será ya para siempre.

JULIO.- ¿Y si todo fuese mentira mía? ¿Si sólo estuviera ensayando, representando para ti, el final del acto tercero de La Casa de Tócame Roque, mi última tragedia para tantear, sin exponerme demasiado a un veredicto adverso del público, sus probabilidades de éxito? ¿Si vieras entrar ahora por esa puerta a la propia Emma, viva, erguida, esbelta, con su melena roja y su pálida cara... (Se oyen en este momento en la

puerta del fondo golpes sordos como de alguien que intenta romper la puerta con las manos. JULIO se detiene en su peroración. Se abre la puerta, y aparece en ella Emma semidesnuda, espantosamente mutilada. Viene arrastrándose dificultosamente de rodillas por el suelo. Trae, agarrada al brazo izquierdo, como si le estuviera mordiendo, la cabeza de mujer que quedó en el fondo del cesto al final del primer cuadro; y en la mano derecha, un hacha ensangrentada. Consigue levantarse completamente, apoyándose en algún mueble, y queda al fondo de la habitación, muda y horrorosa.)

MARIO.- ¡El sueño, Julio! ¡El sueño! Ahora sí que es el sueño. ¡Despiértame! ¡Julio! ¡Despiértame! ¡Grítame! ¡Pégame! ¡El sueño! ¡El sueño!...

JULIO.- ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!... (Risa histérica, a ratos; a ratos no, que deje en duda sobre su naturaleza al público)

MARIO.- ¡El sueño! ¡El sueño!...

TELÓN

Epílogo

La misma decoración del cuadro segundo del prólogo. Todo, como en el momento de caer el telón al final de este cuadro. La escalera, vacía. Bridle, gritando: “¡Aster! ¡Aster!”, desde la lámpara central. El mismo reflector, iluminando la escalera.

BRIDLE.- ¡Aster! ¡Aster! ¡Aster!...

La puerta de la escalera se abre sola, como en el segundo cuadro del prólogo, y salen, uno detrás de otro, los cadáveres de Artemio, Amalia, Rosaura, Julio, Eva y Mario, quienes, guardando entre sí una misma distancia, comienzan a descender muy lentamente por la escalera.

BRIDLE.- ¡Aster! ¡Aster!...

VOZ DE ASTER (Desde el fondo del patio).- ¡Me... mue... ro..., Brid... le..., me... mue...! (Pausa)

BRIDLE.- ¡Aster!... (Pausa) ¡¡Aster!!...

Se abre de nuevo, también sola, la puerta, y aparece en ella Aster, muerto. Tiene la cabeza horriblemente destrozada; el traje muy manchado de sangre; arrastra pesadamente la pierna izquierda. Se detiene un momento, y empieza luego a bajar la escalera.

BRIDLE (Viéndolo) ¡Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah...!

TELON RAPIDO.

Sobre el signo de Viera (1935)

La Laguna, 1935. Apparaît au début de 1936. Textos, pp. 296-303.

...Era ver que un caballero de un corazón
tan noble hubiese sido asaltado en su
buena fe por los de su mayor confianza.
VIERA Y CLAVIJO.

Al aceptar la generosa invitación del Círculo de Bellas Artes, de Tenerife, para que contribuyera, con mi mejor o peor aportación, a las fiestas insulares del centenario de Viera y Clavijo, se me pidió un título que levara las palabras que voy a decir hoy. Yo di, tal vez un poco atropelladamente, éste: “Bajo el signo de Viera”, que la prensa regional ha publicado, y yo he leído, con tanto regocijo del Viera que lo acaba como pesadumbre del bajo que lo inicia. Porque –señores- ese título significa mirar a Viera de abajo a arriba. Y a Viera –y a todo el mundo- es preciso mirarlo, para mirarlo bien, de arriba abajo. Las cosas que se llegan a ver bien, se ven, únicamente, de esta manera. De la otra, nos pesa demasiado la altura a que ellas están sobre nosotros. Se nos escapa, comúnmente, el corazón, y nos quedamos con los perfiles solamente. Hay que estar sobre el tema, y no bajo él, para poder poseer con integridad su secreto. De las estrellas, no llegamos a saber casi nada hasta que el telescopio las colocó bajo su lente, las dominó, trayéndolas muy cerca hasta la misma tierra sobre la que el telescopio se posaba. Mientras el habitante de la tierra confunde un avión con un pájaro, el aviador, desde la altura de su vuelo, sabe distinguir una amapola de la mancha de sangre del último crimen rural.

Yo siento, señores, que los que hayan venido hoy aquí en busca del bajo prometido, se sientan chasqueados por el sobre que les voy a servir. Pero el sobre tiene un alto vigor semántico, que a todos conmueve, y esto puede ser suficiente para templar furores de engañado y convertir a mi partido al enemigo menos leal.

De sobre nace sobresaliente y soberración; el sobrehumano que hizo andar de cabeza a Nietzsche, única manera, acaso, de bienandar. Si quien entiende justifica con ello su intelectual perfeccionamiento, quien sobrentiende va más allá de lo intelectual, afirma, por lo menos, una afinación superior de su intelecto. Bien va quien bien nada, pero mejor quien bien sobrenada. Mejor que ser cogido, es ser sobrecogido. El sobre de sobrecogido salva, poniéndole en guardia, al que va a ser cogido; se sobrecoge, pero no llega a dejarse coger.

Siempre, entre refinados, la sobrecena es superior a la misma cena. El sobresueldo, al sueldo. A la paga, la sobrepaga. Más que lo natural, nos atrae lo sobrenatural. Lo que aviva el sentir de Los nombres de Cristo es la llama sobrenatural. Lo que preside el símbolo de la fe –su introducción- es también de este mismo orden.

Quien se sobrepone, vence siempre al que sólo se pone. Quien sobredá, da más que el que da sólo. Sobrevivir es mucho y vivir acaso no sea nada.

La pelliza es plebeya y vergonzante hasta que se sobrepelliza, hasta que se hace sobrepelliz y decora la liturgia católica en rizos blancos y almidones en flor. Para

vengarse, solamente, le ha inventado el pueblo ese sangriento roquete, con que la moteja, cuando se cree insultado por la pellizcatoria evolución.

El nombre se esfuma, pero el sobrenombre pervive. Vive más que el nombre, porque su sobre lo hace vivir más. El Cid y el Gran Capitán han sobrevivido a Ruy Díaz y Gonzalo de Córdoba. El Rey Galante, a Enrique IV de Francia. El Rey Sol, a Luis XIV. A Juana de Arco, la Doncella de Orleáns.

Y no conviene confundir las cosas, si se les pone a las cosas nombres falsos, y el mundo los acepta sin detenerse a repasarlos bien. Tal con esa palabra realismo que ha servido para nombrar falsamente a ciertos productos sobrerrealistas del arte y la literatura españoles. ¿Realista nuestra novela picaresca? ¿Realista, Alemán? ¿Realistas, nuestros imagineros? ¿Es que tienen que ver algo con la realidad? ¿Ha existido algún modelo humano del Guzmán? ¿Pudo haber un Cristo como nuestros Cristos, o una Virgen como nuestras Vírgenes? ¿En qué hospital del mundo se ha visto la sangre que brota de las heridas de nuestras imágenes, las llagas que laceran sus carnes, sus sudores violeta, sus lágrimas de cristal? Lo que ha sucedido es que ha habido demasiado miedo de prefijar un sobre a ese realismo que lo estaba pidiendo, con la ternura que todo lo real pide el mágico que lo salve.

Sobre el signo de Viera voy a hablar, pues, yo esta tarde, y no bajo el signo de Viera. Sobre cuál es su tono. Cuál su área. Qué representa. Qué anuncia y qué pronuncia. Como se puede ver a Viera y cómo no se le puede ver. Sobre todo lo que diga quiero que se lea siempre el rótulo de intento, que es, a última hora, el real. Un ensayo de definición porque es lo único que yo puedo hacer, y no quiero chasquear, por segunda vez, a nadie.

Que lo que falte hoy pueda ser a lo menos equilibrado por ese titular sobre, y que él me salve, con su abundancia, de la escasez de mi gracia y ciencia actuales.

* * *

A la historia de la cultura –mejor aún, a su morfología- cabe compararla en un símil muy plástico, a las esculturas bifrontes o las monedas oficiales de cualquier época o país. Sólo falta, para que la relación sea perfecta, que el bifásico mármol o el redondo metal giren, y nos den una o la otra cara, según los superiores afectos de cada hora, el signo de cada estadio histórico, la fortuna de cada momento, el destino de cada fase en suerte y la peculiar ventura de cada próspero perfil.

Hay en la morfología de la cultura –como en las bifrontales estatuas- dos caras: una en la que el equilibrio, la serenidad, la perfección, la norma y cordura mandan: una cara clásica; otra en la que lo incoerde opone sus señas a lo grave, regida por lo musical, lo desproporcionado, lo anárquico, lo anormal, lo rebelde: la cara barroca.

Estas dos formas de la cultura –clasicismo, barroquismo-, estas dos opuestas facias, corresponden respectivamente a los conceptos woelfflingianos de lineal y pintoresco, superficial y profundo, cíclico y acíclico, plurilateral y unilateral, estático y dinámico, etc. (1) Que ya Goethe distinguía (2) al contraponer a la Noche antigua –clásica- de Walpurgis, la Noche alemana (anárquica, romántica) medieval. De estas dos noches, poetizadas genialmente en el Fausto, cada una dentro de su clima propio, ha partido D'Ors –gran goethiano-, para la construcción de su teoría de las formas que sean y de las formas que vuelan (3), coincidentes aquéllas con la manera clásica, y con la romántica, éstas (4).

Desde mi punto de vista, más biológico que morfológico, el fenómeno de la cultura se ha efectuado con oscilaciones pendulares. Con análogas alternancias a las que rigen el día y la noche, el flujo y reflujos marinos, la vida y la muerte, la vigilia y el

sueño, el invierno y su opuesto el estío. Ha sido sólo un continuo regresar, un cambiar de signo (tras +, -; tras -, vuelta al +), matizado por la hora y el momento que, en la cronología, le ha correspondido.

Así, bajo el signo barroco se han producido Oriente y Edad Media, el seiscientos occidental y el ochocientos europeoamericano. Bajo el signo clásico, se produjeron Grecia y Roma, el Renacimiento y –en fin- el siglo XVIII, que es el que nos interesa, preferentemente, hoy.

Todo el Oriente late bajo una señal barroca, que va desde Omar Kayyam a Rabindranath Tagore, pasando por Hafiz y los poetas hispano-árabes de nuestro medievo. (Calidaza hace sonar junto a los sagrados ríos su fragorosa arpa. Se rizan el cabello las pagodas. Danza David bajo canores cedros. Litaipé prende rosas de pitiminí en los sueños de los fumadores de opio. Pasa –púrpura, incienso y oro- la reina de Saba). Si hay alguna excepción es la de la arquitectura. Que produce las pirámides egipcias y los babeles babilónicos, frente al dinamismo de los bajorrelieves asirios, inspirados en cacerías reales, sobre un ritmo de leones en fuga y un galopar de caballos fogosos y disparadas flechas y tendidos arcos.

Con Grecia y Roma –con la hora de Occidente- el signo se cambia. La cultura gira hacia el signo clásico. Si la escultura griega parece un avance en dinamismo sobre Oriente, lo que sucede, en realidad, es que se ha llegado al verdadero equilibrio que la escultura oriental no había logrado. No se atreve, por eso, la arquitectura griega, a resolver el problema de la bóveda, que lo inicia Bizancio y se realiza, precisamente, en el gótico. Hasta el barroquismo de Eurípides es una excepción confirmante de regla. Sobre el romanticismo del autor de Hécuba, “el poeta que creó la tragedia interior del individuo doliente”, me evito, citando a Eduardo Schwartz –Figuras del mundo antiguo (5), a la vez, superiores detenciones y responsabilidades enojosas.

Otra pendulante oscilación y aparece la Edad Media: el goticismo. Es el primer reflujo a Oriente. La divina alternancia comienza a verificarse. Otra vez lo barroco impone su seña a la cultura del mundo. Gestas y catedrales. El Santo Grial. Cides y Carlomagno. Juglares de Santa María. Goliardos de Nuestro Señor. François Villon. Francesco de Asís. Dramas litúrgicos. Hita. Alfonso X. Chaucer.

Gira y gira, en tanto, la pelota del mundo. El péndulo regresa de nuevo. Señala esta vez su flecha la hora grecorromana. Lo clásico vuelve a imperar en Europa. La medida se sobrepone a lo ingrávido. El reposo al desequilibrio.

En que –señores- ha llegado el Renacimiento. Su fórmula nace –más que renace- de aspiraciones del momento, y sus relaciones con el Occidente antiguo son más que de imitación, de fervor y de coincidencia (6). (Esto es necesario no perderlo de vista, en cuanto a lo que supone, dentro de su signo clásico –neoclásico-, la cultura del siglo XVIII).

Pero no se detuvo aquí la carrera del mundo, ni el voltear de su pendulante cultura. Florencia confía a sus nuevos hombres su suerte, segura del genio de sus hijos: Dante, el primogénito; el segundón Leonardo; el inquietante Nicolás; el futuro Galileo. Espera ahora del pintor como esperó ayer del teólogo, como esperará del matemático, mañana. Dice el Arno su vieja música. Blanquean bajo la luna cien palacios. Florencia aguarda la natividad del milagro. Ebria aún de teología, si sublimada de Renacimiento. Resoñando con flores de alba. Entornando a una esperanza de niñez sus ojos. Volviendo su mirar hacia atrás. Retrotrayendo sus ansias.

El Renacimiento europeo ha rebasado ya sus medidas. Juan Bautista Marino está próximo a aparecer, y ha nacido ya Miguel Ángel. En el jardín de Leonardo hay flores tropicales. Y han aprendido a bailar los ángeles de Mantenga y las madonas de Petrarca. Es en vano que se intente poner freno a sus ánimos. Europa ha gustado ya la aventura

que su siglo, jubilosamente, le trae. Ya ha embarcado en su nuevo barco. Ya el viaje la ha apresado.

La palabra barroco suena por primera vez en el mundo. Nadie se acuerda ya de Oriente, porque está demasiado cerca el Renacimiento, pero un lejano Oriente, un signo dinámico, late, otra vez, en la lozana Europa.

Quedan aún por sucederse en la historia de la cultura dos voltadas de péndulo en que por tercera vez se repite el alternado cuento. Un regreso a lo clásico con el siglo XVIII y una vuelta, con el ochocientos, al barroco. Detengamos nuestro viaje en el XVIII, ya que para él ha sido sólo el viaje y las escalas de su empresa. Detengámonos en el siglo XVIII español, alojador de Viera. En la hora neoclásica de España.

* * *

Dentro de su signo clásico, ¿qué valor tiene el siglo XVIII español? ¿Qué le separa del clasicismo del Renacimiento y del otro primigenio clasicismo del grecorromano?

El siglo XVIII español es un fenómeno patológico. Es un siglo enfermizo, que no se atreve a vivir de sus propias fuerzas. El Renacimiento aparece, por el contrario, como una consecuencia de vitalidades perfectas. Es una ola de salud que anima a los hombres. Esta salud es tan fuerte, que se desborda luego en el dinamismo del barroco. El siglo XVIII es producto de una debilitación traída por los excesos anteriores. Lo preside una clara decadencia. “En la muerte de Carlos II –dice José Cadalso (7)- no era ya la España sino el esqueleto de un gigante.”

Saavedra Fajardo anuncia ya, en 1640, la causa de esta decadencia. En sus *Empresas políticas*, expone el origen –la conquista de América, la expulsión de los judíos, las guerras en Europa- de la rápida descomposición de la grandeza española (8). El Padre Gracián dice en su *Criticón*: “Si España no hubiera tenido los desaguaderos de Flandes, las sangrías de Italia, los sumideros de Francia, las sanguijuelas de Génova, ¿no estarían hoy sus ciudades enladrilladas de oro y muradas de plata?” (9).

España se produjo durante el siglo XVII de una manera barroca, no sólo en literatura y arte, sino en sus costumbres, guerra y política. El dinamismo de su hora mejor lo expande más allá de su área natural, y su vida es suficiente para enlatir un mundo. Este desbordamiento trae luego aquella limitación. Ya decía Cadalso en sus *Cartas marruecas* que los monarcas de la casa de Austria habían gastado “los tesoros, talentos y sangre de los españoles en cosas ajenas a España” (10). En el siglo XIX, Larra señala a la contrarreforma, que es un fenómeno genuinamente barroco, contrarrenacentista, como origen de la decadencia.

La España del siglo XVIII precisaba muletas y las pidió a Francia. Muletas políticas, muletas literarias y hasta artísticas y científicas (11). El siglo XIX no es una convalecencia. Es que el enfermo ha tirado, un día, las muletas, y se ha echado a andar por sí solo, en un heroico y supremo esfuerzo, como en sus mejores días de ayer. Se ve que está aún enfermo, pero que va a salvarse, por un rebrote de fe.

El clasicismo del siglo XVIII es un clasicismo de segunda mano, por incapacidad de remontarse hasta la fuente original. Es un clasicismo que viene de Europa –Francia, Italia-, de la nueva Europa; es un clasicismo de tono europeizante o europeizador. No se expanden los valores españoles por Europa como en el siglo XVIII, sino que si el español sale de España es para traerse a Europa al volver. Se produce de fuera adentro y no de dentro afuera. La importación es ahora regente como lo fue antes la exportación. Como Cadalso, como Iriarte, como Moratín, como Luzán, como casi todos en el siglo XVIII, Viera y Clavijo sale de España en busca de Europa, y torna a

España con ella. Se hace importador, y justifica así su hora. Se ata a su siglo. Se compenetra con la nueva Universalidad. Como casi todos en la España de entonces. Como Cadalso. Como Luzán. Como Moratín. Como Iriarte.

En el siglo XVIII se daban dos aspectos. Por un lado, “el crítico negativo, demoledor, del que el principal ejemplo era la Enciclopedia francesa y sus representantes” (12). Por otro, “el clásico-versallesco: palacios y jardines, Viena, serenidad, fragancia, vestido perfecto, representado sobre todo por la música de la escuela clásica. Del primero, que al lado de la parte negativa ofrecía una crítica constructora, científica, hay amplios representantes en España: Feijoo, Masdeu, Sarmiento, los influidos por la Enciclopedia” (13). Bien conocidos son, en cuanto al segundo, las influencias de los propugnadores del estilo neoclásico. En parte, fue ocupado este vacío con los finos talentos de Moratín y Meléndez Valdés.

* * *

¿En cuál de estas dos direcciones cabría localizar la obra de Viera? ¿En cuál encaja y en cuál desencaja? O ¿cuál es la que más le conviene, si por un acaso pudiera tener concierto con las dos?

Viera y Clavijo tiene, sobre todo, especial encaje en el primer aspecto. Viera está junto a Feijoo, anunciador de su caudal signo, y con la Enciclopedia, maestra de su primer deletrear. No hacen falta mayores minucias ni se precisan más severos análisis, para llegar a esta inardua inclusión. Véase su labor periodística: *Gaceta de Daute*, *Vida literaria*. Su libro de neumónica. Sus Elogios. Su Historia. Su Diccionario de historia natural.

Pero la obra de Viera rebasa los límites del aspecto más suyo. No caben en tan estrecha área todos los tonos de su intelectual elaboración.

No es, sin embargo, su obra poética en verso –mediocre, átona, infortunada, extraña a toda poética esencia, vacía de imaginismo, hambrienta de corazón-, la que nos da la pista de su segunda cara; sino su Historia de Canarias: que donde están los mejores primores han de buscarse siempre las hadas que nos lleven al cielo ignorado, inédito, acaso, para el mismo Viera, a su erudita labor atento y ajeno al sentido de su soterral vocación.

La inicial sugerencia me la ha dado Menéndez y Pelayo, a quien todos debemos algo, y con quien es preciso, para cosas de España, siempre contar.

Menéndez y Pelayo no es sospechoso de esquividad hacia Viera. Él ha hecho el mejor elogio de nuestro historiógrafo al utilizar y recomendar su Diccionario de historia natural, para una mejor inteligencia de la botánica del poema de Viana, y como apéndice, por Viera hecho, a las Antigüedades, para los desconocedores de la flora insularia. Pues hablando del poema de las Antigüedades, de Viana, a propósito de las fuentes de Los guanches de Tenerife, de Lope de Vega (14), en la edición de la Real Academia, t. XI, pág. 191. dice Menéndez y Pelayo: “El crédito histórico de este libro (el de Viana) ha tenido, desde antiguo, recios impugnadores entre los historiógrafos canarios, y, a la verdad, basta leerlo para comprender que gran parte de él es mero producto de la fantasía poética. Ya Don Juan Núñez de la Peña, que escribía a fines del siglo XVII, dijo, con buen sentido, antes de empezar la relación de la conquista de la isla de Tenerife: “No trato aquí de los amores que dice el Licenciado Viana tuvo el capitán Castillo con una hermosa infanta Dácil, hija del rey de Taoro, a quien halló en el recreo de una cristalina fuente, en La Laguna (15); que, sin agraviar a este autor, más parece comedia que historia verdadera: así, lo dejo a un lado, y prosigo mi conquista, sin que el lector se embarace en leer estas historias, cómicas a mi parecer”.

“A pesar de esta sensata advertencia –dice Menéndez y Pelayo (16)- un siglo después, el más clásico y excelente de los historiadores de Canarias, Viera y Clavijo, olvidado esta vez de la ironía, un tanto volteriana, que suele mostrar en cosas más graves, repite, sin muestras de incredulidad, el cuento de los amores de la infanta Dácil y el capitán Castillo” (17).

¡”A pesar de la sensata advertencia”! ¡Por “la sensata advertencia”, precisamente! El corazón de Viera florecía en Canarias y su intelecto en el reino de lo Universal. Bien que se sonriese el aislado de supersticiones exóticas, mentiras clericales y fabulerías de la ortodoxia oficiante. Pero ¡del mito “dácilo”, del perenne signo canario, de la égloga de nuestra Nausicaa regional!

Si alguna vez el corazón de Viera se rellena de júbilo, es contando el claro cuento de Dácil, o relatando el viaje de Hércules, o la muerte de Guillén Peraza, el príncipe que murió en pecado inmortal.

Ante la poesía popular de sus Islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore.

Canarias lo enciende en la realización poética pura como Europa lo desfoga en cerebrales labores de Universalidad.

“Yo tengo dos patrias –cuéntase que dijo Marco Aurelio, definiendo su universal corazón-; como Antonio, Roma; como hombre, el mundo.”

También, como el estoico latino, puede decir Viera de sí: “Tuve dos patrias; como hombre, el mundo; como Viera, Canarias”.

Ésta ha sido la gran lección de Viera, la de su signo inferior. La que aún no hemos aprendido del todo, la que es necesario que a toda hora subrayemos: Canarias. Frontera africana. Atlántica. Ibérica. Universal.

NOTAS

- (1) Woelffling: *Conceptos fundamentales en la Historia del arte*. Espasa-Calpe. Madrid, 1924.
- (2) Eckermann: *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Espasa-Calpe. Madrid, 1920, t. II, pág. 165.
- (3) Eugenio D'Ors: *Tres horas en el Museo del Prado (Itinerario estético)*, segunda edición, Caro Raggio, Madrid, págs. 12-17. Véase también mi ensayo *De Antón Chejov a Eugenio D'Ors*, “La Tarde”, Tenerife, número 637, 1928.
- (4) Este pensamiento central de la estética dorsiana aparece repetido en otros de sus ensayos, especialmente en Poussin y el Greco (*Nuevo glosario*, Madrid, 1922), *Las ideas y las formas (Estudios sobre la morfología de la cultura, Número 6 de la Biblioteca de Ensayo, Ed. Páez, Madrid)*, y simbólicamente en *La Bien Plantada*.
- (5) Eduardo Schwartz: *Figuras del mundo antiguo*. Trad. española de I. R. Pérez Bances. Ed. De “Rev. de Occid.”, Madrid, 1925, págs. 41-72. He aquí el romántico retrato que de Eurípides hace Eduardo Schwartz, resucitando el recuerdo del espantoso y descarnado Don Quijote del conocido cuadro romántico inglés: “Meditabundo, con la cabeza inclinada a un lado, los cabellos desordenadamente caídos sobre el rostro, los labios comprimidos, muy hundidos los ojos en las flacas mejillas, limitadas por aquellas arrugas profundas que grava la insaciable sed en el rostro de hombre prematuramente envejecido”.

- (6) Véase Konrad Burdach: *Reformatiom, Renaissance, Humanisme*. Berlín, 1918.
- (7) *Cartas marruecas*, edición, prólogo y notas de Juan Tamayo Rubio. Clásicos castellanos: Vol. 112, pág. 67.
- (8) V. sobre este tema la *Historia de la Literatura española*, de M. Romero Navarro, catedrático de la Universidad de Pensilvania. Ed. D. C. Heat y Compañía, 1928, págs. 419-420.
- (9) Baltasar Gracián: *El Criticón*, Ed. De Cejador. Madrid, 1913-14, t. 1, pág. 245.
- (10) Carta III, pág. 66 de la citada edición Clásicos castellanos de "La Lectura".
- (11) Véase A. Baudiellat: *Philippe V et la Cour de France*. París, 1901.
- (12) Ángel Valbuena Prat.: *Literatura dramática española*. Barcelon. Labor, 1930, pág. 293.
- (13) Op. cit.
- (14) Sobre las Islas Canarias en el teatro de Lope de Vega ha escrito Andrés de Lorenzo-Cáceres un erudito trabajo en el número VI de la revista *El Museo Canario*, que dirige en Madrid el catedrático Millares Carlo.
- (15) Véanse los capítulos titulados Romanticismo y Castillo contra castillos, de Las Canarias de Lope, de Andrés de Lorenzo-Cáceres –Instituto de Estudios Canarios: Conferencias y Lecturas, vol. I (Sec. II: N.º I)-, precioso y lírico comentario a esta maravillosa leyenda.
- (16) Op. cit.
- (17) Véanse sobre este tema mi *Contramito de Dácil* y *La Infantina de Nivaria*, interpretación histórico-literaria del mito, publicada en *La Prensa*, de Tenerife, e incluso en mi libro *Tres mitos canarios* (Hércules, Dácil y Guillén Peraza).

Sangre de España (1935)

Conférence du 5 décembre. *Textos*, pp. 290-295, publié ensuite dans « *La Tarde*, 13 décembre, 1935.

Estimados radioyentes:

Invitado por la estación Radio Club de Tenerife, para que “animara” o almara sus secciones, para que las almara (que “animar” viene de “ánima”, alma), para que pusiese un poco de mi “ánima” o alma en sus programas (que no otra cosa he querido significar al pronunciar la palabra “animara”), acudo esta noche a una cita que no sé, con seguridad, si es con ustedes, o con el director de Radio Club, o con ese desrabado, estirado y descrestado gallo de salón –quiero nombrar por medio de este juego al micrófono- que abre ante mi boca el saco sin fondo, el redondo y metálico saco sin fondo, de su pico.

He elegido como título –no como tema- de mi conferencia el de Sangre de España. para cazar así mejor orejas españolas. Porque quien no quiera escuchar el ruido de su sangre, de su propia sangre, de su sangre de España, ¿qué querrá entonces escuchar? Porque quien no quiera atenderá, ni siquiera a la divina, a la que Dios compone, entre nubes de incienso, todas las mañanas.

Caído más allá de las últimas simas de la historia de la poesía española, hay un ancho arco iris. Cuidando sus colores, pendientes de sus colores, pendientes de sus tonos, vivimos –y han vivido- los pocos eruditos que han llevado en España, con más decoro que estridencia, este nombre. Todos, y cada uno, hemos vivido vigilando un color, esclavos de una zona; y con ella –con él- hemos intentado salvarnos. Yo voy a pretender salvarme esta noche en un rojo, no tanto porque sea éste primer peldaño de una altiva y policroma escala, como porque con él –con el rojo- tiene antigua y no olvidada duda mi alma. Ya veréis después cómo si algún color late, vivo y ardiente, en mi obra, si con algún pedazo de arco iris tiene que contar quien intente, con responsabilidad, mi psicoanálisis, es, precisamente, con el rojo.

Un gran río de sangre corre por la poesía española. Ella misma es casi sólo eso: un cárdeno Ebro, cuyo Reinosa son unos Infantes castellanos, y unas bodas andaluzas su Mediterráneo.

La poesía española amanece entre sangre. Su alba es sanguinolenta y hasta rezuma sangre la luna que a esa alba precede.

Ocho cabezas traía
en el arzón del caballo,
colgadas de los cabellos
que se vienen desangrando.

Es el poema de los Infantes de Lara. Una cruenta historia de resentimientos y venganzas familiares. Con ella da sus primeros pasos el castellano y ensaya, con ella, Castilla su primera poesía. Con sangre del infante don Gonzalo. Sangre del hinchado y rojo cohombro que bañó el tierno cuerpo.

Toma agora tú un cohombro,
finchalo de sangre viva

y arríjasele a Gonzalo,
aquel que el azor tenía...
El hombre tomó el cohombro
y de sangre lo teñía;
dio con él a don Gonzalo;
en sangre untado lo había...

Sangre sobre la mesa del macabro banquete. Goteando en el suelo. En manos del cautivo y en la espantosa mueca del ocaso. Sangre en la espada del expósito y en el brial de doña Lambra y en la golilla de Ruy Vázquez.

Un viento de sangre sacude los versos de este viejo poema español, cuyas asonantes sudan sangre como los milagrosos Cristos de nuestras milagrosas iglesias, anunciando ya el signo sangriento que la poesía española habría de tener después.

Sería demasiado largo rastrear, como erudito Sherlock Holmes de poetizados o poéticos crímenes, toda la herencia de sangre que a la poesía española dejó el Cantar de los Infantes de Lara. Sólo cabe, dentro de la estrechez que se un número más dentro de un programa de radio me impone, mancharme los dedos velozmente, aquí y allí, a través de ocho siglos de sangrienta poesía, para, como pintor que boceta con premura su cuadro aprovechando las últimas luces de la tarde, mancharos después, apresuradamente, los oídos.

Es no sólo Lope de Vega, en quien la sangre anda a al vez en la vida y en la obra. Es no sólo Cervantes o el P. Sigüenza, para quienes sangre es sinónimo de saludable ejemplo. Ni siquiera Virués, que construye con sangre sus tragedias. Sino hasta Garcilaso, el poeta de la rara exquisitez, de la fina cortesanía, el sefírico madrigal y el refinado trino. Es Garcilaso, por cuya poesía corre un subterráneo hilo de sangre, que revienta a veces en flores que dan, a la vez, densidad y gracia a sus versos:

Unos en bruto lago de su sangre,
cortado ya el estambre de la vida,
la cabeza partida revolcaban;
otros claro mostraban expirando,
de fuera palpitando las entrañas,
por las fieras y extrañas cuchilladas...
Lloraban una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada.
Cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre la hierba degollada...

Si el siglo XVIII, engalicado, afeminado, empelucado de corazón y cabeza, olvidó la tradición y huyó de la sangre, asustado de su color, de su olor y de su fiebre, el Romanticismo la vuelve a exaltar, hasta acabar en una álgida borrachera de sangre.

Eso es Don Álvaro, eso es El Trovador, eso Traidor, inconfeso y mártir. Por eso resucita el Duque de Rivas en El moro Expósito la trágica leyenda de los Lara. "Fígaro" se suicida por eso: para dejarnos la mejor herencia española –sangre de suicidio– manchando su última lectura, su última hora de amor y sus últimos muebles con sangre.

"Fígaro" sacrifica, sobre todo, su vida, para animar, con su sacrificio, la llama sagrada de la sangre. Antonio Machado hace, pensando en "Fígaro", su *romance* de los Alvargonzález.

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea...
A la vera de la huerta
quedó Alvargonzález muerto.
Tiene cuatro puñaladas
entre el costado y el pecho,
por donde la sangre brota,
más un hachazo en le cuello...
Hasta la Laguna Negra,
bajo las fuentes del Duero,
llevan el muerto, dejando
detrás un rastro sangriento...
Martín que estaba en la huerta
cavando sobre su azada
quedó apoyado un momento;
frío sudor le bañaba
el rostro.
Por el Oriente,
la luna llena, manchada
de un arrebol purpirino,
lucía tras la tapia del huerto.
Martín tenía
la sangre de horror helada.
La azada que hundió en la tierra
teñida de sangre estaba.

Pensando en “Fígaro”, hace Valle-Inclán su Cabeza del Bautista, Benavente su Malquerida, Darío su Canto de la sangre:

Sangre de Abel. Clarín de las batallas...
Sangre de Cristo. El órgano sonoro...
Sangre de los martirios. El salterio.
Hogueras, leones, palmas vencedoras;
los heraldos rojos con que del misterio
vienen precedidas las grandes auroras...
Sangre que la Ley vierte.
Tambor a la sordina.
Brotan las adelfas que riegan la Muerte.
Y el rojo cometa que anuncia la ruina.
Sangre de los suicidas. Organillo.
Fanfarrias macabras, responsos corales,
con que de Saturno celébrase el brillo
en los manicomios y en los hospitales.

En nuestra última y mejor poesía, García Lorca sobre todo ha rendido su sangriento tributo a la roja tradición española, con su *Romancero* gitano primero, y después con sus Bodas de sangre. Recuérdese, por ejemplo, Reyerta, donde aparece ya, con clara personalidad, la sangre:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces...
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienas...
El juez, con la Guardia Civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.

En el prendimiento de Antoñito el Camborio recrimina García Lorca al gitano, porque se ha dejado prender sin bañarse antes en sangre:

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

Y como avergonzado de la recriminación del poeta, muere Antoñito como un legítimo hijo de España:

En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir...
Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil...
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.

En el Martirio de Santa Olalla, en fin, son los pechos cercenados de la santa los que tiran de la pluma del poeta:

Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda..

Pero a mí sobre todo, más que a ningún otro escritor español, me ha perseguido con ternura el rojo fantasma de la sangre. O yo acaso a él, que cualquiera sabe cuándo es uno perseguidor y cuándo perseguido.

Ya en algún poema de adolescencia, malo –habla Rainer María Rilke- como de esa edad, se advertía un vago gusto por la sangre, que maduró después y se hizo hondo y potente regusto. (Que sobre el cielo del incendio, cada sangrienta estrella tenía la roja angustia de un desgarrado corazón –venía a decir poco más o menos aquel pobre poema).

Luego...

Luego he hecho La muerte de un ángel, he hecho Maternidad, he hecho Crimen, he hecho La fiesta de la sangre, la contribución más tensa –no la mejor- que se ha hecho a la sangre en España.

De Crimen es “aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador”, y de la que fluye “un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón”. De Crimen, también, aquel otro “gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares”.

En Maternidad cuenta Amalia este sangriento sueño a su madre: “Me herían, me sajaban, me rasgaban la carne, me sangraban por miles y miles de heridas. Era sobre un sueño de sangre y cristal por donde andaba yo entonces... Enrojecía bajo mi cuerpo el esponjoso oleaje. Sorbían, bebían, chupaban de mi sangre mil redondos lobeznos blancos, mil sanguijuelas de algodón, mil vampiros ávidos. Para cada herida había una bola de algodón que, en vez de restañar, chupaba insaciable... Se iba empapando de mi sangre en fuga todo un inmenso océano de huata...”

Y, para terminar, he aquí un fragmento de mi sanguinaria y sanguinolenta Fiesta de la sangre: “Todos contra uno. Todos apuñalándolo. Le manaba la sangre por el cuello y costados, mientras huía por una larga calle. Se le caía el corazón, y se paró un instante a alcanzarlo, para seguir después la trágica fuga. Caía la sangre sobre las aceras, sobre los quicios de las puertas, sobre las agudas esquinas. Perros y niños pululaban tras los cuajarones, en ardorosa pelea. Lamían unos y otros apresuradamente. Y mientras la lengua andaba aún sobre la sangre en flor, ya los ojos acariciaban el charco inmediato.”

Hablemos ahora del asno... (1935)

Conférence lue à l'*Ateneo de La Laguna* le 31 décembre, 1935. Publiée ensuite dans le journal *Hoy*, 3, 4, 5 et 6 décembre, 1935.

Extrait de *Crimen y otros textos*, sous la direction de Manuel Almeida, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, pp. 133-151.

Es bien distinto de aquel ardimiento de ternura que sintió la literatura inglesa del ochocientos, y hasta diverso, claro está, del que adolecen ciertas actuales damas de Francia, el que informa y anima las palabras de mi conferencia de esta tarde.

No padezco yo de ninguna clase de asnofilia, ni me unen al protagonista de mi disertación otros lazos que los abstractos de una erudición que se me ha hecho, sin y pretenderlo, lírica. Me precisa, pues –y me basta-, historiar los pasos y el trato que la literatura ha dado a este buen trotador de caminos estrechos, a ese orejudo, redentado y revejudo héroe menor.

No solamente los héroes humanos han inspirado los mejores poemas. También los inhumanos.

No se han hecho sólo mito los grandes aventureros de la Historia.

Hay un Alejandro, hay un Ulises, hay una Juana de Arco, hay un Napoleón, hay una Sor Beatriz, hay un Cid, hay un Jesucristo.

Pero hay también un lobo, desde los lienzos de Giotto a las musas de Darío. Y hay un águila rampante en el Apocalipsis de San Juan y en los guerreros estandartes de Germania. Y hay los gatos de Baudelaire y los fuertes caballos de los capitanes famosos y los perros de Lautréamont y los jilgueros de Werther. Y hay el cordero bíblico y el de la fábula y el del paisaje pastoril. Y hay un cisne con Júpiter y otro con Lohengrin y otro con Góngora y muchos con los pintores franceses y los poetas simbolistas y los anfitriones del Renacimiento.

Hay los mudados azores de la gran cetrería literaria española, los del Cantar del Mío Cid, los del Poema de Fernán González, que yo he cantado eruditamente, en mis primeras prosas exactas.

Hay las vacas griegas de Hesíodo y las latinas de Virgilio y la ciega vaca catalana, que el catalán Maragall ha immortalizado.

Hay los cuervos de las banderas templarias, los de las gestas desgraciadas, los lúgrubos cuervos proféticos de la literatura islámica, padres del moderno cuervo neoyorquino de Poe.

Y hay, en fin, también, el buen asno, orejudo y paciente, dolicocefalo y trotasedentario, apaleado héroe menor de la caballería. Cuyos pasos y aciertos por la literatura voy a ilustrar –a intentar ilustraros- hoy.

* * *

¿Cuándo amanece, por primera vez, el asno, como tema literario, como personaje poético, en la historia literaria del mundo?

La rebusca, entre tanta letra impresa, del primer burro poetizado, no es sencilla, y el camino en cuyo extremo pudiéramos hallarle, quebrado y largo.

A pesar de ser África su cuna más ancha, no fueron las grandes orejas tema ornamental de la gran arquitectura de Egipto. Ni Nubia, que oyó sus rebuznos y escuchó sus pasos, se acordó de él cuando inventó su arte.

El asno decoró, en cambio, abundantemente, vasos helénicos y etruscos de Pompeya. Su imagen va unida, por la inventiva de Apión, a la aurota del Cristianismo, y ya en el siglo III, “asinario” era sinónimo de cristiano.

Un asno aparece junto al buey evangélico en el nacimiento de Cristo. Y es un asno también quien protege la huida de la Sagrada Familia a Egipto. Sobre un gentil asno de verbena de Oriente, entra Jesús en Jerusalén un luminoso domingo de Ramos, entre doradas palmas y campanadas de fiesta grande y jubilosa algarabía de feria.

Y la Edad Media luego ¿no creó, para el asno, su fiesta, y lo hizo protagonista inmediato del naciente drama litúrgico, ante el cual se curvaron obispos y se quemaron amorosos inciensos?

Hez, Sire Asne. Car chantez,
la belle bouche rechignez,
vous aurez du foin assez
et de l'avoine à plantez.

(“¡Ea, señor asno, cantad! Abrid vuestra linda boca. Tendréis el heno en abundancia y la avena a granel”).

Así dice un misterio medieval francés, con enternecimiento sólo comparable al que agita a las muchedumbres deportivas al paso del nuevo campeón.

Clément –el erudito Monsieur Fray Clément- ha estudiado, en un minucioso ensayo, este cariño que sintió la Edad Media francesa por el asno y su lírico rebuzno internacional.

1. Un asno griego: Luciano

El primer asno con personalidad literaria auténtica, héroe de una fábula y protagonista de un cuento, es un asno griego. Son suyas las primeras orejas poéticas del mundo. Para él inventó Luciano de Somosata una historia. Lo lleva de uno a otro episodio, con los cuidados que tienen que haberse con quien nunca ha sido personaje y lo es por su primera vez, inopinadamente. Él inspira, sin duda, la primera novela de Grecia. “Si en alguno de los clásicos griegos –ha dicho Menéndez y Pelayo- quisiéramos personificar el genio de la novela misma, no escogeríamos otro que Luciano, a quien la intachable pureza de su estilo coloca entre ellos.”

Hay que partir, pues, de este asno para historiar los orígenes de la novelística. En el amanecer de la novela, está este asno griego. Dueño de una primogenitura no menos noble que cualquiera otra. Abuelo de Rucio y bisabuelo de Platero.

Erasmus sabe de él y con él cuentan nuestro Juan de Valdés, Quevedo y Cervantes. Rabelais acaricia su lomo y Voltaire lo estima y llega hasta Inglaterra con Gulliver y hasta Alemania con Wieland y hasta Nueva York con los viajes de Hans Pfaal.

Con su asno, salta Luciano de la sátira pura al cuento. Su asno le hace novelista. Quien estaba condenado a vivir su historia literaria en el fichero cerrado de la sátira, arriba al de la novela agarrado a la cola de su asno, que hasta aquél lo lleva.

La erudición tiene para con este asno respetos de nieto, conciencia de aurora, auges de principado.

Es lo que en las arquitecturas las pirámides egipcias, lo que en la pintura los bisontes de Altamira, lo que en la música la flauta de Pan, lo que la lira de Orfeo en la poesía.

2. Un asno latino: Apuleyo

Con Apuleyo se comprueba una vez más hasta qué punto vivió de Grecia –y sólo por Grecia- la literatura latina, y su papel de hábil repasadora y repetidora de ya tenidos sueños.

Tras de cada poeta latino hay un poeta griego anunciándolo. Sólo para aquéllos se pudo inventar el vocablo “discípulo” como para éstos el de “maestro”. Hay una conciencia “discipular” en el escritor latino, que sabe que lo magistral es coto de Grecia.

Así en Virgilio, como Homero, Hesiodo y Teócrito. Así en Terencio, con Menandro. Así en Fedro, con Esopo. Así en Cicerón, con Demóstenes. En Horacio, con Arquíloco. En Séneca, con Eurípides. Con Apolonio de Rodas, en Valerio Flaco.

Así, también, en Apuleyo, con Luciano.

El asno de Apuleyo es, pues, la romanización de Luciano. Un asno que se ha latinizado, en el doble concepto literal y literario de la palabra, que se ha hecho de oro, es decir, simbólico, trascendental y místico. Mágico. Hierofante. Teúrgico. Todo lo que es bufonada y mera burla en Luciano, es ahora, en la aurificación, exacta ciencia, inspirado fanatismo, credulidad de oficiante.

Los mismos trajes con que viste a su asno Apuleyo confluyen a esta hora –siglo II- del romanizaje. Que es la hora barroca del aliño abundante, la gracia afectada, el revés equívoco, la delincuente metáfora.

Pudo ser este asno maestro de Góngora y de Miguel Ángel. Y con él aprendieron a versificar Guillén, Gerardo Diego y García Lorca.

En su historia late el mito de Psiquis, símbolo –y eje mayor- de la neoplatónica teurgia, y la batalla de los cueros del vino del Quijote y el primer convivio floreal.

El asno de oro fue también de muchos amos. Lazarillo repitió sus empresas, que Guzmán y don Pablos superaran.

Hablaba latín este asno y era latina su piel, su cola y sus artes. Si la osamenta era griega ¿qué puede importarnos? ¿Quién sabe si será inglés, luso o romano el esqueleto del que más español se sienta! ¿No era acaso italiano el de Garcilaso, francés el de Darío, noruego el de Bécquer?

¡Oh, áureo asno latino, soñador de alas, sacerdotiso orejado! Para quien Plauto inventó su Asinaria y Maquiavelo su Asino y yo una pira de fervores alta. Tu oro es puro. De justos quilates, de maduro tono. Que ya áureo quiere decir romano. Como la plata es de Grecia. Y el platino de Bizancio. Y el níquel de Nueva York. Y el cobre de España.

3. A la rebusca del asno perdido

Nadie se ha puesto aún de acuerdo sobre la suerte de este asno perdido, con el cual parece que contó Luciano, para que luego contara a su vez Apuleyo.

Es un asno que el Renacimiento buscó en vano y que ha informado incursiones eruditas y ha atormentado sueños de bibliómano. Cuando la erudición alemana no ha dado aún con él, es difícil que haya quien lo encuentre, y hasta sería preciso sospechar que no ha existido nunca.

Sin este asno, sin embargo, quedan como huérfanos los de Apuleyo y Luciano. Este asno todo lo trastrueca, pone una interrogación fastidiosa a una historia que tendría sin él una aurota clara.

A él parece referirse confusamente Diego López de Cortegana –primer traductor castellano de Apuleyo-, en su Proemio a las Metamorfosis, cuando dice: “Lucio

Luciano, natural de Patras, de nación griega, escribió un tratado en el cual dice cómo con deseo y codicia de aprender magia habiendo ido a la provincia de Tesalia, y allí deseando tornarse en ave, fue tornado en asno, por industria de un mágico.”

Menéndez y Pelayo eludió habilidosamente, en sus Orígenes de la novela, entrar en la discusión de tan enojoso problema y hasta lo embrolló más acaso, silenciando el supuesto origen común de Apuleyo y el Samosático en el Patrasense.

De todos modos, un asno que nadie ha visto nunca y de cuya existencia sólo imprecisas noticias tenemos, no puede destronar se su primaciado al de Luciano. Sobre todo, cuando lo más probable es que sean ambos uno mismo y que el equívoco ande enredado en la analogía fonética de los nombres.

4. Un asno italiano: Maquiavelo

No se perdió del todo en Italia la dorada siembra de Apuleyo. Tras catorce siglos de historia, que convierten a Roma en Italia y al latín en toscano *romance*, trota aún por caminos itálicos el viejo asno de Apuleyo.

Ya no entienden bien sus rebuznos los campesinos italianos. Llega –desde el siglo II hasta el XVI- demasiado apagado ya el latino son de sus pasos.

Pero quedan aún finos oídos en Italia. En Florencia, por ejemplo, vive un gentil mancebo afanoso, que sabe de las caricias de los Médicis y de sus crueles mazmorras. Ha escuchado a la vez sutiles palabras imperatorias y blasfematorias increpaciones de carceleros. Pero ha oído también la lejana voz del viejo oro de Apuleyo. El dorado metal ha sonado en sus oídos y se han alzado ante sus ojos las amarillas orejas, el brillante lomo y la aurífera cabeza.

Diplómata de su República, como ayer Eça o Darío, como hoy Morand o Giraudoux, posee el mozo florentino la gracia de su oficio y hasta la frivolidad a éste inherente.

3 de mayo de 1469. Un nuevo hombre ha nacido para Florencia: el hombre Maquiavelo. Le deberá Florencia su estatuto más justo y su mejor historia. Su más astuto príncipe. Y su asno más áureo.

Nicolás Maquiavelo justifica su hora mirando hacia Apuleyo. Enterneciéndose con barrocos rebuznares. En vano es que intente Florencia poner freno a sus ánimos. Maquiavelo ha gustado la aventura que el siglo, jubilosamente, le trae. Ya ha embarcado en el nuevo barco. Ya el viaje le ha apresurado. Del diplomata, que es aún Renacimiento, conservará sólo uniforme y espada. Los tercetos de su Asno. La concesión a Florencia. O una manera acaso de engañarla.

Y un segundo asno de oro –que es el último a la vez- aparece en la literatura. Su oro es el mismo oro romano, sólo que por nuevo platero tratado. Con trato a su vez también nuevo. Con nuevo cincel y con modelo nuevo. El nuevo asno sigue siendo de oro, pero es ya diverso su andar, su palabra y sus sueños. Diversos sus ocios. Diverso su destino.

De la Roma de Adriano y de la Grecia alejandrina, si no de la Cataluña del “Magnánimo”, viene hasta Florencia este nuevo asno de oro. Pasea por los muelles del Arno y cruza sus puentes y se mira en sus aguas. Sabe más teología que pintura. Más dialéctica que geografía. No es asno retozador. Reflexiona más que destruye. Es asno de antiparras y sombrero de copa. Pesimista y desesperado. Se le ha rizado de improviso el alma y se le ha subido al corazón la conciencia. La Plaza de la Señoría –tan tradicionalmente florentina, tan medieval y tan renacentista- equivocó, en lamentable

equivocación, su cuenta o confundió los trajes. Y, queriendo quemar a este mal asno, quemó el cuerpo del buen Savonarola.

5. Un asno castellano: Cervantes

Todos conocéis a este asno castellano, que es un gran personaje de nuestra mejor novela, y que con Don Quijote y Sancho, el Caballero del Verde Gabán y el Bachiller Carrasco, los Marqueses, Dulcinea y Rocinante, se reparten el interés caudal de la fábula.

Es este asno un rucio craso y lento, que concierta con su dueño el obeso Sancho, y es apto para sus simples pasiones, peso y pasos. Espectador y juez secreto de la epopeya de Cervantes, sigue los mejores episodios desde cerca, y se regocija con los "records" del Escudero y no se aflige con las derrotas del hidalgo. Junto a Rocinante, magro y triste, construye la ecuación literal que equilibran sus contrarios jinetes.

En este rucio estaba, sin embargo, el único camino de salvación de Don Quijote y la única boya justa en su naufragio.

El cambio de cabalgaduras hubiera hecho únicamente el milagro que ganara a Don Quijote para el mundo y para el cielo a Sancho.

El buen rucio vulgar y sin sueños hubiera bientemplado las desorbitadas ansias de su nuevo jinete. Hubiera sujetado a la tierra ojos que por las estrellas andaban. Hubiera ganado la paz para el corazón inquieto. Traído reposo al ingrave. Burguesía al bohemio. Cordura al incordio. Mesura el botarate.

Don Quijote seстеaba junto al rucio, pero jamás le tentó su lomo amplio... Cervantes, que se lo repasó tanto por los ojos, que lo llevó a su libro sólo por eso, vio cómo se acababa la historia sin conseguir el ansiado sueño.

Ésta es la gran tragedia de Rucio. Haber sido salvavidas no usado. Cable roto. Paracaídas que no se abrió.

La ternura que se siente frente a sus cuatro patas mugrientas, su rabo escaso y sus llagada orejas con moscas, nace de su torpe albarda, inhóspita para posaderas de caballero andante.

6. Un asno inglés: Coleridge

Pasemos ahora de España a Inglaterra. De luz de mediodía a niebla de noroeste. De pereza mediterránea a diligencia británica. De piel morena a rubicunda facia.

Son los primeros años del siglo XIX. ¡A Inglaterra ha llegado ya el Romanticismo y ha dado y ganado su batalla! Ganar su batalla el Romanticismo en Inglaterra, donde lo burgués tiene hondo enraizaje, donde sigue siendo tabú el tory; triunfar en un área de conservaduría tradicional, captar adeptos para su anárquica cruzada, no es precisamente cualquier cosa.

Pero el Romanticismo ha triunfado en Inglaterra, como en Francia, como en Alemania, como unos años después en España.

Paladín en esta cruzada, Samuel Taylor Coleridge. Cuyo nombre evoca el de Disraeli y hace mirar hacia una Iberia mágica. Hijo de vicario, padre de filólogo y abuelo de magistrado, nace en Devon, un semiclásico octubre, para morir en Londres, en un estío romántico. Devon representa algo más que Londres en su vida –y hasta acaso en su muerte- desesperada. Devon es un condado de Inglaterra además de un río

de Escocia. Se asoma por el norte al canal de Bristol y por el sur al de la Mancha. Es un gran condado florido, con paisaje turístico de huerta, jardín y montaña. De él huye, adolescente, Coleridge, como de un fantasma que le enoja. Devon le hace peregrino. Bohemio de una bohemia exaltada. Todas las ciudades inglesas conocen sus pasos. Conocen su voz de esencias barrocas. Sus trenos comunistas. Sus pantisocráticos sueños.

¿En qué peregrinaje celeste, en qué camino de Damasco, en qué feria gloriosa encuentra su asno Coleridge: el de sus franciscanas palabras, el de su gran poema romántico?

La sensibilidad ha evolucionado bastante desde la Grecia del siglo II hasta la Inglaterra del XIX. 1824 señala, en este sentido, una clara fecha: la de la fundación en Londres de la primera sociedad protectora de animales. Es posible, como en la creencia de Schröer, que los románticos inglese no hiciesen más que reflejar el estado de ánimo de su época. Pero el encuentro de Coleridge con su asno es anterior a este momento. Coleridge lleva desde niño esta ternura, y hasta la cuida con minucia. Obsérvese cómo no es piedad precisamente lo que siente por su asno Coleridge. No canta al asno viejo, cansado, hambriento. Sino al asno en adolescencia. Al asno retozador, breve, mozo. El que aún puede aprender algo en la miga, como Platero. Que precisa para su entierro una caja blanca.

Para biencomprender a este asno joven hay que volver la cara hacia Italia y remontar hasta Asís y deshilvanar siete siglos. Del lobo italiano procede este británico asno.

“I hail thee brother...” -dice en su poema Samuel Taylor Coleridge, y su voz adquiere auge y se endulzan los ojos y se hacen de miel sus palabras.

“¡Yo te saludo como se saluda a un hermano!”

7. Un asno andaluz: Juan Ramón Jiménez

Para fichar, sin equivocarse, a este asno andaluz, toda escrupulosidad es poca. Platero no es otro asno más. Juan Ramón Jiménez contaba con él para salvar su alma. Esperaba Andalucía de él la realización de una secular pesadilla. Envidias de Castilla y Cataluña –de Turmeda y Cervantes- fueron los padres de Platero. Todo lo demás vino después: el agua simbolista, los jammesianos pastos...

La pobre loca de la calle del sol lo veía pasar, el trote alegre, las orejas yertas, y no sabía que era la novia del poeta. La novia, sí. No el hijo ni el hermano. Novia ideal, metafísica, abstracta. Laura con cascotes. Beatriz de amor y rabo. No es la Canción a Carlos Félix, de Lope, la elegía que hizo Juan Ramón a Platero; sino la Egloga primera de Garcilaso. Y sobre todo el Werther. Por todo el poema va Juan Ramón wertherescamente. Esos niños que juegan en las vacaciones con el burro, que lloran la muerte del canario, que se aprietan, como contra una falda materna, contra la blanda piel de Platero, son los hijos de Carlota. Milagro simbolista. ¿No habéis pensado nunca ante las orejas de Platero en las pistolas de Werther? Juan Ramón no lee a Platero Ossian porque el ossianismo es manjar de otra hora. Pero ambos se arrullan con Ronsard, limpio y eterno vehículo.

La isla arcángel de Lope (fragmento) (1935)

Conférence pour l'*Instituto de Estudios canarios*, 21 octubre, 1935. *Textos*, pp. 272-278.

Lope de Vega aparece, dentro del deslumbrante milagro de la literatura española del barroco, como un gran taumaturgo. Todo lo que toca se le hace automáticamente materia poética. Es dueño de una mágica vara de virtudes que llega a todas partes y desencanta la verdadera poesía, oculta aquí y allá bajo los más repugnantes sueños, formas y deseos humanos. Como una singular antena en pie sobre la alta meseta castellana, Lope de Vega atrapa toda onda que gana el aire del mundo, o, por el aire del tiempo, se pierde, y la poetiza después, convirtiendo en melodioso arcos iris una anodina y tortuosa viruta. Semejante a un prisma de cristal colocado entre el transido ocaso de un siglo y la delirante alba de otro, Lope de Vega descompone cualquier rayo que su vida –que es su poético inventar- atraviesa, en los siete colores –siete encendidas notas sobre un único y misterioso pentagrama- del espectro.

Con razón ha podido decir José Bergamín que Lope de Vega hace mangas y capirotos de todo y con todo. De la Geografía, en la que irrumpe voraz, acaso pensando que dar la vuelta al mundo en tiempo de los primeros Austrias no era salir siquiera de España. ¿Qué país escapó a la absorbente alquimia lopesca? De la Historia, a cuya mesa se sienta como a la de un pantagruélico banquete, en la que entra a saco como tercio de una implacable cruzada. De la Mitología, española entre sus manos, rehumanizada (don Perseo dice, al compás de una guitarra morisca, versos de amor a una morena gorgona. Tiene una cita en el Prado doña Diana. Doña Venus, novicia de un convento, espera, alba en su alba celda, a que algún ardiente don Adonis la robe). De la Hagiografía, que, como caravana espectral en noche de sábado, le hace convulsos guiños en la sombra.

Y si de todo hizo Lope de Vega mangas y capirotos, si todo lo tocó, si con todo contó para que contasen todos luego con él, ¿cómo iba a hacer una excepción con Canarias?

Con Canarias contó también Lope de Vega, y de una cuenta de ese cuento en este cuento parte. Contó con Tenerife en Los guanches de Tenerife. Contó con Gran Canaria en La Dragontea, donde, si no se atreve a llamar aún “arcángel marino” a la isla, es porque con sugerirlo le basta, y para que yo pudiera ahora descubrir sus pudorosos deseos.

* * *

¿Cómo llega Lope de Vega a Gran Canaria? ¿Cómo arriba a una isla que hasta en su mágico mapamundi es un punto en medio de una gran mancha de cobalto? Llega no en la nave de un poeta como a Tenerife, sino por la magia de un destino. A grupos de una sed que Castilla despiértale y que ninguna agua apaga. “Como los ríos que en veloz corrida van a dar a la mar...” Así. Buscando una sombra entre las sombras. Un oasis dentro del oasis. Bajo la fría linfa, otras linfas. A gatas de una fuerza que en él es borrachera de sol y tierra seca. Delirio de aguas circulantes. De ciudades sumergidas.

De Castillas caídas en el fondo de un lago en cuyas márgenes hay unos árboles verdes, unas palomas que se arrullan y una fresca brisa que pasea sobre todo su ligera cola invisible.

Tal la mentira en que se hace verdad el sueño de Lope.

La verdad del lago es su quietud muda. La del mar, su rumoroso oleaje. La verdad de Lope es una deslumbrante mentira. A través de ellas, ¿cómo distinguir ficción y realidad? ¿En la sima del lago que empieza a hacerse océano, no son la misma verdad flor, pájaro y pez?

“No hay en Lope ninguna verdad histórica –ha escrito el nigromántico Klabundni geográfica ni lógica. Sólo hay la de sus propios juegos, que son los de un niño senil que aprende a jugar al ajedrez a los tres años.” Esta verdad es la que ilumina el instante en que Lope se sorprende a sí mismo, jugando, junto a una isla de ensueño, como con alfiles y torres, con los barcos de una diabólica escuadra. Pero la partida que ganó Lope de Vega en *La Dragonteá* fue una partida en forma. El mar pudo parecer propicio tablero; atolondrado jugador, el propio poeta; piezas de ajedrez, Drake y los suyos. Pero, por una sola vez, he aquí que Lope se ha sentado a jugar en serio a la Historia. Pero, por una sola vez, he aquí que el viejo tramposo no ha trampeado a la Geografía. No ha hecho siquiera jugarretas a la Lógica.

Castilla

Castilla es una estepa. Un sol de infierno en verano y una lustral nieve de invierno pasean su picota sobre una sedienta paramera. El yermo grita en Castilla, crepita, brama, no suda ni sangra. Santa Teresa anda y anda, poniendo árboles de Dios donde se olvidó el hombre de plantarlos. Identifica el Cid la voz “exilio” con el vocablo “desierto”. Pasa entre una nube de polvo –han pasado antes dos serranas-, colorado y vivo, el Arcipreste de Hita.

Cuando pensamos en Castilla, una morada salamandra intenta levantar el vuelo sobre un arenoso mar donde unos pedruscos se incineran. Cuando nombramos a Castilla, la palabra “éremo” asoma ante nosotros sus sequizas y calientes orejas. En vano molinos y veletas quieren recordarnos que hubo brisas al alba. En vano castillos y barrancas alargan al ocaso sus ateridas sombras. El erial erige sobre todo su espantoso y cálido trémolo.

Ésta, la Castilla del *Romancero*.

Ésta, la Castilla de Goya y Velázquez.

Ésta, la Castilla de la generación del 98. La que, sin ser castellana (¡qué cinco verdes flechas lanzándose a la vez sobre Castilla desde los cuatro polos de España!), mejor la ha comprendido y amado.

Oigamos a Azorín:

Su suelo es pobre y seco. Campiñas monótonas por donde yo tiendo la vista... La llanura inmensa, monótona, gris...

Oigamos a los hermanos Machado:

Por la terrible estepa castellana
al destierro con doce de los suyos
-polvo, sudor y hierro-
el Cid cabalga...
¡Oh tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas!...
Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta,
no fue por estos campos el bíblico jardín...
Pradera de velludo polvoriento,
como tosco sayal de campesino...
El hombre de estos campos
en páramos malditos trabaja, sufre y yerra...
Tras la tierra esquelética y sequiza,
rojo de herrumbre y pardo de ceniza...

Oigamos también a Ortega y Gasset, gran teorizador de la Meseta:

Otra vez sequedad, tierra lívida o roja... Barrancos sembrados de piedras cárdenas y de piornos verdinegros... Los paisajes desnudos tienen un aire de quijadas calcinadas... Sigue la carretera el curso del Henares, el hilo imperceptible de agua que corre por un caz...

Oigamos a Cossío:

La vasta, despoblada y árida llanura, donde alterna la estepa con la tierra roja...

Ardor

La sed, el polvo, la tierra estéril, la febril llanura infinita: tales las facetas que construyen la cédula personal de Castilla.

Castilla arde.

Y Lope, como una planta de sus campos, arde con ella. Pensemos en Santa Teresa. Pensemos en Juan Ruiz. Pensemos en Jorge Manrique.

Ardor. He aquí una palabra que define precisamente a Lope. Lope, el gran amador, es también el gran ardedor: el gran ardiente. Para Lope, el amor y el ardor son palabras sinónimas. Van siempre juntas.

Arder como una vela y consumirse... –dice en un verso de las Rimas humanas.

Y otra vez:

Dulce prisión y dulce arder con ella...

O:

Te vi, comencéme a arder,

volviendo a verte ardí más...
Y también:
Lucinda, yo me siento arder. Y sigo...

Y:

Ya de mi fuego se consume y arde...
O ya:
Yo, triste, que por ella muero y ardo...
Y aún:
Mientras, vencido París, muero ardiendo...

Es un ardor que consume el ardor de Lope. Por el que se muere. Que mata. Lope ha llegado, como hasta el mar, al símil de la vela. Esta vela es la de Charlot en *La quimera del oro*. La de Bécquer en su cuartito de la casa de huéspedes, a la alta madrugada. Es la vela de Poe, atravesando, el cabello erizado, los subterráneos de un palacio. Ni Larra ni Baudelaire tuvieron nunca vela. Fueron hombres de quinqué, de llama en ataúd. La pistola del uno y el mariland del otro precisaban esa luz que se ennoblece al alba.

Brasa

Tiene la hoguera un corazón. Tiene cabellos. Tiene ojos y brazos. A su alrededor aúlla el viento. La hoguera es la única bailarina que no pone piernas a sus danzas.

Baila y baila, entre vuelos de sus llamas, la hoguera. No es su danza lo que más quema. Sino su corazón. El corazón de la hoguera es la brasa que sobrevive a la misma hoguera, que cuando ha dejado ya de ser llama, es todavía fuego.

¿Ardía Lope? Se abrasaba. Le abrasaba su ardor. Le quemaba. Era todo una brasa.

Temblar del otro que de amor se abrasa...
Y me abrasó como si rayo fuera...
¡Ay de quien ama al sol, que sólo abrasa!...
Aquí tan loco de mirarla estuve
que por el sol sin abrasarme anduve...
Miré tanto al fin, que estoy
abrasado por un deseo...

En esa pesadilla del arder y el abrasar va Lope por el amor como un peso entre sus guardianes. El ardor se hace brasa cuando el poeta ve al amor. Cuando es éste el que mira, la brasa deviene llama. Amar es arder.

Fuego

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Amor es fuego, y celos el infierno... –dice en un verso al que no sería bastante subrayarlo.

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Bergamín: “Calderón es el esqueleto; Lope la encarnadura viva.”

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Tenreiro: “Lope es el ímpetu, la vivacidad, el brío, el fuego abrasador.”

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Montes: “El fuego –España-, el aire –Rusia-, el agua –Inglaterra-.”

Lope, símbolo de España.

(Fuego. Lope de Vega es fuego).

Agua

Tiene cada era sus luchas. Cada época sus batallas. En la Edad Media los combatientes se llaman agua y vino, cuerpo y alma, carnal y cuaresma. En el barroco, la contienda se ventila entre el fuego y el agua.

Toda pasión es un pugilato. Toda querella, una candente nupcia. En la disputa del agua y del vino la colisión es posterior a los esponsales. En la del fuego y el agua, el palenque es a la vez cama nupcial y campo de batalla; se confunden tálamo y justa. Las bodas del fuego y el agua son sus arras. La derrota, de aquel de los dos en cuyo espíritu hubiera menos temple. Las armas de los capitanes de las epopeyas famosas saben bien el valor que esta lección tiene en toda casual empresa.

¿Lope –ardor, fuego- busca agua?

Va hacia ella como va la vigilia hacia el sueño. Como la vida tras la muerte. La llamaría a gritos que llenarían todo el aire de angustia, si ella misma no lo llamara ya con la ternura de una potrilla en celo. Se buscan el fuego y el agua en Lope como dos amantes en la espesura de un bosque, como dos rivales dentro de un laberinto.

Wagner pone al fuego patines de bailarín y emborracha al agua antes de sacarla a escena. En Calderón, cruzan fuego y agua sus espadas como dos ángeles deportistas que dieran, para entretener a Dios, una sesión de esgrima en el Paraíso.

El verdadero drama se realiza sólo en Lope.

Lope –ardor, fuego- busca el agua que sus tropical incendio apacigüe. Lope –pira, ascua- busca el agua bautismal que le libre de su infierno. Los desposorios del fuego y el agua tienen en Lope visos de prodigioso combate.

Quando el mejor planeta en el diluvio
templa de Etna y volcán la ardiente fragua,
y el mar, pasado el límite, desagua,
encarcelando al sol dorado y rubio;
quando cuelgan del Cáucaso y Vesubio
mil cuerpos entre verdes ovas y agua,

cuando balas de nieve y rayos fragua...
cuando el tiempo perdió su mismo estilo,
y el infierno pensó tener sosiego,
y excedió sus pirámides el Nilo...
A veces más que con el agua lucha en Lope el fuego con un fantasma de ésta:
Abrasa un rayo tu frescor sombrío,
los rojos lirios y las verdes cañas...
A veces, el triunfo del fuego es, como el de Hércules, de vencedor en numerosos trabajos:
¿Dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo?
¿Pero vencer al agua no es confesar, desde el ángulo de vista erótico del fuego, su propia derrota?
La salvación del fuego en Lope es el triunfo del agua.

Llanto

El agua llega hasta Lope unas veces en la forma que el amor tiene más a mano: en llanto. Lágrimas y ardores –agua y fuego- aparecen juntos en un soneto de las Rimas humanas:
Mis juveniles lágrimas y ardores
pasaron con el sol, que el curso eterno
llevó la primavera, y al invierno
vuelve los pasos de mi edad mejores...
Y más que juntos, fundidos, hechos un solo ser, una única presencia, cuando invoca aquellas
...claras fuentes
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicisteis.
Fuego y llanto aparecen frente a frente otras veces, como dos enemigos, como dos anhelos o como dos muertes:
Mas fue el castigo, para más espanto,
dos contrarios, dos muertes, dos deseos,
pues muero en fuego y me deshago en llanto...
donde una doble agonía arrastra a Lope, como por un oscuro corredor, a todo lo largo de un verso.
Al desafío a muerte del fuego y el agua ha sucedido ahora el doble suicidio.
No son las espadas de Beaumarchais y Clavijo las que están caídas en el suelo; sino las pistolas de Werther.

Textes phalangistes.

1936

10-X-1936. Non signé, “La hermana Portugal”. Tenerife,

¡Arriba España!

Si hay alguna palabra que se enverdece en boca de españoles, que se ilumina entre sus manos; si hay alguna voz ante la cual la caballerosidad española tiene que llevarse de nuevo hasta los pies el sombrero, como frente a la faz de Dios o ante la sonrisa de una dama, en esta: PORTUGAL. Amigos de Portugal –exaltadores, aliados: lusitanófilos- han sido nuestros más puros valores intelectuales, como los más representativos hombres portugueses han sentido a España “en el cogollo del corazón”.

Nuestro destino ha estado siempre ligado al portugués. Como dos hermanos perdidos, Portugal y España se siguen buscando en las malas horas amargas, bajo las mismas estrellas.

Si en la honda “noche oscura del alma” por la que atraviesa el mundo hay unas manos que se encuentran en la sombra y se aprietan estremecidas como las de los amantes del poema de Rilke, son las de Portugal y España. La leyenda de Cástor y Pólux reverdece en el fraterno juego de Iberia. España y Portugal, cada una desde su peculiar historia, lengua y destino, miran el primigenio huevo común y se sonríen como niños y se saludan jubilosamente, mientras riza la comba del atlántico una enternecida brisa nueva.

En el amanecer de la poesía dramática española sienta plaza en el portugués Gil Vicente, que alterna con la suya nuestra lengua. Nuestro primer libro de caballerías –el “Amadís”- de Portugal nos viene. Si a alguien debemos que el sentimiento de lo caballeresco tomar carta de naturaleza entre nosotros es precisamente a Portugal. Gracias a Portugal empezamos a sentir caballerescamente –caballerosamente- en España. El nos dio, escondiendo la mano, esta gran palabra castellana –caballeros- que luego ha pervivido como sinónima de español. ¿Español y caballero no tienen en la semántica internacional contemporánea una misma significación?

Si Camoens contó con Garcilaso para su gran revolución literaria lusitana, también contó con Montemayor, Cervantes, cuando se sentó una violeta tarde de Castilla, ante una estrecha mesa de posada, a escribir las aventuras de Galatea en lengua que ha hecho ahuecar oídos de ángeles y sonreír al propio Dios desde su claro trono.

Todos nuestros grandes ingenios del XVII amaron a Portugal, perenne fuente de sueños barrocos. Tirso reparte entre Portugal y España su amistad. Muchas de sus comedias tienen el escenario en ciudades portuguesas que el fraile español también conocía. El capítulo más dramático de la historia portuguesa –La muerte de D^a Inés de Castro- inspira su “Nice Lastimosa” a nuestro Jerónimo Bermúdez y a Guillén de Castro su “Reinar después de morir”. Fray Luis de Granada, predica en lengua castellana, en Lisboa. Los santos lusitanos siguen haciendo milagros después de muertos en las comedias de Lope y Mira de Amescua. El fantasma del Rey don Sebastián, dulce, puro

y trágico, el héroe de héroes portugués por excelencia, resucita en pleno XIX entre las bambalinas de “El Pastelero del Madrigal”, de Zorrilla.

Entre Portugal y España, ha habido en todos los estadios de su historia un nítido puente por el que se ha escapado de cuando en cuando el alma de España y por donde el corazón de Portugal ha huido en la alta noche, en complicidad con la enlunada cinta del Tajo.

Desde su sillón de la embajada de Lisboa, gritaba, no hace aún medio siglo, Valera, el elogio, en oro mayor, de Portugal, hacia los cuatro vientos de España. Nuestro amor a Portugal empezó a gatear con letra de Valera, en cuyo “iberismo” hay latente un programa que no debe ser olvidado por los puros lusitanófilos actuales.

Tres nombres, sobre todo, se disputan todavía el amor a Portugal en nuestra última España: Unamuno, Gómez de la Serna y Giménez Caballero. Sentidores los tres de una ternura hacia Portugal sin paralelo en la historia de la lusitanofilia española.

Entre Portugal y España ha habido siempre un compromiso secreto, que ahora se ha puesto de pie, se ha desperezado, se ha estirado hasta el cielo, dando una lección de fraternidad única al mundo.

Portugal devuelve hoy ardidamente todo el amor que España le ha prestado a través de ocho siglos de su historia.

En nuestra hora más crítica y hosca, Portugal estira su noble mano encendida y nos consuela y alienta, escribiendo la palabra hermanos en la limpia curva del cielo. Sobre ella, el Ángel de las Victorias espera, un clarín de plata entre las manos, la hora de expandir por el mundo el toque lustral que anuncia a hombres, flores y estrellas, que la Libertad ha izado otra vez su bandera sobre la noble tierra de España.

17-X-1936. Non signé, “Alegría imperial”, ¡Arriba

España!

Levantemos la voz hoy más alta que nunca. Rompamos vendas al espíritu. Hay un tropel de gritos impacientes por salir al aire de la calle. Arde hoy la luz y arde el cuerpo de cada uno de nosotros y cada una de nuestras palabras y cada uno de nuestros gestos. Arde el alma en ascuas de Canarias. Arde cada rama de monte que lo vio y cada trozo de agua que lo espejó y cada corazón que lo sintió –que lo siente, que lo sentirá eternamente, que no tiene edad ni hora el sentimiento como sus fugaces hermanos reflejo y visión. Porque toda la juventud de Canarias era en pié en busca de España. Porque a todo nuestro caudal mocerío se le encendió jubilosamente el alma, y llamaba, con alegres voces, madre a la Muerte, y ofrecía su vida a Dios, para que, asido a ella, fuera sacado a salvo, de su terrible tiniebla, España.

He aquí el mar, de nuevo.

¡Camaradas falangistas tinerfeños, ardida mocedad insulante, frescos corazones de España. He aquí el mar de nuevo! El mar, como en la aventura de Jasón, como en la ruta de Colón, como en el viaje de Ulises. El mar, ancho, fuerte y hondo. Y sobre él – palomas de una nueva Arca de Noé- dos caudales barcos. Dios vigila su marcha. Exalta su navegar el cielo. Protege su ruta un Ángel de la Guarda.

¡He aquí el mar, de nuevo, camaradas falangistas canarios!

¡Alegría de la mañana limpia en torno a vuestro tenso navegar! Flamea la bandera roja y gualda en su mástil. Llena el aire el toque de diana. Se adivina aún tras el

último horizonte el sueño de la orilla dejada: se oye ya el latido de la tierra de promisión. ¡Alegría de la tarde erecta sobre la que los celestes pintores bocetan la maravilla de un crepúsculo en oro mayor! ¡Alegría de la noche honda, entre guerreros cantos, música de la brisa y juego de estrellas y olas! Hay un corro en la popa que mira aún hacia pañuelos y adioses. Hay a estribor un corro que sueña. Hay un corro en la proa que profetiza entre las sombras: un poeta preside su aliento, que también, como en la cruzada de Lepanto, hay, en ésta nueva gesta canaria, un poeta. Tiene los ojos claros, la cabeza altiva, dura y fresca la boca. Aprieta entre las manos su gorro como un pájaro negro que acabara de cazar en la noche, y, glosando a Claudel, echa a volar, al mudo aire en éxtasis, las campanas de una fresca oración de guerra:

Dos veces hemos atacado la posición “con resultado puramente local”.

¿Hay que atacar de nuevo? Mientras usted quiera, mi General.

Primero, un cigarrillo. Un trago de vino, que está bueno.

¡A tu salud, muchacho! Hay todavía demasiados en pie en el 157.

¿Qué eres tú en la paz? ¿Carpintero? Mi padre es banquero y hasta creo que se llamaba Julián.

Carpinteros, abogados, vendedores ambulantes, sacerdotes, agricultores, camareros, médicos. Hay de todo en el frente.

En la paz ¡sí que éramos diferentes! Pero en la guerra todos somos iguales.

Todos iguales como niños desnudos, todos iguales como manzanas.

Ni padre, ni madre, ni edad. Sino el grado y el número.

Detrás de mí la segunda fila conmigo mi deber, delante de mí, mi próxima ofrenda.

¡Ofrenda de mi cuerpo y de mi alma a Dios!

¡Ofrenda a los que están en frente de esto que tengo entre mis manos y que es para ellos!

Mientras haya alguien bajo mi piel a quien sujetar el cinto.

Mientras para detenernos el paso haya el fuego y el hierro.

Mientras haya un español regocijado que crea en las cosas eternas.

Mientras haya a nuestras espadas un pueblo que calla, que reza y que espera.

Mientras nuestra vocación eterna sea caminar sobre vuestras barrigas.

Mientras exista uno solo de ustedes vivo, ¡vivos o muertos, es lo mismo!

¡Mientras usted quiera, mi General! ¡Oh España, mientras tu quieras!

¡Alegría imperial!

¡Alegría de la nueva vida, que va a salvar con su jubiloso sacrificio a España!
Alegría cristiana, única. ¡Imperial alegría hispánica!

27-X-1936. Non signé, “Estilo de Falange”, Tenerife,

¡Arriba España!

“Directo, ardiente y combativo”. Tal la letra de nuestro credo. El color de nuestro estilo.

Directo, como todo impulso juvenil.

Ardiente, como toda empresa de mocedad.

Combativo, como todo gesto o acto joven.

Directo, es decir: derecho. Sin combas, sin equívocos, sin rijosa bizquería, sin zigzaguo, sin vacilaciones. Directo, como nuestro modo de tomar trincheras, de reconquistar pueblos, de batir al enemigo. Con nuestro modo de hablar con Dios. Directo, como el noble ademán, como la gracia espontánea, como todo lo no esquinado y torpe. Como el amor de Cristo, como la lluvia del bautismo.

Directo, ardiente y combativo.

Ardiente, como nuestro amor a España, como la música de nuestros corazones, como un rayo de sol, como una muda oración en la soledad silenciosa de una alcoba. Ardiente, como la llama de la fe, como la vocación de los mártires, como el alma en incendio de cada uno de nuestros soldados.

Directo, ardiente y combativo.

Combativo, como un Hércules de cien clavos, como un radioso simún, como esbelto oleaje sobre un arisco acantilado. Como el sueño de nuestro Imperio futuro, como las flechas de nuestro haz, como el espíritu, sobre los luceros, de cada caído camarada.

Directo, ardiente y combativo.

Tal el lema de nuestro credo. Tal el estilo de Falange. Tal, también, el tono de nuestro destino.

30-X-1936. Por AGUSTÍN ESPINOSA, “Nuestros escritores y la nueva España. La lección de Illescas”, Falange.

Tiene Illescas, la vieja ciudad castellana, reconquistada, para la nueva España, por las tropas nacionales a los rojos, el sello único y propio de las clásicas ciudades españolas exaltadas por Azorín y llevadas por Solana a los fondos de sus ardientes cuadros.

Illescas es una ciudad gris, noble, acostada confiadamente sobre la lisa estepa castellana, tendida bajo un hondo cielo hacia el que suben cada mañana, en gozosa confusión, el humo de las chimeneas de una fábrica y la música de unas religiosas campanas. Es siempre una excursión a Illescas un diestro paseo por el aire de la Historia de España. Aroma de otros siglos, vuelve España a resucitar asidos por las manos de esa ancha heroicidad recia que está asombrando al mundo, y que aplauden, desde su cielo, los ángeles de Dios, y las estrellas más altas vigilan.

Chimeneas de fábricas y campanas eclesiásticas: Tal el alma actual y eterna de Illescas. Lo de hoy, lo fugaz, lo pasajero y frágil, el triunfo mecanicista del siglo, la labor humana ordenada por la ciencia del hombre entre altas chimeneas, ruedas azules y ruidosos motores, que sube al cielo en humo y que se queda en eso y es eso para Dios: “Todo humo y lo mismo”, según la estilizada frase de José Bergamín. Lo de siempre, lo de todas las horas, lo eterno, lo inmutable, lo que no se escapa sino que se alcanza, lo que no se pierde sino que se gana siempre, la música divina, el metal vibrante sobre campos, casas y hombres, la armonía interior hecha metálicos sonos que oyeran los viejos castellanos contemporáneos de Jorge Manrique, de Teresa de Jesús, de Calderón y de Lope, los claros guerreros immortalizados en la piedra viva de los capiteles de nuestras viejas catedrales, los monjes pintados por Zurbarán, los caballeros retratados por el Greco, toda la eterna y grave España, y que hoy escuchan, entre las manos un

fusil, el corazón en Dios y una oración entre los labios, estos bravos soldaditos nuestros, estos valientes requetés, estos heroicos “camisas azules” españoles, que están haciendo, metro a metro, lugar a lugar, pueblo a pueblo, una nueva España, una España fresca, limpia y joven, mientras huyen ante sus pasos, hacia el infierno de su delirio satánico, la revuelta turba del confucionismo oriental, del materialismo marxista: el humano extravío en su último e implacable éxodo, el ejército de los equivocados de los que no quisieron oír la música de estas illescanas campanas del Señor a la vez que la de los martillos y yunques, la deshecha caravana de los que habían borrado a la vez de su corazón los nombres de Dios y de España.

Una excursión a Illescas es siempre un paseo por la vieja España nostálgica, por el aire de su historia. Pero, también, un viaje profético por la cesárea y grande España futura.

Sobre Illescas, la vieja ciudad castellana que han ganado, para el nuevo Imperio Español, nuestras tropas nacionales, flota, por contraste, un plástico ejemplo de la unilateralidad por donde conducía sus destinos la roja España comunista, toda rapaces, ojos tras vanos humos del mundo, mientras cerraba, con tapones de odio sus oídos a la música divina, a la que Dios toca, [...]

14-XI-36. A. E., “[Yo sé, Cirilo Torres...]”, ¡Arriba España!

Yo sé, Cirilo Torres, de tu guardia y de tus estrellas de hoy.

Ibas andando hacia la luz que te encendió en el pecho Falange. Ibas andando, por el camino de la Victoria de España, hacia Cristo. Ibas ardiente el espíritu, decidido el paso, el corazón riente. Ibas ...

Yo sé, Cirilo Torres, de la suerte de tu guardia de hoy.

El cielo estaba rojo. Ardía el aire. El estrépito de la lucha hacía sonoro el paisaje a tu alrededor. Ibas andando, Cirilo Torres, por entre un tropical bosque de fuego, hacia la reconquista de España... ¡Y caíste!

Ibas andando.

Yo sé, Cirilo Torres, camarada del valle, del cielo, de tu suerte y de la de los que contigo forman alegre guardia sobre las estrellas de hoy.

14-XI-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “Exégesis de la muerte”, ¡Arriba España!

Hablemos hoy, españoles españoles [*sic*] de la nueva España, de una bella y limpia palabra española: de LA MUERTE.

La Muerte no ha tenido entre nosotros el historiador que ha estado, siempre a gritos, pidiendo. No ha tenido la Muerte en España biógrafos. Si ha habido algún pueblo, sin embargo, donde haya la Muerte sido eje y perfil de su estilo, donde la Muerte haya ido siempre entre admiraciones ha sido precisamente España.

España ha amado, sobre todo, intensamente, a la Muerte. La ha mimado con palabras de amante. La ha exaltado y cantado hasta dejar destonado y roto el sentido de la Vida. Hasta desterrarla de sus vocaciones.

Frente a la estrecha superficialidad francesa que levanta monumentos a la Vida y hace lema propio el frívolo *joie de vivre*, escribe España en la piel de su propia carne el españolísimo alegría de la muerte. Para el francés, la vida ha sido siempre –hasta la espiritual- un magno banquete. Para el español –austero, grave- un trozo de moreno pan de Dios. Frente al francés hartazgo de Gargantúa, ¡la sed española de Berceo, la española hambre de Lázaro, la elegante sobriedad española de Teresa de Ávila y de Juan de la Cruz.!

Para Jorge Manrique, la Muerte es el Mar: el mar azul y ancho, el mar con islas de verdura y ocasos de nácar. De impaciencias de ese dulce mar manriqueño no vive – sin vivir en sí- Teresa de Jesús.

La vida no es nada para el español. Todo lo es, en cambio, la Muerte. Para Calderón es, la vida, sueño. Para otros españoles es sólo viento, humo...

Mi vida es “viento”
que está a punto de no ser...

dice en el siglo XVI el Maestro Valdivielso. Y un siglo después, Salcedo Coronel escribe:

¿Qué es la vida?, sino sombra,
caduca flor, humo, y “viento”.

Nuestro siglo más nuestro –el XVII-, llama a la Muerte con franciscanas voces “¡Hermana Muerte!”. La invoca dulcemente.

Ven, muerte, tan escondida
que no te siento venir
porque el placer de morir
no me vuelva a dar la vida...

cantan las doncellas de Marienne en el de una comedia de Calderón.

“Y el autor de la *Epístola moral a Fabio* musita:

¡Oh, muerte, ven, callada...
como sueles venir en la saeta...

Hay un momento, sin embargo, en la historia española en que el español pierde el pulso ante la Muerte, en que es ésta sentida con angustia: el Renacimiento. En esta hora extranjeriza –antihispánica- el rogozo de la vida hace a los hombres temblar ante la fatal cita última, que ya no es, como en Edad Media, comienzo de verdadera vida, sino acabamiento del banquete, siesta de la que no se despierta más. Sobre este miedo a la Muerte nacen las renacentistas Danzas macabras europeas, que ilustra en Alemania el pintor Holbein y exaltan entre nosotros Juan de Pedraza y Alfonso de Valdés.

Pero la sonrisa entre los labios, de Jorge Manrique, herido de muerte en guerra por Isabel y Fernando, pero la alegre mirada de Gracilaso, moribundo entre los brazos del Marqués de Lombay, por Carlos V y España, son mirada y sonrisa españolas, cuento último de español asomado, al fin –¡y salvado!-, a la abierta mar de la Muerte.

La Muerte, para el español de España, es una puerta hacia la casa de Cristo. Van, por eso, cantando, hacia la Muerte, los soldados de nuestras fuertes escuadras. Van, alegres, como niños gozosos hacia el sol de una esmerada mañana, como ángeles guerreros de los ejércitos de Dios.

La alegría de la Muerte es tono, luz y timbre de España.

La Muerte, como un amanecer de Primavera.

La Muerte, como un haber de jornada.

La Muerte, como una mirada del cielo.

La Muerte, como un premio de la vida.

Cuando un español de España dice: LA MUERTE, se le enverdecen el corazón y los labios y se asoma a sus ojos el rostro de Dios.

21-XI-1936. *Non signé, “[La voz del Jefe de Mando...],*

¡Arriba España!

La voz del Jefe de Mando provisional de la Falange en España, ha hablado, para todos los españoles, el 29 del pasado octubre, desde la esbelta y joven peana de “Arriba España”, de Navarra, trazando las líneas fundamentales que estructuran el denso perfil de la Falange Española. Nuestro provisional –y providencial- Jefe Nacional ha pronunciado las esenciales palabras exactas. Ha dicho lo que tenía que decir, con la sencillez y prestancia de un pájaro que cantara hacia Dios en la paz estrellada de la noche. Reproducimos en esta página 1ª de nuestro número de hoy la fuerte y clara palabra de Manuel Hedilla, tal como ha sido recogida por la pulcra audición del camarada Fermín Yzurdiaga.

Pensamos y sentimos toda la honda verdad que alienta el batir de esta bandera de paz y cruzada sobre el nacional duelo español, y la responsabilidad de que no sea bien vista y oída desde todos los rincones de España.

Ello explica prístinamente –si fueron necesario explicaciones- la inserción, en preminente [*sic*] lugar de nuestra edición de hoy, de la voz del Jefe provisional de la F.E., y el tono emocionado y austero de este repique, toque y llamada.

10-XII-1936. Agustín ESPINOSA, “La hermana Italia

(Razón caudal del hispano-italismo en la historia)”, Falange.

INVOCACIÓN A “GECE”

Giménez Caballero, que preparaba, para una natividad inmediata, un libro hispanorromanista –España y Roma- ha sido el único joven escritor español hondamente preocupado por la fraternidad hispano-italica: nuestro único verdadero italizante. Giménez Caballero ha sido entre nosotros la única entusiasta, joven respuesta al cordial hispanismo de un Croce, de un Ezio Levi, de un Ragna, de un Farinelli. Con Giménez Caballero –con su “Carta a un compañero de la joven España”, con su traducción de Curzio Malaparte, con su “Círculo imperial” con su “Julepe de menta”- se renovó jovialmente en España la interrumpida línea espiritual que unió, durante cuatro siglos, la penisola- con terminología de Mario Praz- pentagonale a Italia.

Con Giménez Caballero, los jóvenes escritores españoles empezamos a aprender –a sentir- una fresca y limpia joven Italia, ejemplo de voluntades recias, sueño de cristal, elucidorio de descarriados. Sean para él las primeras palabras de este ensayo sobre la amistad de Italia y España.

NORTE Y SUR

Tiene cada pueblo diversos ángulos de mira, según los cuales –o desde los cuales- es vista su peculiar fisonomía de maneras distintas. Por un lado están los ángulos de vista históricos: los temporales: las diferentes caras que ha tenido un mismo país desde las diversas épocas históricas. Recuérdese v. y gr., los opuestos modos como fue vista, por ejemplo Grecia desde dos momentos antipódicos de la Historia de la cultura: la Edad Media y el Renacimiento. Por otro lado están los ángulos de mira geográficos: los espacioales. ¿Es –o ha sido- lo mismo España para un alemán que para un indio? ¿El concepto australiano de Francia es igual acaso al del turco o análogo siquiera al del ruso? ¿Nuestra visión americana es idéntica a la que tiene del Nuevo Mundo Inglaterra, o semejante a la que duerme tras los oblicuos ojos de China?

Italia, pueblo latino y súdico, país mediterráneo, ha sido, para la pupila nórdica, la palmara del poema de Heine mirada por el pino de Germania. Ha sido la Primavera de Botticelli vista desde los ateridos paisajes de Rembrandt. Para el prusiano Klabund (*Ich bin ein Preusse, und meine Farben, die ihr kennt, sind schwarz und weiss*), Italia es un gran kalidoscopio, una caja de colores: la Vida, en fin, en toda la extensión e intención espiritual y física de la palabra, que lo salva, año tras año, del imperioso apremio de la Muerte. Para Goethe, Italia es el dulce país donde florece el limonero.

Para España, Italia no ha sido nunca ni kalidoscopio ni limonar. Porque España, latina como Italia, y como ella mediterránea y súdica, es, también, caja de colores y jardín de limoneros.

Italia ha sido para España, la hermana mayor de una familia en la que Grecia es la hermana segunda, ancladas las tres en el mismo mar de cultura –el Mediterráneo-, cogidas de la mano, cara a la tropical África, como una continuación de ellas: Egipto Abisinia, Marruecos.

Italia no ha sido nunca para España lo exótico, como para Alemania o Inglaterra. Por las ciudades italianas va el español como por ciudades de España. Nápoles es una ciudad española, un Toledo marítimo, una Segovia del Mediterráneo. (Garcilaso se olvida a ratos de que no vive en su castellano Toledo, bebiendo aires de la italiana Nápoles). Venecia es una Salamanca con calles de agua y cielo y luces de mayo.

Por eso, sin duda, la atracción ipnótica que ha sentido el Norte europeo por Italia no se ha verificado, con igual tono, en España. Italia ha sido para España, no signo opuesto y mágico, no antitético sueño. Sino compañera de cruzada –eso es ahora- y profesora de arte.

De Italia nos viene, a mediados del siglo XV, la llama auroral del Renacimiento, que fragua, en tierras de Andalucía y Castilla, palacios, y ornamenta catedrales.

A Italia va, por entonces, Juan de Mena. Y aprende en Italia a Italia, sin olvidar a Juan II ni a España. Que esa es la gran lección del “Laberinto”, cuya gracia formal es hechura italiana, pero su estructural esencia, pensamiento imperial hispánico.

“Al nuestro Rey Magno bien-
[aventurado
ví sobre todos en muy firme si-
[lla,
digno de reyna mayor de Cas-
[tilla,
veloso león a sus pies por es-
[trado.
Vestido de múrice ropa de es-
[tado,
eburneo ceptro mandava su
[diestra,

e rica corona la mano siniestra,
más prefulgente que el cielo es-
[trellado...”

LA TRANSFUSIÓN

Dante, que había llegado –con frase de Menéndez Pelayo- por el Guadalquivir a tierras de España, se encuentra con Juan de Mena –que lo traía también en su cartera de estudiante en Roma-, el regreso de Italia. Y mientras Santillana hace sonetos y canciones al modo italiano, Alfonso V enseña españolidad en Italia y se sienta, como un alumno más, en los bancos de las aulas de las Universidades italianas.

La transfusión ha comenzado su carrera, que no ha de truncarse ya hasta avanzado el setecientos. El alma española empieza a cruzarse con el corazón de Italia. Todos nuestros mejores ingenios han de contar ya, como por un leal designio, con la mayor gracia de Italia. Italia es mito de virtuosidad –prestigio de técnica, diríamos hoy- para el pensamiento español, y España ejemplo de gravedad y fragancia para la pulcra “élite” italiana.

Italia es, para nuestros escritores y poetas de los siglos XV y XVI, a la vez meca, meta y elucidario. Juan de Padilla, Alfonso de Palencia, Valdés, Nebrija, Juan del Encina, son viajeros reiterados de Italia. Torres Naharro representa sus comedias en Roma, ante la pontifical presencia de León X y de Julio de Médicis. Para Garcilaso, Italia es una segunda patria. Roma, Florencia, Nápoles, son en su vida tanto como Valladolid, Toledo o Burgos. Su musa florece igual bajo la sonrisa italiana de Violante de Sanseverino que bajo la ibérica mirada de Isabel de Freire.

Los humanistas italianos pasean, en tanto, su saber y sus pulidos trajes, por los salones de la corte y las aulas de las Universidades de España: Lucio Marineo Sículo, profesor, durante doce años, de la Universidad salmantina, Alessandro y Julio Giraldini, preceptor el primero (ayo, “aio”, en español e italiano) de las reales princesas, Pedro Mártir de Anghiera, exaltador, dentro y fuera de España, de la caudal Unidad española de los Reyes Católicos.

Y la transfusión sigue y sigue su obra. El castellano empieza a infiltrarse en la poesía de Italia, a la vez que la lengua italiana presta sus voces a los poetas de España. y mientras “carrozas” y “medallas”, “escorzos” y “fachadas”, “fragatas”, “libretos” y “gacetas” son nombrados en España con voces italianas, los personajes de las comedias del Aretino mezclan en sus diálogos palabras de la gentil lengua toscana con vocablos – “gorras”, “cuentas”, “gargantas”, “primores”, “ayos”, “sosiegos”- de nuestro prístino *romance*.

España es gustada y sentida hondamente en Italia en las primeras décadas, sobre todo, de nuestro XVI. Corridas de toros y juegos de cañas, torneos literarios y caballerescas justas son moda en Italia durante estos imperiales años. Los tipógrafos italianos imprimen en sus prensas nuestros libros más representativos –los “Diálogos”, de Valdés, el “Amadís”, la “Propalladia”, la “Celestina”- a la vez que traducciones castellanas de sus mejores clásicos.

Y el reflujo sigue su carrera, que tiene aún cuatro centurias por delante. Lope de Rueda lleva, de pueblo en pueblo, en su ambulante teatrillo, comedias italianas, que el mismo ha medio vertido al castellano, con más desenfado que elegancia. Castiglione y su “Cortesano” son huéspedes que España halaga, mimas, cuida y regala. Lope de Vega, Balbuena, Ercilla, españoles hasta más allá de sus oscuros ojos y de su piel morena, saben de memoria octavas enteras de Ariosto y de Tasso, que no olvidan siquiera, mientras garabatean áureos versos en sus cuchitriles de sobrios poetas de España.

Y todavía quedan: Quevedo, zaqueando de ciudad en ciudad italiana, como travieso escolar que hace fatales novillos, porque sabe lo que significa, entre las manos del maestro, la voz “disciplina”. Y Saavedra Fajardo, a rastras con su Maquiavelo, como con un fantasma que le agobia. Y Gracián, con sus “peregrinas agudezas”, que en italiano se traducen por “Acutezze” y Peregrini. Y Luzán, mitad español y mitad italiano, lleno de Monsignani y Gresimberi, de Muratori y de Gravina. Y Moratín, con su Goldoni. Y aún Quintana, con su Alfieri.

EL OCHOCIENTOS..., ¿Y DESPUÉS?

El ochocientos, luego.

¿Qué paso en el siglo decimonónico en Italia? ¿Qué ocurrió en España? El siglo XIX fue, para España e Italia, el divorcio. Perdieron sus manos el centenario contacto, a compás con el fofo liberalismo y con los triviales bizcos sueños demócratas de Europa. Anduvieron sus ojos buscando, en vano, por camino del aire, un destino, que era el de volver de nuevo a encontrarse.

Valera, con su fragor leopardino, y Pedro Antonio de Alarcón, matiendo a Nápoles y Madrid como fin y principio, respectivamente, de su itinerario de viajero de Italia, son las dos únicas vagas excepciones en cien años de historia.

¿Después?... Ya lo hemos dicho antes. Aparte el fervor florentino y romano de Giménez Caballero (nombremos también, de paso, a Unamuno, que se ha hecho guiños más de una vez con su rival y doble Pirandello), poca, muy poca cosa que represente una renovación auténtica de la vieja amistad de las penínsulas hermanas El “César o Nada”, de Baroja; “De Nuremberg a Florencia”, de Ortega y Gasset; “La mujer de ámbar”, de Gómez de la Serna; “Aventuras de una Peseta”, de Camba...

¡HERMANA ITALIA!

España vuelve a ser, para Italia, lo que fue, hace siete siglos, para el autor del “Tesoretto”: “Aquel bello país donde se alza la ciudad de Toledo y son bonitas las mujeres y los hombres ásperos -¡ásperos, sí!- y caballeros”.

Italia vuelve a ser para España el magno país donde los hombres son generosos, las mujeres santas y donde se alza –eterna, áurea, fuerte- la ciudad de Roma.

Por ese ¡HERMANA ESPAÑA! que Italia ha prendido sobre las cornisas iluminadas de sus palacios, iglesias y rascacielos, un español que navega en una isla de fuego y nieve camino de la grande y libre España, grita:

¡HERMANA ITALIA!

Y le parece que el eco, o la voz del mar, que es el ángel azul con quien dialoga, en sus horas de gozo, el cielo, repite

-¡Hermana!...

Jamás una palabra española ha sido nimbada, en inhumana boca, de una mayor ternura.

Agustín ESPINOSA

17-XII-1936. Agustín ESPINOSA, “Tablero de Ases de España: Mariano Daranas”, Falange.

Hay, en el nuevo cielo de España, un astro sonoro, en cuya música –que es su lumínico corazón– han intervenido ritmo y sol de Canarias.

En la Azul Cruzada española hay un olvidado milmillón, un glorioso soldado de la idea y la pluma, que bebió primarios primores de mocedad y niñez en Canarias; que tuvo por espiritual ayo un alto, monte nuestro; que jugó, de infante, con nuestro mar, y dialogó, adolescente, con nuestros soles y estrellas. Héroe es él del cuento más viril que el libro de las mil y una glorias de España contiene. Su nombre –digámoslo ya–: MARIANO (¡Mariano!) DARANAS.

De Mariano Daranas nos hemos olvidado todos un poco en Canarias. De Mariano Daranas, el fuerte, el noble, el bueno, el recto, el generoso, el cordial, el inteligente, el insuperable.

Mariano Daranas ha sido, sin embargo, desde su corresponsalía en París de “El Debate”, primero; después, desde su parisina corresponsalía de “A B C”, el único nombre que abría su gran constelación sobre el hogar de nuestras lívidas islas. Mariano Daranas ha sido, sin embargo, nuestro áureo cónsul regional en París: el dulce camarada en cuya simpatía, como entre las mallas de una tela de araña humana, era enredado fatalmente todo viajero canario por la Isla de Francia.

Pero es ahora, sobre todo. Ahora. Sobre este aire de duelo nacional del que va a salir una grande y libre España, donde la voz juvenil de Mariano Daranas ha sonado más alta. Es sobre todo ahora cuando su corazón –¿quién no recuerda aún sus gritos de sed y hambre españoles, sus inflamados trenos, sus ardientes imprecaciones, su pluma, como un celeste azote entre manos de un flagelario poeta–, es sobre todo ahora cuando su corazón se ha batido más duramente por la santa y mártir España.

Por tu ardoroso temple –Mariano Daranas– de sideral príncipe hispano; por tu espada –tu pluma– de Ángel de la Guarda español en tierra de diablos; por tus azules ojos, los pedazos de mar que se hicieron islas para que no olvidaras que eras Insular y que habías nacido a orilla del Atlántico, te recordamos hoy, ahogando, en vano, entre nuestros dedos, la nube de un remordimiento que, como un pájaro fatal, nos devora, lento, justo, ávido, el pecho.

18-XII-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “Tablero de Ases de España: Jose M^a Alfaro”, Falange.

Anda por el aire de España una teoría de claros nombres españoles en destino incierto. Luchaban ya por España, en España, cuando amaneció el 18 de julio. Luchaban en Madrid, en Barcelona, en Valencia. Luchaban, y eran luchadores sobre los que los ángeles de la España Imperial abrían alas fieles. Luego se entenebreció el aire en su torno. Un radioso simún los arrolló y oscureció. Escribió el destino a su alrededor la palabra “misterio”.

Uno de ellos: Luis Santamarina. Uno de ellos: Rafael Sánchez Mazas. Uno de ellos: José María Alfaro.

El nombre de José María Alfaro no habrá podido olvidarlo ningún buen español medio preocupado por la imperial musa de España. En José María Alfaro vislumbró, acaso, Primo de Rivera, el poeta de su Imperio.

Dueño a la vez de la fortaleza de estilo de un Walt Whitman y de la afilada sensibilidad de un Rimbaud, José María Alfaro era el poeta de que se esperaba todo. Porque todos esperaban de él, con él contó, un día, José Antonio, para que tuviese poesía verbal el himno de Falange.

La letra que cantan hoy nuestros camaradas en sus paradas y desfiles y que alienta el servicio de los que luchan en el frente, es la que José María Alfaro compuso, una dura noche de Madrid, mientras los fusiles de los esbirros de Azaña y Caballero inauguraban el martirologio de Falange.

Los nombres de Madrid y de José María Alfaro han ido, acaso por eso, siempre juntos en el recuerdo de Falange. Hoy son ya casi un mismo eco. Hoy. ¿Y mañana?

Nadie extraña, pues, que al escribir sobre nuestro tablero de ases el nombre de José María Alfaro, se nos haya enternecido el pulso. Nadie extraña, pues, que nos hayan nacido sueños y alas de antes.

Un tropel de recuerdos caminan ahora, a su influjo, tras nuestros pies. Surge de un vaso de milagro, Madrid –tu Madrid, José María Alfaro, de sangre, de nieve y de fiebre-, galopa sobre nuestra cabeza, se asoma a nuestros ojos, clava en nuestro corazón las torres de sus templos, los techos de sus quioscos, las cornisas de sus rascacielos, las cúpulas de sus palacios.

San Francisco de Asís, que vio, según Chesterton, el mundo desde una ventana del cielo, hubiera tenido de Madrid –de tu Madrid, José María Alfaro-, de haber vivido hoy, una visión semejante.

19-XII-1936. Agustín ESPINOSA, “Tablero de Ases de España: Giménez Caballero”, Falange.

El tablero de ases acoge hoy a su sombra a un resucitado: Giménez Caballero.

Giménez Caballero ha escapado –¡al fin! ¿cómo? ¿por dónde?- al infierno madrileño. Y está en Salamanca. En el cielo de España.

De nuevo, su voz, de arisco ritmo, aguda, viva, erecta, resuena entre nosotros. De nuevo lanza al aire en llamas de España su estridente alegría.

Al conjuro de su resurrección, se abre ante nuestros ojos, como una caja de colores, su fascista abanico. Toda una rica baraja española. Un equipo mágico de naipes. Al toque de su regreso, se pone en pie de nuevo, cara el juego del mundo, la Joven España. Al eco de sus pasos, los centinelas de la España Imperial dicen su voz de alerta.

Llega Giménez Caballero a tierras del Nuevo Imperio Español a hora de moldearle aún esencias castellanas. Llega, cuando todos echábamos de menos su voz. Cuando le buscábamos, hoscos, por no sabíamos qué laberintos de amargura. Cuando desfallecíamos ya. Cuando había empezado a escribir el Ángel de la Desesperanza en nuestro amoroso encerado la primera letra de un “¡Presente!”

¡Giménez Caballero: Hércules romano de Iberia: Esbelto heraclida: Campeón europeo de juegos hispanos! Tú eres hoy, otra vez –con tus metáforas de fuego, con tus ansias de universalidad, con tus sueños de destino imperial-, la Joven España.

22-XII-1936. JUSTO ERENAS, “Canción Imperial del Cisne des S.E.U”, Falange.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, que eres alado y blanco, como toda promesa de pureza y de vuelo. Para ti, cisne de los estudiantes de la España Imperial. Para ti, ave de pico erecto y de grito duro, en donde ha inspirado la Falange su recto y duro estilo. Para ti, pájaro de plumaje tierno, como las manos de nuestras madres, de nuestras novias, de nuestras hermanas.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, que amas los ocasos por lo que esconden de hondo y violento, no por lo que ofrecen de melancólico y tenue. Para ti, que eres a la vez avión y navío, que repartes tu vida entre el aire y el agua.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, que sabes de las noches que duermen en el fondo de los lagos. Que posees el secreto de nuestras futuras albas. Para ti, cisne del S. E. U. Español. Cisne de la imperial España.

Esta canción es para ti, claro cisne del S. E. U.

Para ti, esta canción, hecha con la dureza de tu pico, con la blancura de tu plumón, con la nobleza de tu navegar y con el ardor de tus gritos.

1937

**3-I-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Elegía a Unamuno”,
Falange.**

Miguel de Salamanca ha muerto.

Entre un doblar de estrellas de la media noche y un lamento de arpas de ángeles ibéricos y un roto llanto de ríos mitad españoles y mitad portugueses.

Miguel de Salamanca ha muerto.

Ha muerto en olor de filos, en olor de puentes. Ha muerto en fragor de transiciones. Entre la agonía de un año ebrio, oscuro y hostil y el alba de otro preñado de luminosas promesas. Entre una roja España que desaparece entre ruinas y una España azul que llena de banderas el aire.

Miguel de Salamanca ha muerto.

Un tránsito sobre otro crudo tránsito fue el suyo. Tránsito de Cristo español que buscaba una cruz de Cristo por los duros yermos hispanos. Tránsito de niño senil que tenía aún su Hada madrina: España, y su Ángel custodio: Don Quijote. Tránsito de cigüeña de campanario aldeano, de lucero de ocaso sobre un ancho lago de sangre.

Miguel de Salamanca ha muerto.

La España que a él le dolía como a otros les duele el corazón o la cabeza, se la llevó, con su equipaje de austero español, hasta el cielo, porque sin ella le hubiera sido escarpado y ácido el viaje.

La España que él vislumbró, una celeste noche, en el sueño de Dios, no se ha ido con él, porque, por ser de Dios, era también esa España la nuestra.

Miguel de Salamanca ha muerto.

Entre un coro de sirenas del Cantábrico y un sollozo de encinas castellanas y de andaluces chopos. Sobre un canto de amor – “¡ Dios te salve, Miguel de Salamanca, Miguel de niebla y luz, padre Miguel nuestro !” – de todos los ruiseñores de España.

**9-I-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Tablero de Ases de
España: Enigma de Sánchez Mazas”, Falange.**

Con otro hermanos de epopeya y cruzada –como Primo de Rivera, como Santamarina, como Alfaro- Rafael Sánchez Mazas ha envuelto su aquilina y recia figura en la adusta capa incolora de una cruda interrogación.

Rafael Sánchez Mazas se perdió -¿qué anochecer de otoño?, ¿qué mediodía de verano?- tras una esquina de un paisaje por donde Dante y Francisco de Asís vagaron hambrientos de Dios y de Italia, y por donde acaba de pasar, lleno de sed de España y de Cristo, Unamuno.

Va Rafael Sánchez Mazas bajo la capa de su enigma como dentro del traje que más extraña y disuena con su espiritual y física aquilinidad. El enigma no es nube por la que pueda pasar Sánchez Mazas fácilmente sin llenarla de claridades y esquinces. Y así tenemos que imaginar únicamente su enigma, en el que su vida ha caído como espada de hoja de cien filos entre redes de mallas de seda.

El enigma de Rafael Sánchez Mazas tiene la afilada y pulcra nobleza de su espíritu –de su estilo-, mitad italiano y mitad español.

El enigma de Rafael Sánchez Mazas se asoma con febriles ojos a un mirador de Castilla, desde donde cada iglesia es un mágico barco camino de un Mediterráneo denso de españolas cruzadas y de versos latinos, de victorias de Cristo y de epopeyas de Virgilio. De fe heroica. De belleza eterna. De radiante y pura razón.

El enigma de Rafael Sánchez Mazas es, por ser suyo, no una fatal y oscura Esfinge a lo Esquilo, sino una ardiente diafanidad española a lo Calderón.

11-I-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Tablero de Ases de España: Samuel Ros”, Falange.

Cuando pienso en ti –Samuel Ros que acaso caminas ahora por el cielo- la palabra “hermano” se asoma a mi pluma, impaciente por caer sobre el mismo papel donde, sin darme cuenta, he escrito hace un instante –Samuel Ros perdido y lejano- tu nombre.

Pensando en ti, Samuel Ros lejano y perdido, soñador de islas, de áureos soles, de cielos profundos y de paraísos estivales, una ignota ternura se pone en pie, de súbito, dentro de mi pecho, se estira y alarga, y grita tu nombre –¡Samuel Ros!- a los cuatro vientos del mundo.

Samuel Ros llamó, una desolada noche, a la puerta de la Falange. Era el invierno. Caía la nieve, copo a copo, sobre su cabeza, sobre su espalda, sobre los abetos de Belén de un camino sobre el que sus pies se enterraban sangrantes.

Los ángeles de la Falange ayudaron a Samuel Ros a poner entre sus manos aldabas. Sonaron, en la noche honda, sus llamadas. Una ventana se iluminó sobre el campo nevado. Sobre los peldaños que llevaron los pies de Samuel Ros por aéreos tramos de la casa de la Falange, había alfombras ardientes. Llegaba a sus oídos, desde recogidas estancias, un música de arpas y laúdes. Un vago sueño de escolar en vacaciones, en fin, del que había de despertar horas después –cabal, recto destino de la Falange-, una camisa azul mahón sobre el pecho, un haz yugado sobre el corazón y un fusil de guerra entre las manos.

Si te veo hoy de algún modo, es sobre todo así, Samuel Ros lejano y perdido, desde estas islas mías con las que tu soñaste una tarde como con un paraíso sobre el que dormía el Señor sus siestas del estío. Si de algún modo te veo es así, Samuel Ros perdido y lejano, mientras tu recuerdo da vueltas a mi alrededor como la sombra de una fantasma que bailara en la alta noche, bajo una luna llena, sus danzas.

Pensando en ti –Samuel Ros- héte [sic] aquí que mi cuerpo es una infantil peonza que gira y gira sobre mi mesa de trabajo, mientras alguien sostiene en el aire la

encendida gracia de una lámpara bajo la que todo es hondo, fuerte, sencillo, ardido, noble, y por la que mi alma camina como una caravana febril sobre un aterido paisaje.

**5-II-1937. Justo ERENAS, “La gran emisión de hoy:
Giménez Caballero, en “Radio Roma”, Falange.**

Un inquieto y fuerte escritor español –Giménez Caballero— hablará hoy, para sus compatriotas de España, en emisión extraordinaria que los diarios italianos vienen anunciando hace días. Hablará como él sabe hacerlo, en su estilo peculiar, entrecortado, lírico, denso: Izándose, como una bandera en ascuas, su hispano corazón hasta los labios.

Esta oración italoespañola de Giménez Caballero tiene, para nosotros, la promesa del fragor que proyecta su recia figura de exaltador y aeda del Fascismo sobre el fofo panorama de la vida española de diez años: 1926-1936.

La figura de Giménez Caballero será siempre un gran mito –un alto y viril mito –en la prehistoria — además de en la historia— de nuestra Falange. Desde su “Hércules jugando a los dados” (orígenes deportivos del Fascismo) hasta su “Roma, vencedora del mundo” (premio nacional del Fascismo en Italia), pasando por su “Circuito Imperial” (descubrimiento sentimental de Roma), por su “Genio de España” (nueva interpretación de la Historia de España, contra la viejas interpretaciones liberales y reaccionarias), por su “Nueva catolicidad” (fundamentos religiosos del Fascismo), por su “Arte y Estado” (nexo entre el Arte y el Fascismo), por su “Exaltación del matrimonio” (el amor en el Fascismo), toda la actividad literaria de Giménez Caballero ha estado puesta al servicio de aquel su abstracto y lírico “Hacismo”, al que dio ejemplaridad y mística, en una hora de profética visión histórica española, José Antonio.

Los oídos de los radioescuchas españoles, de los radioyentes canarios, están hoy de enhorabuena. Si no visten de fiesta es porque hasta los sentidos de los verdaderos españoles están –como en el simbolismo de algún auto de Calderón— de luto, lejos de acoquinar, exalta. Diríamos más aún: conviene el luto –el luto de nuestro Felipe II, de nuestro Escorial, de nuestro Ignacio de Loyola, de nuestro Góngora— a nuestra actual España.

Oír [*sic*] a Giménez Caballero es oír la voz de Castilla Imperial; la voz del nuevo Estado. Oír [*sic*] a Giménez Caballero, que perdió entre manos de los rojos madrileños el manuscrito inédito de sus “Cantos de guerra civil”, es oír [*sic*] la lira de un diestro Tirteo español. Es oír [*sic*] la música de la austera poesía de España.

6-II-1937. JUSTO ERENAS, “La oración de ayer.

Jiménez Caballero, voz y estilo de Falange”, Falange.

Voz y estilo de Falange. Estilo y voz nuestra. Tal el título que mejor conviene a las palabras que pronunció ayer, desde el micrófono de Radio Milán, el camarada Giménez Caballero, espiritual semáforo de la cruzada azul: la mejor antorcha lírica de España.

Voz y estilo de Falange. Estilo y voz nuestra, “¡Atención, españoles! ¡Os habla un falangista!” Y el que hablaba era un soldado más –un militante más entre tanto militante- de la España Azul. El que hablaba era el camarada Giménez Caballero.

Giménez Caballero hablaba –habló ayer- para azules y rojos. Jugó –como lo hiciera otro día su Hércules, los dados aún sobre el tablero y todavía el vacío cubilete en el aire-, jugó con el rojiazul juego trágico de España. Jugó para azules y para rojos. Jugó su voz para los dos colores, apostando todo su oro místico al azul CIVIL-IZADOR de la CIVIL-IZADORA azul gesta de España.

“¡Escuchadme! ¡Intentad escuchadme, españoles, de la España roja a quienes tengo que decir estas palabras!” “¡Escuchadme, españoles de la España nacional! Os habla, desde Roma, este soldado que más de una vez habló ya por las radios nacionales”. Y lo que habló Giménez Caballero, voz y estilo de la Falange, fue poesía, fuerte y civil poesía. Poesía de martirologio. Poesía de expiadores de siglos. Poesía de Falange, en fin. Lustral y austera poesía.

ESPAÑOL (hoy) = MARTIR. La hispana musa de Prudencio resucita entre nosotros. Vuelven a hacerse, en España, coronas de flores para mártires. Otra vez salen a la arena del circo, para ser bocado de las fieras, los mejores corazones de España.

¡Honor y gloria de ser español!

¡Alegría de sentirnos hijos de España!

¡Emoción de sentirnos españoles dentro de un mundo que mira expectante hacia nosotros!

¡Orgullo de llamarnos españoles, bajo la infinita mirada de Dios, hecha fuego estelar sobre los nuevos cielos de España!

Estilo y voz de la Falange, la voz y el estilo del Giménez Caballero de la Radio Milán de ayer, ganado aires hispanos.

Ayer, para Falange española, fue por gesto y signo tuyo, camarada Giménez Caballero, día de fiesta grande en España.

6-II-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Italia. Razón caudal del hispano-italismo en la historia”, ¡Arriba España !

Le même texte que dans l'article publié dans Falange, “La hermana Italia. (Razón caudal del hispano-italismo en la historia)” 1e 10 décembre 1936.

8-II-1937. JUSTO ERENAS, “Málaga, la nuestra”,

Falange.

Después de seis meses de terror y de sangre, después de medio año de fealdad e infierno: Málaga, otra vez, bella; Málaga, otra vez, española; Málaga, otra vez, nuestra.

La buena nueva recorre hoy, con gritos de clarines, el mundo: “¡Málaga, otra vez, española; Málaga, otra vez, cristianizada; Málaga, otra vez, bella!”.

Patrullan desde el amanecer por las calles malagueñas ebrias de sol y Sur, nuestras tropas. Tropas de España la Imperial, de España la Grande, de España la Universal, de España la Católica, de España la Mártir. En cada torre, en cada mirador, en cada cúpula malagueña ha amanecido hoy la rojigualda enseña de España. Resuena hoy, en cada corazón español, en cada cristiano corazón, la fresca canción del santo y mártir nombre de Málaga. Acaso desde no sabemos qué rincón de escombros donde el nuevo satanismo oriental vertió hambre y sedes de odio, el Cristo, eternamente agonizante, de Mena levanta sus dulces ojos hacia Dios y llena sus oídos con la música azul de los pasos, por calles y plazas malagueñas, de las gloriosas tropas de España.

Málaga otra vez española. Málaga otra vez bella. El Mare Nostrum arrulla otra vez hoy con su agua de cultura e imperio la cuna imperial de España. El mar de la cultura, el Mar Latino, el mar del Gran Capitán, el mar de Javier y de Lepanto; empieza a cantar de nuevo en español, empieza a ser libertado de la piratería oriental, a ser occidentalizado de nuevo.

Málaga, otra vez, española. Málaga, otra vez, latina. Málaga, otra vez nuestra.

La civilización occidental –la católica, la imperial civilización española- ha entrado esta mañana en el Mediterráneo por el Arco de Triunfo- ¡y de qué triunfo!: triunfo de triunfos- de Málaga.

18-II-1937. Non signé, “Patria. Conferencia del camarada

Agustín Espinosa pronunciada por la Radio de la Comandancia Militar”, Falange.

De nuevo, “La Voz de Gran Canaria” solicita, para sus emisiones patrióticas de los martes y jueves a la noche, mi patriótica voz española. De nuevo, vengo hasta su micrófono, a hacer, a España, un servicio de retaguardia. A los pobres -¡y qué pobres!; si hay alguna verdadera pobreza en estas horas de reconquista española, es la de los que no podemos estar en el frente, la de los que tenemos que estar, a la fuerza, en la retaguardia-; a los pobres retaguardistas insulares nos queda, entre otras heroicas y modestas labores, ésta de luchar con palabras al aire, con aladas o violentas palabras, con cañones de fonemas, con fusiles de sílabas, con ametralladores de sonidos.

Decía Unamuno –y decía muy bien- que son las palabras las que crean, las que hacen las cosas, y no éstas a aquéllas. Que son las palabras las que moldean y dan sus características peculiares a los objetos o a los actos, y no al revés. Los que sepan la maravillosa evolución que ha sufrido, por ejemplo, el concepto de lo que se llama hoy en castellano altozano, y se llamó en nuestra lengua, en la Edad Media, antozano y en latín vulgar anteostiano (lo que está ante la puerta): los que no ignoren cómo el

sentimiento etimológico del pueblo español hizo cambiar la anatomía del viejo antozano castellano, hacia un concepto distante y diverso del primitivo; los que esto sepan, comprenderán toda la honda verdad del pensamiento del gran escritor español.

Pensando en Unamuno –ejemplo impecable de patriota absoluto, enfermo congénito de españolismo agudo: de eso murió-, pensando en Unamuno, he querido hoy paladear una a una, gustar letra a letra, fonema a fonema, las sílabas de una santa palabra española: P-A-T-R-I-A. ¡PATRIA!

¿Qué es la Patria? ¿Qué es la Patria para un actual español de España? ¿Qué fue la Patria para un español de ayer, de antier, de antes de antier?

“PATRIA” –dice el Diccionario de nuestra Real Academia: Nación propia nuestra, con la suma de cosas materiales e inmateriales, pasadas, presentes y futuras, que cautivan la amorosa adhesión de los patriotas. Lugar, ciudad o país, donde se ha nacido.”

Confieso sinceramente que la primera vez que leí esta definición de nuestro académico diccionario, me sorprendió conmovedoramente, porque me pareció hasta magistralmente perfecta. De entonces acá han pasado muchas cosas. Hoy, ya, no es que esté, o la encuentre yo, pasada de moda –nada pasa de moda, ni nada envejece, cuando lleva la verdad dentro-, pero nos viene, me viene a mí por lo menos –y sospecho que a muchos más- demasiado estrecha.

Sobre todo, eso de que la Patria sea el lugar o país donde se ha nacido, es un estreñido –además de falso- y raquíctico concepto. “No sólo se tiene patria, ha dicho, adelantándose a mi pensar, un guardapatria de la Joven España, por el hecho de nacer sobre una tierra determinada; sino por lo que esa tierra determinada hace nacer; posteriormente, en su alma.”

Etimológicamente, fonéticamente sobre todo, las palabras padre (patrem) y patria se dan la mano por su raíz, se saludan fraternales, como dos estrellas vecinas en la noche, como dos aviones de una misma escuadrilla antes de comenzar el bombardeo. Enredadas en la llamarada de esa fraternidad fonética, andan todas esas otras fuertes palabras españolas de patriotismo, y patriarcazgo, de patriedad y patrimonio, de patriarca y patrística, de patriarcado y patricio.

La patria, sin embargo (acaso por su forma genérica de femenino, acaso por el sentido de ternura, matríztico, ingénito al viejo concepto de patria), la patria, sin embargo, no ha sido sentida nunca, por el español, como padre, sino como madre. La patria ha sido, por siempre, para el español, la madre, y con ésta la ha relacionado siempre, cuando lejos de su país lo añora y evoca, sacándolo, como desde un hondo pozo, de entre las nieblas de la lejanía y la distancia.

Voces nuevas han postulado, entre nosotros, una desviación del sentido maternal de la patria hacia un concepto que podríamos llamar erótico, pasional, caballeresco, amadisiaco. Para nuestro fuerte y agudo escritor Giménez Caballero a las patrias se las debe querer, más que como a maternidades, son cariños de amente [*sic*] : de deseos, de delicias pasadas y de promesas. “Sólo así –ha escrito- es posible vivir y morir por ellas”. Este modo sentimental de patriotismo, que equipara la patria a la novia, da al concepto patriótico un valor de juventud y frescura, de heroísmo y de futuro, capaces de poner en pié, erectos y firmes, a los esepíritus [*sic*] más apocados y decidir a las más placenteras timideces. Y este es su valor esencial: su porvenir, aureolado por la novedad, quintaesenciado por su dinamicidad y fortaleza.

La Patria, padre. O la patria, madre. O la patria, novia. ¿Por qué esta unilateralidad? La patria, todo. La patria, padre, madre y novia. La patria, alegría, cuando ella celebra sus fastos. La patria, amargura, cuando ella padece y se desangra. Enfermo y fuera de su patria, durante la Gran Guerra, gritaba, angustiosamente,

Klabund, en el prefacio de uno de sus libros: “Alemania, ¡cómo te queremos, nosotros, los lejanos, nosotros, alemanes en el extranjero! ¡Cómo sentimos duplicados y triplicados tus dolores! Un látigo de cien garfios de acero nos azota las espaldas, porque te vemos sin libertad y desmadeñada, de tu eterna grandeza no seguros todavía”.

La patria, todo. Con la patria, en entrega cabal y absoluta. Integérrima, totalitariamente, -“No sea usted tan español don Miguel”- le decía, a Miguel de Unamuno, un personaje –el protagonista- de su novela o nivola, “Niebla”- Y don Miguel le contestaba:

-¡Y eso más, mentecato! Pues sí: soy español; español de nacimiento, de aducción [*sic*] , de cuerpo, de espíritu y hasta de profeción [*sic*] y oficio; español sobre todo y ante todo; y el españolismo es mi religión y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna; y mi Dios es un Dios español, el de nuestro señor don Quijote; un Dios que piensa en español, y que en español dijo: ¡Sea la luz, y su verbo fue verbo español...”

Sólo que Unamuno y su generación –el 98- son ya un siglo XIX lejano y frustrado. Un siglo XIX superado y perdido. Sólo que don Miguel era paradoja y agonía: escepticismo; y nosotros, falangistas, nosotros hombres de la Falange Española, somos optimismo y fe: voluntad. Sólo que nosotros tenemos nuestra patria propia y viril, es decir, nuestro concepto de esa patria, revelada y poetizada metafísicamente por la voz del Camarada Ausente, de José Antonio, en horas que empiezan ya a eternizarse.

“Si el patriotismo fuera la ternura efectiva, no sería el mejor de los humanos amores –ha dicho él-. Los hombres cederían en patriotismo a las plantas, que les ganan en apego a la tierra. No puede ser llamado patriotismo lo primero que en nuestro espíritu hallamos a mano: esa elemental impregnación en lo telúrico. Tiene que ser –para que gane la mejor calidad- lo que esté cabalmente al otro extremo; lo más difícil; lo más depurado de gangas terrenas; lo más agudo y limpio de contornos; lo más invariable. – Es decir, tiene que clavar sus puntales no en lo “sensible”, sino en lo “intelectual”.

Y en otro lugar:

“A nosotros no nos emociona, ni poco ni mucho, esa patriotería zarzuelera que se regodea con las mediocridades, con las mezquindades presentes de España y con las interpretaciones gruesas de su pasado. Nosotros amamos a España, porque no nos gusta. Los que aman a su patria porque les gusta, la aman física, sensualmente. Nosotros la amamos a esta ruina, a esta decadencia de nuestra España física de ahora. Nosotros amamos a la eterna, inmovible y metafísica España”.

Frente al concepto tradicional de la “Patria madre”, de la Patria como una buena viejecita cariñosa y dulce, pero incapaz de ninguna heroica y militante aventura; frente al concepto amadisiaco de la “Patria novia”, en que todo se resuelve en combatividad y ardor y sólo sirve para aquel o este momento, la voz de José Antonio levanta el edificio de su concepción intelectual, metafísica, de la Patria: “Miles y miles de primaveras se han marchitado y 2 y 2 siguen sumando 4”; La Patria como un “destino”, como una “empresa”, como una maravillosa y noble aventura. La Patria como una honda voz íntima que se nos yergue, invisible y muda, dentro del pecho, y que nos dice, no con aullidos de loco, sino con palabras de callada poesía ese drástico grito azul –“¡Arriba España!”- que a todos pone en pie, que a todos enardece, que a todos anima y exalta, que a todos ilumina. Ese buen Ángel épico, que protege a los soldados de Falange contra las emboscadas del ocio, que tiene espada alerta contra la blandura y la pereza. Que duerme en pie y vestido para atender a tiempo –vertical Paraíso- a las imprevistas asechanzas.

25-II-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Fermín Yzurdiaga, Cruz y Espada de España”, Falange.

Fermín Yzurdiaga –cruz y espada españolas– acaba de ganar el astro más sonoro de las aspiraciones periodistas hispanas: el premio “Mariano de Cavia” 1936.

Fermín Yzurdiaga –espada y cruz de España- es navarro. En su alerta Pamplona, dirige ardientemente la hoja más juvenil de todas las nuevas juveniles hojas literarias hispanas. En su ciudad natal, pinta flores de mayo para los frescos ojos de las tiernas primaveras de España.

Fermín Yzurdiaga –cruz y espada españolas- es sacerdote y falangista: Clérigo y militante. Cantando a Dios y a España, se ha encontrado –áurea alba-, una tensa mañana, con la máxima prima de la literatura periodística española entre las manos, como un ángel azul con su rosa estelar, mientras medía el ritmo del ensueño de Dios con el compás ardido de sus alas.

Fino espíritu aedo, pluma de ave elegida, en Fermín Yzurdiaga ha premiado “A B C” al príncipe mayor del nuevo cuento azul de la imperial infancia de España.

Clérigo militante de una esbelta cruzada, erecto San Miguel de un nuevo mito hispano, con Fermín Yzurdiaga resucita y florece una fresca Edad Media en la Navidad blanca de España.

Con Fermín Yzurdiaga –cruz y espada españolas- la Musa de Falange ha ganado y batido una arisca y nudosa muralla.

Cruz y espada españolas sea el mote feliz con que se llame desde hoy a ese esbelto navarro que ha ceñido a su nombre el primo galardón de la literatura periodística de España.

11-III-1937. Kim, «El carnaval marxista. “Leones rojos” en el frente», Falange.

Por los últimos telegramas del frente de batalla anda el simbolismo danzando. Anda –burdo fantasma inventado por el Desgobierno de Valencia- en ese batallón de “Los leones rojos”, destrozado y diezmado por nuestros soldados en el frente de Guadalajara, en su dinámico avance de ayer.

Anda por allí el simbolismo. Entre esos “leones rojos” precisamente. Anda un simbolismo un si es –¡y tanto que lo es!- humorístico y un si es –y lo es extremadamente- festivo. Porque sólo a cabezas que nadan a ras de tierra –que es como cabecear torpemente- se les puede ocurrir querer ganar batallas disfrazando leones. Pretender, vistiendo de Arlequín el noble cuerpo de un león español, conquistar o alcanzar nada.

Los leones de España han ganado siempre sus empresas desnudos. Con su estilo y piel propios. Sin disfraces de alquiler ni tintes exóticos. La locura y desbarajuste moscovitaleantino no se han expresado claramente en este carnavalesco regimiento de “los leones rojos” de Valencia. Pretender ganar una batalla con leones pasados antes por la tintorería es idea que solo en el cerebro de un marxista puede formarse.

El carnaval moscovita de España ha tenido esta vez su edificante miércoles de ceniza. Celebremos, una vez más, el triunfante progreso del descaretamiento y desdifracización en España.

10-V-1937. Por Agustín Espinosa, “Heroica de Tendal”,

Falange.

TENSIÓN

Hay, en castellano, una palabra, rica, sobre todo, en fuerza significativa y en sintetismo fonético, rellena de fragancia española, rebosada de interior dinamismo, de heroica y larga pasión, de secreta llave de éxitos. Con ella ha ganado siempre España, bajo cualquier latitud y tiempo, sus gestas. Con ella ha contado también –y sigue contando aún- nuestro Generalísimo Franco, y con ella, más que con aviones y tanques, ha reconquistado media España a los rojos, y va a reconquistar pronto la otra mitad.

Si hay alguna fórmula en el mundo para alcanzarlo y conquistarlo todo, si hay algún verdadero sésamo de metas, alguna real clave de éxitos, es esta alerta palabra española, que voy ya a decir, para que los españoles que me lean –escribo hoy para ellos- dejen de andar ya a ciegas y a tientas, por el laberinto involuntario hacia donde les arrastra, tras su antifaz de conjurada, la más firme y gallarda palabra de nuestro exuberante diccionario.

Esta palabra es la palabra TENSIÓN.

De la “tensión” –de nuestra alta “tensión”- debemos esperarlo, en la Nueva España, todo; ya que de una “flexión”, de una flexa y floja y fofa y momia conducta de vida, hasta -¿porqué no?- de muerte, nos han venido los actuales reveses.

¡Tensión! He aquí la palabra que cada español ha de pronunciar cada día cien veces, si quiere salvar a España una vez.

¡Tensión! He aquí el benéfico ángel que nos va a llevar hasta el último triunfo.

¡Tensión! He aquí la palabra que va a tener, en nuestra guerra, sable de capitán victorioso y músculos de recordman de campeonato nacional.

TENDAL

Pero hay, en nuestro *romance*, otro vocablo, que expresa, de una manera material y concreta, lo que la palabra “tensión” significa, abstracta y metafísicamente.

Este vocablo es: “tendal”. Vocablo popular, rudo, campesino. Vocablo incisivo. Vocablo drástico, táctil.

Todos sabéis lo que es un “tendal”. Es el poste vertical con que se arma la tienda de campaña. Desde el extremo superior del “tendal”, parten las cuerdas que le sostienen en pie, por la sujeción de éstas a unas estacas clavadas en el suelo. Se como un tendal, para la filosofía popular o vulgar española, es ser recto, firme, inquebrantable, pues “tendal” y puntal se dan la mano, por su semántica, como por su mística Jehuda Haleví y San Juan de la Cruz.

Pues esta palabra “tendal” aparece ya, en la Literatura Española, cuando aún gateaba, infante, el castellano. En el Cantar de Mio Cid.

Amaba Ruy Díaz de Vivar, ardientemente, los “tendales”.

“... Tanto “tendal” labrado

que ha ganado Mio Cid con todos sus vasallos...”

dice el juglar de Medinaceli, como apuntando al amor de Rodrigo. Amaba Mio Cid, ardentemente, los “tendales”, porque ellos eran fiel expresión de su espíritu, toda tensión y verticalidad; porque era su heroica una heroica de “tendal”. Sobre ella, se levantó y armó una grande y mística España; una imperial tienda universal, cuya punta llegaba hasta el cielo, cuya tela arropaba a un mundo y cuyas últimas estacas estaban calvada en tierra de Ultramar.

TENSIÓN HEROICA

Como en la casa de campaña el “tendal”, es la tensión en la guerra. Tiene toda empresa, toda aventura, toda gesta también su “tendal”, que es la “tensión heroica”. Tiene cada empresa su “tendal”, y, como en el de la tienda, todo depende de él. En la tensión está el enigma –esfinge muda- de las guerras; y si no fuera herejía, podríamos decir que la tensión es el nombre que toma Dios, para decidir los pleitos de los hombres.

Otro castellano de pro, otro Mio Cid de hoy, otro tendalista ejemplario (queremos nombrar de esta manera a Giménez Caballero) ha subrayado, más de una vez, su vocación tensionista o tendaliana.

En su “Exaltación del Matrimonio” ha buscado por la tensión –por su fuerza y dinamismo- un eficaz sustituto a ciertas piadosas devociones españolas –San José para las mujeres, la Inmaculada para los hombres-, cuyo fondo trascendental y poético no es sentido ya, en todos su dramatismo e intensidad, por nuestros hombres y mujeres actuales.

Ha buscado en la tensión, Giménez Caballero, el único modo posible de darle hoy mística al amor. “Hoy, a esta humanidad formada en la guerra, en el sacrificio y el dolor y la muerte –ha dicho- sólo podemos ondearle el amor, como lo qué es él en su última esencia: un sacrificio, una tensión heroica”.

Esta tensión, esta vocación de tendal, esta voluntad tensionista o tendaliana es lo que nos caracteriza a nosotros, españoles de la Nueva España, españoles nacionales y no nacionalistas, porque anda por esta palabra un equívoco, del que nos queremos librar, para que se regodeen con él catalanes y vascos, nacionalistas del Mediterráneo o nacionalistas del Cantábrico.

HEROICA DE TENDAL

España –nuestra Nueva España- es tensión, firmeza, inquebrantabilidad.

“Erguida como una custodia” –ha dicho, refiriéndose a ella, José María Pemán, en un reciente discurso. ¡Erguida como una custodia! Erecta, como una áurea llama. Como una cruz de fuego. Como el tendido brazo en alto de nuestro estilo y nuestra FE.

Frente a la blandura y fofería de la Antiespaña liberal y demócrata, este perenne estar en pie, este firme y alerta, que asoma aquí y allá, un día y otro día, en mil gestos y formas de la vida cotidiana de nuestra Nueva España.

En este artículo, en aquella conferencia, en esotro hecho de armas, lo peculiar y propio a nosotros, lo visible –y hasta lo invisible- y común: la alta tensión, lo esbelto y perpendicular.

La gesta de Toledo fue eso: erección y alerta.

La epopeya de Oviedo fue también eso: tensión, firmeza y esbeltes [*sic*]

Frente a este gran y altivo estilo nuestro, el pobre estilo exódico de la Antiespaña roja: su inconstancia, sus zigzagueos, sus vacilaciones, sus fugas en fofo y en masa.

Si algún signo puede expresar gráficamente el estilo de la Nueva España, es una celeste recta en pie. Si algún signo puede definir el de la momia España roja, es una blanda curva infernal.

De nosotros, la guardia y sueño ardientes de los vencedores de Troya. De ellos, el vagabundaje siniestro de Ahasver –el judío errante.

Nuestro libro: Una esbelta Iliada, en pasta española, sobre una erecta torre de platino.

El de ellos: Un momio “Judío Errante”, en rústica, a la francesa, bajo el fango de un río en fofo mayor.

***11-V-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Invitación a Citerea.
A propósito de un retrato de D. Agustín Millares Cubas”,
Falange.***

Entre nuestros paisanos ilustres recién desaparecidos, ninguno con un perfil tan acusado y firme desde el punto de vista regional, como este nuestro don Agustín Millares, el Notario, como todos le llamábamos, aunque sabíamos bien que no era al notario precisamente, sino al escritor, a quien todos más admirábamos.

Esta suplantación de lo más personal y propio de una persona por lo adjetivo y externo de su oficio o de su quehacer va creando en torno a los hombres un ramaje que acaba por desdibujarlos y apagarlos, incluso a los ojos de aquellos para quienes la suplantación es una inocente maraña.

Esto ha de tener siempre en cuenta todo el que se acerque, con intención crítica auténtica, a cualquier gesto o expresión de nuestra vida insular o peninsular: española.

Quienes se hayan asomado algunos de estos días al salón del Gabinete Literario donde nuestro amigo el pintor Nicolás Massieu expone su retrato de don Agustín Millares Cubas, habrá tenido que plantearse el problema –si ha ido allí a algo más que repasar los ojos por la tela- de si aquel viejo mocetón, que ten bien sabía llevar los años, es don Agustín Millares el escritor o es don Agustín Millares el notario. Porque de que se haya querido pintar a este o aquel- y no exclusivamente del mérito artístico del cuadro- depende, en parte, todo.

Si el artista quiso pintar a don Agustín Millares el poeta, se equivocó lamentablemente. Porque el retrato que se expone en el Gabinete es el de don Agustín Millares el notario. Si quiso pintar a éste acertó sin duda, porque es él y no otro el retratado.

Sólo que, a última hora, puede que el problema sea otro, más interno o redondo. Por ejemplo, este: ¿A quién debió pintar el retratista? ¿Al escritor? ¿Al notario?

Si el retrato hubiera sido para mí, o para un salón de actos, v. y gr., de una sociedad literaria insular de un club isleño de escritores, indudablemente que al poeta. Pero si ha sido para la sala de recepciones, v. y gr., del Colegio de Notarios de Las Palmas, bien y muy bien el que expone nuestro Nicolás Massieu en el Gabinete Literario.

Si yo fuera el pintor Nicolás Massieu haría algo con lo que no ha contado posiblemente nadie. Pintaría ahora a don Agustín Millares el escritor y expondría los dos retratos juntos. Claro que la empresa no es de pigmeo. Pero algo de esto ha hecho el pintor Salaverría con don Ramón María del Valle Inclán. Y no con escasa fortuna, por cierto.

Todo brindis –y un brindis hay tras nuestra sugerencia- es una invitación a la aventura. Pero la aventura es acaso lo que hace a los hombres más fuertes.

Con humo de aventura ganó Alejandro el Asia. España, América. Italia, la Etiopía.

Con humo de aventura, estamos ganando nosotros España a un enemigo que sólo sabe de cañones, aeroplanos y tanques.

8-VI-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Canción imperial por un muerto de España”, Falange.

Después de Sanjurjo, el que, desde Portugal, ganó el Paraíso; después de La Cierva, del que sabe el aire de Inglaterra el último secreto, he aquí a Mola, el tercero que se pone, sobre alas de un avión, camino del cielo.

Sin dejar tras sus pies suelos ajenos ni tierras extrañas. Sin tener que cruzar, en su celeste viaje, ninguna frontera.

Sino tendiendo un puente como estelar entre la geometría de caminos y cerros castellanos y la de nebulosas y constelaciones.

Sino enlazando su corazón de amapola en vilo de España con el corazón de la primera estrella de la tarde.

Ritmo de arcángel español tuvo tu vida, General Mola azul que ahora caminas entre astros. Música de San Miguel Ibero, Melodía de hispano San Jorge.

Tu espada de General era un rayo de luz que iba ahuyentando nieblas.

Tu espada de General era una rama de azucena, a cuyo alrededor toda impureza enmudecía.

Era tu espada de General una cruz de Cristo frente a cuya razón las celadas del Diablo se quebraban.

Cuando hablabas, las Masas españolas ponían flores de poesía a tu verbo. Un violín del Señor modulaba aires nobles y una fuente lustral borboteaba en la garganta.

El estilo de la Falange latía en tu oratoria, y escuchando tu voz creíamos oír la voz de la apocada y cabal poesía de España.

Claridad de luceros encendidos tenía tu palabra y fragancia de yerba fresca y cordura de diálogo platónico y pujanza de acero nuevo.

Como Hernán Cortés, como Garcilaso, como César, tenías por sinónimos las palabras pluma y espada. Cazabas corazones esquivos con aquélla, como ganabas con ésta batallas.

La gloria de tu tránsito ha puesto en pie de envidia a millones de hombres. Millones de mujeres darían hoy sus manos por haber sido ellas las que amortajaran tu cuerpo.

Pasaba ayer tu entierro, entre crespones, por aldeas, prados y caminos. Reverdecía el campo a su paso. Volaban sobre tu féretro palomas. Tañían campanarios, doblaban fuentes, lloraban ruiseñores.

Pasaba ayer tu cuerpo, entre crespones, por aldeas, caminos y prados, como por la orilla de un mar, cuyo oleaje fuera el rezo de amor de todos los soldados de España.

Pasaba ayer tu entierro, entre crespones, por caminos de España. Galopaba el sol sobre tu féretro como una rosa de luz que loara Dios a tu sueño. Brotaban amapolas a tu vera, se aupaban vides y se enternecían mojones.

Era sino de tu luz tu sino, General Mola azul, voluntad de resplandores, y por eso caíste a traición de las nieblas.

Tu vocación era de transparencias, y por eso fue un ejército de brumas quien te azaetó entre las sombras.

¡Oh, General! ¡Mi General! Iza por ti, hoy, España, Banderas. Suenan clarines.

Esas coronas son para ti. Para ti esos trofeos. Para ti esos fastos.

Por ti, mi General, toda España se ha puesto en pie, y camina. Camina tras de ti, que es como caminar tras la Victoria. Camina tras de ti, como si nada hubiera sucedido. Como si fuera todo un sueño pasajero. Como si la espada, ¡oh General!, fuera esa nueva estrella, que anoche descubrieron, entre salvas de obuses, los mejores soldados de la gesta imperial de las caudales glorias de España.

24-VI-1937. Non signé, « Una voz bajo los cielos: Notas a la “Carta pastoral” del Istmo. Obispo de Canarias », Falange.

LAS SORPRESAS DE UN ATEO

En una novela –La cúpula y la cruz– de Chesterton, los protagonistas –un católico y un ateo– viven y viajan juntos durante varios meses por gran parte de la isla de Inglaterra, en busca de un paraje solitario donde poder batirse. Porque mientras las posibilidades de encontrar este paraje no se agoten, el ateo –que lo es terriblemente– no podrá dormir tranquilo. Ni podrá estar en paz y gracia de Dios el católico –que es un auténtico Campeón del Señor–, mientras su “camarada” el ateo siga erecto en el mundo, manchando con su lengua y su pensar el sueño divino.

Pero lo notable en la novela del autor de “Ortodoxia” no es precisamente esto. Sino las sorpresas del ateo ante la revelación de cada nueva verdad de la Iglesia Católica, desconocida para él hasta sus relaciones con su compañero de viaje.

Esta anécdota literaria no es sólo pura y vaga literatura.

Porque no lo es sino, por el contrario, realidad –viva y triste–, el Excmo. Obispo de nuestra Diócesis don Antonio Pildain, ha dedicado su “Carta pastoral” –de la que hemos recibido un ejemplar en esta redacción– a “La ignorancia religiosa en el mundo moderno”, tema acaso el de más exacta actualidad de nuestra época.

INVOCACIÓN

Comienza la “Carta pastoral” con una invocación a las Islas. Plectro de Homero, voz salomónica, arpa de David.

Y continúa el poético canto –que eso es esta parte de la “Pastoral” un gran poema en prosa–, con una exaltación de la misión sublime de la Diócesis. En la que ésta está –por su situación geográfica interorbica, atlántica– comprometida. Con ancho y caudal compromiso. Al que la proximidad africana da nuevas dimensiones. Misión civilizadora, evangelizadora: Imperial, al fin y al cabo. Que para España fue siempre tarea imperial la de convertir moros.

INCREDULIDAD E IGNORANCIA

También hay plagas mundiales del espíritu. Enfermedades orbicas del alma. En el siglo XVI asoló al mundo una epidemia de esta clase, el luterarismo. Contra ella

descubrió, a tiempo, España su vacuna. Y se salvó, al salvarse España –con ella- el mundo.

La Europa actual es víctima –de nuevo- de otra espantosa plaga: la ignorancia religiosa.

Pasa el mundo moderno por una aguda crisis, cuya causa matriz hay que buscarla, a juicio del Pontífice, en lo que él ha llamado “analfabetismo sobrenatural”: ignorancia supina, nacional, de la religión.

El incrédulo –incluso el intelectual, el genio, el superhombre- es ignorante religioso: “analfabeto en Teología”. ¿No será, para la incredulidad, un factor decisivo, su analfabetismo religioso: torpe, pertúrbeo, ciego?

“GENIOS” Y MASAS

Afiladamente, compara el Doctor Pildain a la ignorancia religiosa con un gigantesco espectro, intentando –asentarse, como sobre un trono, sobre montones de ruinas.

Y a toque de fichero, a pulso de entendimiento, a golpe de texto, pone el Doctor Pildain al desnudo –luz cenital sobre la trampa o el infundio- la ignorancia religiosa de un Kant, de un Hegel, de un Nietzsche, de un Fouillée, de un Strauss, de un James; el analfabetismo sobre-natural de un Michelet, de un Wünder, de un Spencer, de un Janet, de un Harnack, de un Loisy. Pone al desnudo al Doctor Pildain el analfabetismo teológico de estos “genios intelectuales” del mundo, para que los que no lo son –la masa, los oscuros, la muchedumbre de los inferdotados- se descubran sus llagas ellos mismo, a la luz del sol y en pleno medio día.

ESPAÑA

-¡Nuestra ignorancia religiosa es una calamidad pública!- gritaba ayer nuestro Severino Aznar, heroicamente.

Padecen de ella no sólo el pueblo inculto, sino estudiantes, hombres de carrera, escritores, funcionarios y hasta creyentes de los más asiduos al templo. ¿Cuántos han leído la Biblia? ¿Cuántos han meditado sobre ella? Las estadísticas dan, para ciertas regiones peninsulares, un 90 o 95 por 100 de traidores a la iglesia: de españoles en pecado mortal.

Los incendios de templos, los desenfrenados sacrilegios de la España roja, estaban ya anunciados por estas estadísticas.

EL REMEDIO

¿Y la solución? ¿La receta? ¿El remedio?

No hay más que uno.

Como no hubo más que “otro” contra la herejía de Lutero: la Contrarreforma.

El remedio: uno, como Dios. Uno, como el Cielo. Uno, como el Sacerdote Supremo de la Iglesia.

Lo ha escrito –extendiéndolo a lo largo todo de un breve renglón- el Doctor Pildain, en su “Pastoral”, “EL REMEDIO ESTÁ EN LA ENSEÑANZA DE LA DOCTRINA CRISTIANA”. En el Catecismo. Nuestros párrocos y curas de almas, los enfermeros. Que es voz pontifical la decretante. Voz de Roma.

FINAL

Traigamos, para terminar estas notas, otra cita de Chesterton. De su “San Francisco”.

El “fraticello” cuando aún no lo era, vio bailar una tarde ante una Virgen de ermita en la Provenza –los pies en alto, las manos en el suelo-, a un juglar. Cumplía este así una promesa. Pero al niño Francisco sólo le conmovió –y le movió a pensar- cómo vería el mundo el juglar en aquella posición. Y quiso hacer él mismo la experiencia. Ya la hizo. Y el mundo que vio fué el que le reveló y trajo su lucha. Su batalla. Su peregrinaje. Porque el mundo que vio plagiando al juglar Francisco de Asís, fue un mundo en donde los más fuertes castillos se suspendían en el vacío como por milagro; donde los árboles más recios tiraban de sus hondas raíces, alongados sobre el abismo, donde montañas, ciudades, torres y palacios, colgaban, como sujetos por un pelo, sobre un foso cuyo fondo era el cielo lejano. Porque la única verdad era Dios –era su cielo- y todo lo demás cosa vana e inestable. Todo –aún lo más recio y erecto- un mundo al revés. Todo colgante. Todo pendiente de un hilo, sobre el aire. A cuántos “geniales” ateos les hubiera podido salvar leer, una tarde de penitencia, un Catecismo, y cumplir después la promesa del juglar de Asís, sólo Dios lo sabe.

Dora, en tantos, la “Carta Pastoral”, como un rayo de sol, la mesa donde escribimos.

Que en cada hombre, en cada mujer, en cada niño de Canarias, se haga realidad la metáfora del periodista.

27-VIII-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Estilo de Falange”, Falange.

Lo ha contado hace unos días el Tebib Arrumi –esa gran revelación periodística de la guerra española-, en una crónica emocionante como suya y como suya llena de espontaneidad y exactitud. Las milicias de FET de las JONS habían desalojado a los soldados rojos de las trincheras del frente de Santander, a bayoneta calada y en arrollador e impetuoso remolino. Y a continuación subrayaba el Tebib Arrumi algo que, por ser tan peculiar y propio del estilo de la Falange, no podía dejar en la penumbra la afiliada pluma del esmerado periodista. Esto: Que las milicias de Falange habían entrado al ataque cantando su himno y entre banderas y estandartes, como en un desfile más por las calles de una población de la retaguardia.

Este gran estilo épico, imperial, atlético, que rige los fastos y los actos de Falange Española Tradicionalista y de las JONS en la retaguardia, no es sólo coto único y cerrado de ésta.

Es también en los frentes de batalla, en las largas guardias de los parapetos, en la alta noche –la tierra negra a los pies y arriba las estrellas-, en los ardorosos avances, en los duros cuerpo a cuerpo, donde nuestro estilo impone, alerta, su sello. Su manera falangista. Su epopeyidad, su majestuosidad, su prestancia.

Como los soldados del Tercio el suyo de impetuosidad y clarines a la Muerte. Como el suyo de dureza, sobriedad y ¡viva España! los soldaditos de nuestro gran Ejército. Como los “llamas negras” el suyo de rapidez, serenidad y técnica. Así los

milites de Falange Española Tradicionalista y de las JONS llevan por los campos de batalla su estilo, hecho de banderas y canciones: de epopeya azul. De poesía.

Como los ejércitos homéricos, sienten y hacen las milicias de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, la guerra como un arte. Para ellas no hay diferencia entre una fiesta de antorchas, balcones iluminados y músicas marciales a la sombra de la paz y un desfile de bayonetas, bombas y obuses bajo los soles de un combate.

30-VIII-1937. Por Agustín Espinosa, “El camarada de servicio”, Falange.

Cada viernes –semanal, rigurosamente-, fluye la voz de la Falange, desde el micrófono de una popular estación de Radio de Las Palmas. Los radioescuchas insulares acechan cada viernes, tras el muro estrellado de las ardientes noches del Atlántico, la palabra nueva, el hondo latido de esta sangre fresca de cuerpos en pie de carne y de espíritu, que es la Falange.

-Al micrófono, el camarada de Servicio, en...

Y la voz del Camarada de Servicio dice:

“Suenan de nuevo la Voz de la Falange sobre la noche de la isla. Suenan su alma de cristal, su caracol marino –¡azul, siempre azul!- aupado casi, erguido, tras la última baranda del ocaso.

“Vaga aún un oro tibio sobre la arena en sombra de una playa, sobre la cima última de un monte, sobre la cúpula de un campanario.

“Se alarga y se alarga el ocaso, y no se acaba nunca, en estos días del verano. Se mete el ocaso estival en la noche y se esposa con ella. Ya es noche cerrada, y todavía suena, aquí y allá, donde menos se piensa, un latido escondido de la tarde.

“Sobre estas bodas del ocaso estival y su noche, fluye la Voz de la Falange, para todos los oídos de la isla.

“Fluye honda y serena, como nuestras noches julianas. Fluye iluminada y febril, como nuestros largos atardeceres.

“He aquí, ahora, después de los Ases y de las Ondas, después de la voz de los Elegidos –de los Príncipes- y de las noticias de la semana; he aquí, ahora, la palabra del camarada de servicio.

“El camarada de servicio siente esta noche como nunca toda la gravedad, toda la hondura, toda la responsabilidad que le ha tocado a su vida en suerte. Siente toda la dureza de la hora española que pasada por su vida.

“Pero siente también como nunca, toda la emoción, toda la alegría de saberse soldado de la causa más noble que haya alentado jamás a ejército alguno. De saberse dueño de esta primavera única del espíritu heroico que es la Falange. De saberse viajero de una aventura maravillosa. De saberse ciudadano de un Estado, hombre de un país, milite de un pueblo por donde una Era de sentido nuevo, tenso, luminoso, comienza a discurrir con alegre borbotoneo de fuente. De sentirse, como en las leyendas antiguas, jinete de un corcel ante el cual árboles y estrellas, pájaros, rocas y caminos se paraban maravillados del milagro de su carrera. De sentirse orgulloso de ser español de hoy, español de esta España por donde la mano de José Antonio nos va llevando, deltrante de sueños españoles desde la aguda sombra de su ausencia.

“El camarada de servicio de esta noche ha traído, sin saberlo, hasta las paredes tapizadas del Estudio de la Radio, un recuerdo próximo y emocionado.

El camarada de servicio escribía unas letras sobre la arena. Unas letras grandes, serenas, estiradas. Escribía un nombre. ¿El de una mujer? ¿El de una fecha? ¿El de un libro? No. Escribía sencillamente: ESPAÑA. Y le latía apresurada, emocionadamente, el corazón, con un ritmo de altura, con un pulso febril, con un aleteo de pájaro en celo.

“Había escrito, sobre la arena de una playa una palabra: ESPAÑA. Y eso era todo.

“También –en otra playa de otros años- se había exaltado tiernamente el camarada de servicio, escribiendo sobre la pizarra de la arena otro nombre ¿María? ¿Carmen? ¿Soledad? ¿Dolores? Y ataba sus ojos y su corazón de ayer a los de hoy; y sentía que una nueva primavera circulaba bajo su piel. Y se sentía capaz de ganar todas las contiendas del mundo, porque, desde la arena de una playa, unas letras –E-S-P-A-Ñ-A- se lo estaban pidiendo.

“España. He ahí todo. España mirándole con los ojos abiertos de sus letras, desde una playa del ocaso. España, ardiente de arenas de salado oro marino, bajo la luz postrera de la tarde.

“Toda la prensa lo ha contado hace unos días. Toda la prensa lo ha relatado y comentado. Por los pueblos y ciudades recién tomados para la España Azul a la ex-república de Euzkadi, un puñado escogido de oradores de la Falange había llevado a Vizcaya la verdad nueva de España: la palabra de la Falange. Y ante ella, como ante la aparición de lo sorprendente e inusitado, los corazones de los separatistas vascos habían sentido que una imprevista primavera se les metía en el alma, que una luz desconocida hasta entonces les animaba los ojos, que un aire limpio les rosaba la cara.

“¿Qué les dijeron a los vizcaínos de Bilbao, de Durango, de Eibar, los oradores de la Falange? ¿Qué novedad llevaron, que milagro realizaron para que todo el odio que la guerra y la propaganda bolchevique echaran dentro de ellos contra nosotros, se esfumara, sortilégicamente, ante el credo y la palabra falangista?

“Les llevaban una verdad nueva, un orden nuevo en palabras y tonos nuevos, un acento nuevo, un ritmo nuevo y una hondura nueva.

Les llevaban un concepto inédito –profundo, poético, metafísico, espiritual,- de España. Les llevaban el aliento de una España renovada, que vivía en el pecho de una juventud en pie, en protesta contra la desviación, contra las traiciones y contra las ruinas consumadas de todas las viejas políticas. Les “escribían” –con estilo nuevo, con pujanza y ardor nuevos-, en la arena de sus almas, una noble palabra: ESPAÑA. Y les hacían que, al leerla, se les pusiera el corazón a galope de fiebre. Les hablaban –en lengua de poesía- de una España donde no había ni capitalistas ni proletarios, ni patronos ni obreros. Sino sólo HOMBRES. Hombres llenos del espíritu de querer ser sólo eso: “hombres”. Hombres con un destino más alto que cumplir en el mundo que el de una superación económica. Hombres que piensan que por haber nacido españoles tienen con Dios una deuda de honor entre todos los hombres del mundo. Hombres llenos de fe en los destinos futuros de su Patria: en la hora nueva que adviene para ellos. Hombres que cantan a sus muertos en poemas de alegre fervor. Que tienen estrellas para sus caídos. Hombres españoles. Hombres de España.

“Porque esos oradores a quienes la Falange había mandado a predicar su credo por plazas y calles vizcaínas, les llevaban un concepto nuevo HOMBRE y un concepto nuevo de ESPAÑA.

“Porque esos oradores les invitaban a al sencilla aventura de ser lo suficientemente hombres (en espíritu, no en inteligencia, que es cosa bastante distinta, aunque no lo parezca a primera vista) para sentir la alegría de que una España mejor, de que una gran España, les llamase, otra vez, con el nombre que más heroica y enternecidamente puede sentirse llamado un humano: HIJOS.”

¡Arriba España!

9-IX-1937. *Non signé, “En memoria de un artista. Una exposición de la obra completa del pintor Jorge Oramas”, Falange.*

El lunes próximo, día 13 de septiembre, vencerán dos años de la muerte irreparable del pintor de nuestra tierra José Jorge Oramas. Veinticuatro meses hace ese día que dejó su vida singular, inquieta y atormentada, sobre la cama sola de un hospital, asaltado de visiones fuertes, negado a morir, todo encendido en los ojos de una inmensa pasión de vida, que era en él únicamente amor, luz y color.

Un niño aún, gris y callado, se metió por las puertas, francas a las libres entradas y salidas, de la Escuela Luján Pérez. Traía el humilde aprendiz frustrado de barbero sus primeros lienzos y dibujos. Una obra incipiente, desorientada o insegura. Pero animada por vocación de buena ley, latiendo en destino de pintor, con escondidas muestras de auténtica personalidad.

Maduró rápidamente el artista. Y ya sobre los 22 años pintó maravillosos lienzos, exaltadas composiciones de color y de luz, vibrantes y únicas en la pintura de las islas.

En su propósito de revalorizar figuras desaparecidas de nuestro arte, la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre ha dispuesto celebrar, con la colaboración de la Escuela y de amigos del pintor, una gran exposición de sus obras completas, desde las primeras que aún se conserven, hasta las últimas, hoy en posesión de conocidas personas de esta ciudad.

La inauguración de esta exposición será el lunes próximo, a las seis y media de la tarde, en el Salón Saint-Saens, del teatro Pérez Galdós, dando la conferencia de apertura del escritor don Pedro Perdomo Acedo. Permanecerá luego abierta hasta el sábado, día 18, clausurándose con otra conferencia del Director de la Escuela don Domingo Doreste (Fray Lesco).

3-XI-1937. Por Agustín Espinosa, “El viajero emocionado. La llegada”, *Falange*.

Todo el hervir, latente de la guerra se ve y se oye –se sabe como una fruta fresca-, apenas se entra en la Península, en el ir y venir de sus trenes.

Trenes de guerra españoles.

Trenes de España en pie.

Rellenos hasta lo inverosímil de la alegría desbordada de los que van –fusil al brazo- hacia el frente; de la tensión heroica de los que regresan –corazón al hombro- a sus casas.

Viajando en los ferrocarriles españoles se vive ya nuestra guerra en toda su intensidad y grandeza. Este soldado hace apenas un día –unas horas acaso- que ha tomado parte en tal batalla en Asturias, en tal avance en Aragón, en tal contraofensiva

en Extremadura. Sus brazos no han descansado aún de la dureza de un asalto a la bayoneta. En sus ojos se espeja todavía el resplandor de un reciente cañoneo.

Un estremecimiento de grandeza nueva corre cada día a todo lo largo de los trenes de España. Va en ellos toda la esperanza mejor de la raza. Los que, como cantan ahora asomados a las ventanillas o desde el fondo de los vagones, han cantado hace unas horas dentro de las trincheras, como si de una civil tarea se tratara, mientras disparaban una ametralladora o lanzaban al aire una bomba de mano.

Trenes de guerra españoles. Trenes de España en pie. Como ríos de hierro que llevan por los campos hispánicos el agua cara de su vida. El agua de una resurrección. La que oficia el bautismo del volver a encontrarse España, al correr de los siglos, con su destino, como con un tesoro perdido en no se sabe -¡ay, y sí lo sabemos- qué estrecho pozo, oscuro, revuelto, sin fin.

11-XI-1937. Por AGUSTÍN ESPINOSA, “Estampario insular. El aislado se exalta”, Falange.

Si hay algo halagador y confortante para quien, siendo aislado isleño (de la isla), es además recién llegado a la Península y dado a leer, por añadidura, la prensa nacional, es poder abrir los ojos cada mañana a más hojas periodísticas donde todo es reciente, vivo, actual, último. Porque todo tiene seña de lo inmediato. Donde todo ha nacido casi con el hecho que la tinta de imprenta diríase ha arrojado, transformado en literatura, sobre el papel, en complicidad con periodistas y linotipias, y en tarea que no sé como llamar – sin irreverencia para la inteligencia humana- taumatúrgica mágica.

Uno se ha apeado hace unos minutos de un ferrocarril; de uno de esos ferrocarriles de guerra españoles –hoy todos los ferrocarriles son de guerra en España- de que os hablaba el otro día.

Uno se ha apeado de un ferrocarril, después de haber atravesado –de sur a norte- media España. Se ha apeado uno en Valladolid, en Burgos, en Zaragoza, en San Sebastián. Una terraza de café abre incitante, sus acogedores sillones, bajo un toldo que, descornado para últimos soles de verano, es ya paraguas de primeras lluvias de otoño. Y uno se ha sentado a tomar algo en la terraza del café: ¿A tomar? ¿Algo? ¡No! A beber.

A beber –¿pero es beber, eso?- un vaso de leche o una infusión de manzanilla, que es, a última hora, lo único que puede uno –¡ay, uno!- tomar.

Pero junto a uno –a la vera de la terraza-, ¡una vendedora de periódicos!

¡Halagador, magnífico, conmovedor heraldo de la nueva ciudad! ¡Voz angélica y noble de la tarde!

-¡Correo español!... ¡La Voz de España!... ¡El Norte de Castilla!... ¡Heraldo de Aragón!... ¡Diario Vasco!... ¡F. E.!... ¡Unidad!...¡A B C!... ¡Hierro!... ¡Amanecer!... ¡El Alcázar!...

halagadora, dulce, regocijada voz de mi vendedora ambulante sobre el aire en ruedo de la calle.

¡Voz de mi Hispania Azul!

¡Pregón de la Patria!

¡ARRIBA ESPAÑA!

Burgos, otoño, 1937. II. Año Triunfal.

**18-XI-1937. Por Agustín Espinosa, “Estampario español.
Perfil de Burgos”, Falange.**

Todos sabéis de memoria el cuento. Toda España con sangre. Y todo Burgos con crudeza.

Una tarde, llegó a Burgos, con prisas de retrasado, un hombre. Tenía abundante el cuerpo, poblada la barba, la cabeza gorda, venía tal vez de Aragón. Probablemente de París. Acaso de Londres. Atravesó, con premura, el río. Pasó bajo la Puerta de Santa María. Entró en la catedral. Ya allí, ni se persignó, ni se arrodilló, ni rezó. Buscó, insistente, por los rincones de las naves, algo. Al fin, parece que lo encontró. Se oyó, siete voces sucesivas, al chirriar de una llave en una vieja cerradura. Y nada más. Sólo – después- los pasos del “llavero” que salía de nuevo al aire de la calle.

Pero todo Burgos –toda España- pudo enterarse al día siguiente que aquel hombre había venido a Burgos a cerrar, con siete vueltas de llave, el sepulcro del Cid.

Vivió -¿pero era vivir eso?- Burgos, desde entonces, al margen de la Historia. Saudádica, Pastoral, Eglógicamente. El río lloraba, en las noches de luna, la música de sus aguas. Se miraban estrellas y árboles en el río. Se miraban casas y hombres. Toda la ciudad era muelle égloga que había encontrado su espejo, como Narciso, en el agua. Y en ella se miraba hasta la catedral, alargando perezosamente las agujas caladas de sus torres. Todo era blandura, pereza, letargo. Si vivía Burgos, era en huelga de corazón español, en derrota de pueblo.

Pero un día –18 de julio azul- un puñado de españoles irrumpió en Burgos con el alba, a vengar la afrenta del “Llavero”: a descostizar a España. De nuevo se volvió a oír en Castilla el chirriar de una llave. Era un grito largo de parturienta; de madre dando a luz; de España en parto. Otra vez el sepulcro del Cid se abrió. Y se abrió España a su Historia. La recontinuó. La hiló y tejió de nuevo.

Desde entonces, ha vuelto a ser Burgos la Heroica y la Epopeya. (La Fuerte). La guerrera. La Militar. Hoy lo es más que nunca, sobre todo. No llora ya, bajo una luna de saudade, el río. Cada árbol de su orilla es un soldado más, que no se mira narcisamente en la linfa, sino que caza, erguido, horizontes.

La primera impresión del que vuelve a Burgos bajo el Caudillaje de Franco es ésta: que Burgos vuelve a ser la tierra del Cid. Es decir, que Burgos vuelve a ser Burgos. A caminar al ritmo de sus puentes, de sus murallas, de sus soportales, de su Catedral, de su épico río. Que Burgos –lleno de soldados y de banderas, de héroes y de himnos, de genio español, de fortaleza serena- vuelve a ser un *romance* castellano dicho al aire y el sol de la Historia.

Burgos, Otoño 1937.

23-XI-1937, Por Agustín Espinosa, “Estampario español. Salamanca”, Falange.

En vano llena Salamanca de uniformes su Plaza Mayor, que es cada mediodía – también cada tarde- una gran parada militar.

En vano pone la guardia del Generalísimo su alto daguerrotipo entre el Cuartel General y la Catedral.

Desfilan, en vano, con técnica jamás superada, por calles y plazas, salmantinas, las milicias de F. E. T. de las JONS.

Frente a Burgos –medieval y guerrera- vuelve a ser Salamanca- para tónica de su Clerecía, de su Palacio de Monterrey, de su Casa de las Conchas- la ciudad universitaria y humanística; la ciudad del “Decíamos ayer” de Fray Luis de León, de la Gramática de Nebrija, de las máximas de Calisto, de los “Autos de Repelón”, de los Almanagues de Villarroel y de las pajaritas de papel de Unamuno.

Salamanca inflama cada mediodía –con su sol de las 12-, como en una pira mágica, los uniformes de su Plaza Mayor, y se viste la capa de su Estudiante de Salamanca.

Frente a Burgos –guerrero y medieval-, frente a Sevilla –color de nao en fiesta-, Salamanca recobra, bajo la guerra española, su ejecutaria renascente.

Desde la hornada plateresca de su Patio de las Escuelas, los Reyes Católicos saludan cada mañana, bajo las flechas simbólicas, la llegada a la Universidad salmantina de esa nueva juventud española que quiere ser como las juventudes del Renacimiento fueron. Que aprende (en las mismas aulas donde enseñaron Fray Luis y Nebrija) la nueva ciencia del aire –la teoría del avión-, de la que ya sabía no poco otro gran renacentista mediterráneo: Leonardo de Vinci.

¿Qué otra cosa sino el rehallazgo de un destino significa también ese venir a buscar aquí –a Salamanca- su sede las Artes españolas en ritmo de Universidad e Imperio?

Si nuestro José Aguiar ha llegado hasta aquí, y aquí pinta y labra, el retrato de nuestro Caudillo, sobre una alegoría imperial y cesárea, llamado ha sido por esa sirena benéfica que en Salamanca dice su canción de amor en cada palacio y en cada plaza. Por esa española sirena que gritó para todo el mundo su largo trino uno, en otra gran hora histórica de España.

Salamanca, otoño, 1937. II Año Triunfal.

28-XII-1937. ADANUR, « “Néstor” en el Pérez Galdós. “La fiesta pascual de la isla” », Falange.

Decir que el espectáculo con que nos sorprendió el sábado la exuberante musa de NESTOR –que también tienen su musa los pintores cuando son, además, poetas- podía haber sido presentado dignamente –y acaso excepcionalmente- en la sala de cualquier gran teatro europeo, no es pronunciar al azar un elogio retórico más, ni mucho menos una frase solar y corriente. Decir esto es querer expresar de manera bien gráfica la calidad universalista –ecuménica- del acto regional del sábado en nuestro coliseo, que no fue sólo una proyección del alma en pascua de la isla hacia dentro, sino hacia todos

los horizontes y miradas que devanan el mundo como un ovillo cuyo secreto es solo del arte.

Así se abrió, como una estrella inusitada, y clara para todos, la feria nestoriana del sábado. Así se abrió, radiante la luz propia, igual para el Príncipe Azul y su séquito, que, desde un palco, parecían unos personajes más de la fábula que se representaba abajo, que para los turistas ingleses que seguían con gemelos la marcha del cortejo triunfal, las danzas insulares y el prestigio del Belén, en torno a cuya alba el folklor regional ponía su carne hecha verbo en la noche.

Hoy queremos destacar, con los esguinces que se merece, el nombre que representa el máximo honor del arte actual de Canarias: NESTOR a cuyo lado debemos también nombrar en esta ocasión el de dos auxiliares cordiales: García Romero y Agustín Conchs.

El Misterio de Navidad que se presentó el sábado en nuestro Pérez Galdós no debe quedar reducido a este año ni a ese teatro. Pedimos para él perennidad anual y aire ancho de la plaza. Hacer de él algo semejante a lo que es hoy en Alemania la “Pasión de Oberamergau”, por ejemplo. Una feria mundial del Pascua. Un espectáculo universo al que concurran todos los años, como a una obligada expedición, peregrinos de todas las partes del mundo.

1938

4-II-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, “Media hora con el Doctor Goyanes”, Falange.

Sueño y hechura de un gran sabio español. –A 350 metros sobre el nivel del mar.- De cómo y por qué el Doctor Goyanes es lo que si es. –Yugo y Flechas: la F de Fernando y la I de Isabel.- Batidores de records: 20.000 intervenciones quirúrgicas: más de 200 monografías científicas.- Cuento de Febrero para un conductor de autobús.

Preludio

Media mañana de Febrero, 4, en la Dirección del diario FALANGE. Uno y el camarada Director frente a frente. De vez en cuando un rayo oblicuo de sol les cruza las caras como una violenta puñalada.

A tus órdenes camarada Director.

¿Has leído una nota de nuestra edición de ayer sobre el Doctor Goyanes?

La he leído, camarada Director.

Sabes lo que se anuncia en esa nota?

Lo sé, camarada Director: “Mañana Media hora con el Doctor Goyanes. Interesante reportaje”

¿Y la residencia de don José Goyanes?

También camarada Director.

No ignorarás tampoco que las cuartillas han de estar en las linotipias antes de las doce de hoy, es decir, dentro de dos horas.

No contaba con eso, la verdad. Pero como si lo hubiera contado.

Y uno dice lo anterior con tal seguridad, que el camarada Director se sonríe plácidamente mientras uno inicia la retirada.

Mandas algo más, camarada Director.

Que te sea ligera la pluma y la mañana ancha.

Unos minutos después saltaba uno dentro de un estrepitoso autobús camino del Hotel Santa Brígida, residencia accidental en Gran Canaria del doctor Goyanes.

A 350 metros sobre el nivel del mar

Sobre la triple cresta angular del tejado del Hotel Santa Brígida ha puesto el cielo, para recibirme, una montaña de huata parda. Está la mañana nubosa y gris. Indudablemente, va a comenzar a llover de un momento a otro. Hace un rato, en cambio, nos iluminaba el rostro el sol de Las Palmas. “Pero es que estamos a 350 metros sobre el nivel del mar, amigo repórter”, oigo que me dice al oído, como siguiendo el hilo de mis pensamientos el ángel de los números, con su voz precisa y exacta. Nuestras pisadas sobre la arena de los jardines del Hotel Santa Brígida tienen premuras de quien cree con firmeza que un temporal de lluvia va a caer sobre nuestras espaldas in-me-dia-ta-men-te.

San Pedro Sánchez

El portero del Hotel Santa Brígida se llama Sánchez. Yo le conozco desde que, todavía adolescente, me exigía, la tarjeta de entrada a los tés de los domingos.

Le miro un momento, mientras, al influjo del recuerdo, veo como se le enlava una mano y se le adorna el mentón con una barba de apóstol.

¿El Doctor Goyanes, Sánchez.?

Tiene en este momento visita. No podrá recibirlo hasta dentro de media hora.

¿Pero es que son ya casi las doce, Sánchez?

¡.....!

pero es que el autobús invierte media hora desde aquí a Las Palmas.

¡.....!

Pero es que la linotipias.....

¡.....!

Pero es que las doce en punto.....

¡.....!

Pero es que al camarada Directorque la edición de esta tarde...

El Doctor Goyanes

Yo nunca pensé que pudiera ser como es físicamente el Doctor Goyanes. Tiene más de pintor que de galeno. De poeta que de cirujano. De artista que de médico. En realidad, es todo esto. Ya lo verá el lector, si sigue hasta el final la carrera de estas actas. Pero yo me quedo un momento titubeando ante la maravillosa sorpresa.

¿El...Doctor...Goyanes...?

Servidor

Pero... ¿"el Doctor", "el Cirujano"?...

Sí, hombre, sí. El Doctor José Goyanes Capdevila.

¿Capdevila?

Capdevila ¿Quiere usted sentarse?

Estamos en un amplio salón cuadrangular, caldeado por una colosal chimenea en la que arde un buen haz de gruesos leños. Yo me sacudo –mitntras [*sic*] me relleno en un ancho sillón- el frío de la calle. “¡Qué bien!”.

Corro, en tanto, como no lo ha hecho nunca, el minuterero de mi reló [*sic*] de pulsera. ¡Espantoso, Señor! (“¡Las doce en punto!...” “¡Las linotipias!...” “¡Las cantillas vírgenes!...””)

¿Quiere usted decirme algo sobre Canarias Doctor?

Me encantan, (como le encantaron al viajero Ulises y al deportista Hércules) estas islas. La hermosura de su cielo, la suavidad de su clima, la amabilidad de sus hombres y la belleza de sus mujeres invitan a vivir aquí.

¿A usted no le gustaría, sin embargo, vivir aquí siempre?

No, claro está. Los grandes centros culturales, con sus inmensas reservas de vida espiritual en ciencia y arte me atraen, como no puede ser menos, a una vida, más intensa y profunda. He gastado mis ojos no solo en seguir el vuelo de mi bisturí, sino el de los colores de los lienzos de nuestros grandes pintores o el de los conceptos de nuestros geniales místicos. Producto de esta vieja afición es mi libro “El Greco, pintor místico”, que ha dado a la luz a principios de 1936. tengo además terminado el primer tomo de “Los místicos españoles de la época de la Contra-Reforma” y comenzado el segundo. Sobre arte pictórico, además de un ensayo sobre el “Paralelismo entre la Música y la Pintura” y de “Una nueva teoría de la visión de los colores”, he escrito una monografía sobre “Velázquez, pintor realista” y otra, sobre “Pedro Berruguete, pintor de la Inquisición”. Además “Excursiones artísticas por Grecia” (1926), “Crisolemia” (poesías, 1925), “Los Atlantes”, poema en 100 cantos y 2 tomos, donde he dado una

visión, en forma poética, de la gran epopeya del Descubrimiento del Nuevo Mundo y el Orbe, la gesta más grande de Europa, en su éxodo para dominar el mundo siguiendo la ruta del sol.

Ya lo decía yo. Cuando vacilaba hace un momento ante su primera presencia, y titubeaba, y tartamudeaba su nombre, era por eso. Usted me parecía sobre todo un pintor, un poeta, un músico...

¿Y ahora?

Ahora me parece usted lo que en realidad es: un gran artista: del bisturí, de la idea, de la palabra.

El batidor de records

Y aparte de las publicaciones que acaba de citar y de sus trabajos sobre Miguel Servet, universalmente conocidos, ¿qué otros libros ha publicado usted y cuáles prepara?

Apunte usted: “Del sentimiento cómico en la Vida y en el Arte” (1932), “Tipología del Quijote”, “Maimódenes” (estudio de su personalidad médica). Preparo la segunda parte de “Los Atlantes”, con el título de “Los Conquistadores”, que serán los poemas de la conquista de Méjico y Perú. Preparo también otros poemitas inspirados en leyendas griegas.

¿Y de medicina?

De medicina, además de más de 200 monografías y trabajos, tengo terminado un tomo sobre “Cirugía de los vasos sanguíneos”, una traducción del latín del “Libro de Cirugía de Albucasil”, el primero en la historia que trae dibujados los instrumentos quirúrgicos.

Y durante la guerra, ¿ha interrumpido vd. Sus trabajos?

Durante el año largo que he permanecido en Salamanca alteraba mis labores quirúrgicas en los heridos de guerra con el estudio de los monumentos de la vieja ciudad, publicando artículos en “El Adelantado” sobre el Palacio de Monterrey, la Casa de las Conchas, los patios salmantinos, etc. Tengo escrito sobre el primero una monografía, y un voluminoso libro que llevará el título de “El solar salmantino”. He publicado también en ese tiempo, numerosos artículos sobre “Problemas de Cirugía de guerra”. El primer folleto va dedicado al Generalísimo y se ocupa de la “Anatomía de Cirugía de Guerra”. Ahora se están publicando otros en aquel diario salmantino sobre “La hemostasia en cirugía de guerra”, y a continuación irán otros sobre “Los mutilados”, “Extracción de proyectiles”, etc.

¿Y todo eso lo ha hecho usted al margen de su profesión, como si dijéramos en sus ratos de ocio?

En efecto. Aprovecho para estudiar asuntos y planear más trabajos los momentos que nos deja libre la profesión, con su ejercicio hospitalario y privado, la Academia de Medicina, de la que soy Bibliotecario, el Decanato del Cuerpo Médico Provincial, los Tribunales de Cátedras, etc. Pero en el ocio del verano escribo más libros y folletos.

La F de Fernando y la I de Isabel

Vamos a suponer, Doctor que estuviera ahora en su consulta. ¿Qué contestaría usted a esta pregunta desnudamente médica? ¿Cree usted en nuestra Falange como solución y remedio a las enfermedades espirituales de España?

Sí, indudablemente. Pongo la Falange sobre todo una fuerza nacional y simbólica extraordinaria. Sin un símbolo, ningún movimiento político puede correr suerte. Falange tiene estructural y simbólicamente el vigor necesario para enlatir a un mundo. Pero además es un movimiento peculiarmente español dentro de su tipo

corporativo. Por cierto, que, en relación con el emblema de Falange, he hecho en Salamanca una observación interesante. Se trata de las letras iniciales de Yugo y Flechas. Las flechas y el yugo llegaron al escudo de los Reyes Católicos no sólo en función simbólica, sino anagramática. Las F-lechas, por la F de Fernando, y el I-yugo, por la I de Isabel. Por eso las primeras –las flechas– están situadas en el escudo junto a la efigie de Fernando V, y el segundo, -el Yugo- junto al retrato de Isabel I.

Lo que hubiera sido el No-Doctor Goyanes.- Más allá de las 20.000.

¿Si no fuera usted el Doctor Goyanes? ¿qué le hubiera gustado usted ser?

Si no fuera cirujano, y para el arte de la Cirugía creo que tengo mi vocación más decidida, me hubiera dedicado exclusivamente a los estudios históricos literarios, a la crítica de arte y a la investigación literaria.

Ahora una pregunta definitivamente estadística: ¿cuántas operaciones ha hecho usted, Doctor?

Llevo cuarenta años dedicado un día y otro a la Cirugía. El año 1898 me nombró su ayudante particular mi maestro el Profesor San Martín, y desde entonces salvo las vacaciones, todos los días me ocuparon los problemas quirúrgicos y operaciones. Aún en vacaciones, nunca pude eludir las visitas y consultas sobre casos prácticos. Llevo practicadas más de 20.000 operaciones y no hay rincón del organismo que no haya escrutado con el bisturí.

Antes de las 12

Cada nueva consulta a mi reló me hace dar un salto dentro de la butaca. El Doctor Goyanes me mira, sin duda clínicamente, (“Las once y veinte”, “¡Las once y veinticinco!”, “¡Las once y media!”)

Siento, Doctor, que se me quedan en la estilográfica las preguntas más insicivas [*sic*], las más drásticas. Las únicas que pueden interesar acaso al lector, las únicas que pueden ahondar fuertemente en el alma de un hombre de hoy. Pero son las once y media...

¿Y?...

...Y las linotipias...

¿Las linotipias?...

Sí, Doctor. Y el camarada Director...

¿El camarada?...

He bajado las escaleras del Hotel Santa Brígida saltando los peldaños de seis en seis. He tomado el autobús en marcha. Le he contado tan conmovedoramente al conductor mi cuento de la mañana de Febrer, que al autobús le han nacido alas en las ruedas y ha batido en su viajes de esta mañana a las once y media, el record de velocidad 1937-1938.

Para cuando he entrado como una tromba en la redacción de FALANGE, la campana del reloj de pared de la casa no había dejado caer aún en el aire del mediodía las campanadas de las 12, que mis oídos cazarán dentro de un momento, como 12 pájaros hoscos tras los que ha corrido –mudado y raudo azor- toda una mañana.

Adoración final

Yo no sé cómo decir ahora a mis lectores sin que el camarada Director se entere de ello, que yo no he estado naturalmente esta mañana en el Hotel Santa Brígida; que yo no he visto siquiera al Doctor Goyanes; que apenas si he tenido tiempo, en las dos horas que se me dieron como plazo, de consultar apresuradamente el tomo 26 de la

Enciclopedia Espasa, donde se inserta una biografía relámpago del Maestro, y de mirar después, a largos saltos, una decena de artículos que ha publicado en diarios de la Península, durante el pasado año, el Doctor Goyanes.

Pero es que en dos horas no se puede hacer tampoco otra cosa.

El repórter ruega, por eso, a sus lectores que le perdonen por esta vez; que no le vayan al Director con el cuento. El, en cambio, promete ser mucho más serio otro día. Y hacer las cosas bien. Y contar, de rabo a cabo, únicamente lo que haga o deshaga y no lo que le dicte la imaginación, en complicidad con diccionarios y recortes de periódicos.

Confeso y convicto, espera pues, por esta primera vez, el repórter, una indulgencia que él sabe bien que no se merece acaso.

15-III-1938. Agustín Espinosa, “Lettre à Germán Bautista Velarde”, Puerto de la Cruz. Falange, 28 janvier, 1940. Textos, pp. 341-342.

PUERTO DE LA CRUZ, 15-III-38

Querido amigo:

Estoy pesaroso –con pesar que me saca esta carta- por haberme “MARCHADO ASÍ” de Las Palmas. “Así” es, naturalmente, sin despedirme de ti. Tenía la obligación, no moral o ética, sin amical o de amigo, de decirte adiós. Y no lo hice. Ahora tranquilizo mi conciencia con estas líneas, que quiero comprendas más allá de lo que ellas mismas dicen. Generalmente, las líneas por sí sólo suelen decir muy poco o nada. Y ¡cuidado que pone uno empeño en que digan algo las líneas! Sobre las líneas se me ocurre que se podría escribir un precioso libro. Y ¿por qué no he de escribirlo yo algún día? Tú podrías hacerme, por primado de la aventura, para ese libro, el prólogo. Aunque yo le pusiese luego tres o cuatro prólogos míos, porque tengo una prologomanía crónica antigua. Tan crónica como mi úlcera, aunque más estimable y noble que ésta. AGUSTIN ESPINOSA: *Las líneas*. Prólogo de G. B. Madrid. 1944. ¿Qué tal? *La Rosa de los Vientos* nació de esta manera, ¿Por qué no han de nacer también así las líneas? Te escribo las de hoy en el comedor de mi casa –la tuya-, en el Puerto de la Cruz, donde paso, con mi mujer y mis dos hijos, unos maravillosos días de fin de invierno, a la sombra de cientos de recuerdos. Aquí en el Puerto de la Cruz, nací yo, en una casa cuyo mirador estoy viendo mientras te escribo, tan alto casi como la torre de la iglesia. Aquí, por estas calles, callejones y callejas, he correteado y he palanquineado hasta los doce años, como lo hace ahora mi hijo. Es un pueblo que tuvo, como yo, su historia. Que vive, como yo, también de recuerdos. El mar le canta y arrulla diariamente como una madre a un niño inválido, y de noche le cuenta, con voz de trueno, cuentos de bruja, trasgos y cosas de Tócame Roque que hacen más silencioso y duro el sueño. Pero me parece que se me va la cabeza por la literatura. Hoy no quiero sino hacer una carta para el amigo G.B. en la Isla de Gran Canaria. ¿Estamos? No quiero otra música ni otro aire con lirios. Quiero decirte: me acuerdo de ti todo lo que tú mereces que se te recuerde. Y por esto me he puesto, en esta tarde larga, quieta y callada, con ecos de mar y remedos de cielo, a alinear palabras de amistad como puede hacerlo un general con sus soldados. Y eso es todo. El alma por donde pasa una vez la gracia de Orfeo tiene cien dimensiones. Pero a mí no se me importa nada Orfeo ni su lira. No soy liróforo. Entre

otras razones porque no me duele la lira sino una corbata con lunares azules que perdí hace muchos años en un viaje de novios. Más aún, me apestan y desagradan las liras. Todas las liras. Las buenas y las malas. Las viejas y las nuevas. Amo una corbata de lunares. ¿Sabes lo que es eso? Mis dedos han temblado sobre una seda que acaso duerme hoy en una roca, entre musgos, bajo este mismo sol que dora ahora mi cara. Sí, un sol de tarde acabándose, posado sobre el mar como un vulgar pájaro de fuego. Me duele, pues, amigo Germán, una corbata. También le dolió a ella mi cuello. Estamos en paz. Pero de todos modos ¡MUERAN LAS LIRAS, LOS LIROS Y LOS LIRICOS! ¡ABAJO ORFEO! Y tú, corbata de lunares azules, hazte un ataúd con papel de hilo. Desgránate los lunares, sí; uno a uno; sin darle importancia a lo que no lo tiene. Tú, Germán, en tanto, tampoco le des vino a mi corbata. Dale pan, si acaso. “No sólo de pan viven el hombre”. El hombre, no, pero las cartas indudablemente. Las cartas y sus líneas. Y tu prólogo, G., ¿de qué vive? Toma, mientras lo decides, un fuerte abrazo del camarada AGUSTIN.

Ya escritas y metidas en el sobre las cuartillas anteriores, pienso que te he mentado, sin darme cuenta de ello. Que sólo para hablarte del aire que sopla sobre las copas de unos árboles que se mecen a la orilla lejana de un río junto a la que yo leo un libro de Chénier, te he escrito. Que sólo para recordarte el tramontar silencioso de una cigüeña o el aullido de un lobo en la noche te estoy escribiendo ahora. Ese ruido monótono y grave como de oleaje marino no tiene que ver nada con el mar. Es el ruido de una cocinilla de petróleo donde mi mujer prepara la cena. Sin embargo, es tan igual al del mar, que yo apostaría mi cabeza que todo eso de la cocinilla, de mi mujer y de la cena son elucubraciones cerebrales a las que el tac tac de la máquina de escribir ha hecho humos de hogar. Créeme. Todo esto es tan cierto como que yo estoy sentado ahora a la mesa del comedor de mi casa en el Puerto de la Cruz, tecleando, como si sólo así fuera posible vivir en el mes de marzo.

Cuando me escribas ponme en el sobre sólo estas sencillas palabras: AGUSTIN ESPINOSA.-PUERTO DE LA CRUZ.

Toma ahora otro abrazo de AGUSTIN.

Falange de Las Palmas, 28 de enero de 1940. El destinatario es Germán Bautista Velarde.

23-IV-1938. Non signé, “La Fiesta del Libro”, Falange.

Por el aire en fénix de la España del Segundo Año Triunfal cruza este día 23 de la Fiesta del Libro español como un vuelo de palomas de una nueva Arca de Noe, en el pico la rama y grano floridos de su empeño.

Pasa por la Nueva España este día de la Fiesta del Libro –de los Fastos de Apolo que hubiera dicho Cervantes, de la Feria de las Letras en lengua de Gracián.

Pasa, y deja fijada, al pasar, su huella de fecha revalorizada por el gesto de la hora y ganada del ritmo del genio español vuelto a encontrarse con España, vuelto a nosotros, vuelto a este sueño de Imperio, a este revivir, a este volver a hilvanar el hilo perdido de la Historia.

Frente al Discurso de las Armas que nuestros soldados dicen cada día desde nuestras trincheras y parapetos de los frentes de batalla, desde nuestros Carros de asalto,

desde nuestros Aviones y Tanques, levanta España hoy este Discurso de las Letras, que es la Fiesta del Libro.

Las Letras y las Armas han andado, en las buenas horas de España, siempre de mano con Garcilaso y con Ercilla, con Jorge Manrique y con Don Juan Manuel.

Han andado y vuelven a andar de nuevo.

Andan hoy.

Andan en nuestras revistas y diarios. Andan en nuestras avanzadas y en nuestros claustros.

Andan, sobre todo, en este Día de La Fiesta del Libro, izado sobre nuestras jornadas victoriosas de Cataluña como una bandera que anuncia a España y al Mundo como serán los días –el alma se esguinza- de la Paz.

23-IV-1938. *Non signé, “Fiesta del libro”, inédit.*

(Date mort Cervantes: 22 avril 1616, mais enterré le 23)

Hace hoy tres siglos largos –hace esta tarde exactamente 322 años- moría en Madrid, pobre, solo y triste, como han muerto en el mundo muchos grandes genios, moría en Madrid, digo, un hombre. No era este hombre todavía lo bastante viejo para que no pudiese esperar ya nada de él España; pero había ya dado a España lo suficiente para que vistiesen por él los españoles su luto más grave y para que enjugasen pañuelos, en su honor, las Musas hispanas.

Sobre esta fecha de la muerte de ese gran Español, que se llamaba MIGUEL como el Arcángel del Señor, y también –¿por qué no?- como nuestro quijotal Unamuno; sobre la fecha de la muerte de ese fuerte español –23 de Abril de 1618- se ha erigido esta Fiesta Nacional del Libro de España; porque en lo que se desemeja el gran hombre del pequeño humano es en que, mientras éste muere para el mundo con su último latir, revive aquél con su muerte, o acaso nace sólo entonces, y vive y revive más y más, y se hace más real y vivo con la sucesión de los siglos.

Pero no sólo porque fuera un gran español, se recuerda su nombre en esta Fiesta del Libro de España, sino porque él –Cervantes- escribió el primer libro español, el libro de libros de España, el libro españolísimo por excelencia : EL QUIJOTE.

¿Qué han sido todas nuestras mejores epopeyas, nuestras glorias más anchas, sino aventuras –geniales aventuras- de Alonso Quijano el Bueno? ¿Y esta caballerosidad española por la que se nos admira en el mundo, no fue aquella de Don Quijote, Caballero de Caballeros, generoso siempre y a toda hora valeroso, como un capitán de leyenda medieval? ¿Y aquel su afán de amor, de pan y de justicia, por los (*sic*) sufrió y luchó, no es también este fuerte afán nuestro, este gran afán de España bajo el signo del Nacional-Sindicalismo?

Un eminente erudito español –Francisco A. de Icaza- ha desarrollado en su libro “Don Quijote durante tres siglos”, cómo vieron y concibieron los siglos XVII, XVIII y XIX al libro y al héroe de Cervantes. Y así, mientras el Romanticismo revive un Don Quijote desesperado y tágico (*sic*), prototipo del héroe romántico, Goya lo hace protagonista de una sus geniales pesadillas.

Labor de nuestros eruditos actuales es la de fijar que virtudes de Don Quijote convienen a la España que Franco y la Falange están haciendo a trino de corazón y a brazo de acierto; labor de ellos la de crear, la de revelar el Don Quijote de la Falange, el Alonso Quijano nacional sindicalista.

Pero ésta no pudo ser faena de mis palabras de esta tarde. Sino trabajo de los días y quehacer celoso del tiempo.

En don Quijote –lo he dicho ya en otra ocasión- hay que ver, sobre todo, este destino imperial, quebrado en el siglo 17, esa voluntad de Imperio de España que nos reveló el Ausente. Nace y vive y empieza a batallar Don Quijote en Castilla, donde nació e inició su batalla la Falange. Lucha Don Quijote contra la mezquindad, contra la ruindad y contra la falta de fe de aquellos españoles del seiscientos que precipitaron nuestra desvertebración, como luchó y sigue luchando la Falange. Él no es héroe de casa, héroe menor, para quehaceres rurales y domésticos. Él adivina el mar, sueña el mar, siente y escucha, con afilado oído la música del mar español: la ruta de Lepanto o la de las Indias. El corazón de Roger de Flor y de Francisco Javier, o la mirada profética de Colón, o las proas de El Cano y Magallanes. Para Don Quijote, Castilla es una anticipación marina, un mar petrificado, por donde navegan –velas de piedra al viento- nuestras catedrales. Busca Don Quijote a través de Castilla el mar; el mar del Imperio Español, el mar de los destinos hispanos –España es una isla-, y pelea hasta morir, por su hallazgo. Va hasta Barcelona como van ahora, en estos días, nuestros mejores soldados, va hasta Barcelona a la busca de un mar que es el mar nuestro.

Esto en cuanto a Don Quijote, al héroe. Esto en cuanto, al personaje. Pero, ¿qué representa para nuestra España de hoy, Cervantes? ¿Cuál es su valor para nosotros, españoles de la Nueva España, españoles de la Falange, españoles de Franco? Porque la España roja ha intentado en vano inventarse un Cervantes a su gusto y medida, y el año pasado ha puesto en escena con gran pompa la tragedia Numancia, como para hacer creer al mundo que Cervantes estaba con ellos. Que Cervantes era un rojo, un heterodoxo, porque así lo querían, ya veremos luego qué violentamente, ellos y el cervantista rojo don Américo Castro.

Cervantes plantea un problema aún sin resolver, que podría expresarse así: Entre las obras de Cervantes hay una, el Quijote, que es la primera en la Lit. Esp. y una de las primeras de la Lit. Univ. Esta obra es además la más española de nuestras obras, el libro españolísimo por excelencia. Ahora bien, ¿este libro es de espíritu católico, o, por el contrario, ataca, en la medida posible entonces, las creencias católicas?

Este problema ha sido planteado ya por el citado Profesor Castro en su “Pensamiento de Cervantes” y por Legendre en su “Litterature espagnole”[sic].

El Profesor Castro ha intentado demostrar en su libro que Cervantes, sin ser propiamente un anticatólico dogmático, es un hijo arquetípico del Renacimiento emancipado, y que sus soluciones, sobre problemas capitales, difieren profundamente de las del dogma y moral católicos.

En cuatro puntos principales apoya su descubrimiento el profesor Castro. 1º El concepto cervantino del honor. 2º Su hipocresía e ironía. 3º Algunas frases del Quijote, mal interpretadas por el Profesor Castro o entendidas a su particular y más amañado gusto. 4º La indulgencia de Cervantes para con el adulterio.

1º El concepto cervantino del honor.

Es muy singular que el descubrimiento del Cervantes heterodoxo haya tenido por punto de partida, para el profesor Castro, el examen del concepto del honor cervantino, Cervantes, a diferencia de otros escritores españoles, considera el honor como “un atributo de la virtud, que no depende solamente de la opinión”: y esta concepción precisamente, que es a la vez la del buen sentido y la del cristianismo, es diametralmente opuesta a la del Renacimiento, que exalta al individuo y favorece la supervisión del punto de honor.

2º La hipocresía o ironía cervantina.

El conjunto de la demostración de este punto del profesor Castro descansa sobre una hipótesis muy frágil. En Cervantes –dice- los enamorados tienen que disimular, que fingir; algunos personajes declaran que la hipocresía puede ser útil. Cervantes –concluye- es un hábil hipócrita y presenta las características del escritor eminente en tiempos de la Contra-Reforma.

El procedimiento es muy cómodo. En virtud de esta hipocresía, cuando Cervantes exalta las creencias católicas, habla irónicamente, quiere decir lo contrario de lo que escribe; pero cuando alguno de sus personajes –que no todos los personajes de la novela son siempre santos- violan los preceptos de la moral católica, escribe entonces Cervantes en serio, ve Castro ahora en esto la expresión del pensamiento secreto y verdadero del autor.

3º Algunas frases del Quijote, mal interpretadas por el Profesor Castro o entendidas a su particular y más amañado gusto.

Se extraña Castro, en su libro, de que la Inquisición haya dejado pasar en la Galatea, y treinta años después en el Persiles frases como esta: “La Naturaleza, mayordomo del verdadero Dios”. La erudición unilateral produce estos errores. ¿Qué hubiera dicho, entonces el profesor Castro de esta frase de Bossuet?: “La Naturaleza, es decir: DIOS”. Y Bossuet no puede ser ni para Castro, ni para ningún rojo del mundo, sospechoso de heterodoxia.

Una cosa es la concepción absurda del Renacimiento que iguala la Naturaleza a Dios, y otra la Naturaleza como mayordomo divino, que supone en el buen sentido más ortodoxo, la subordinación de la Naturaleza a la soberanía de Dios.

Castro quiere encontrar también una muestra del Naturalismo anticristiano del Renacimiento en esta otra frase de Cervantes: “Como el peral produce peras, realiza el hombre honrado actos honorables, naturalmente, fuera de su voluntad”. Pero se olvida el profesor Castro de que esta frase citada no procede tanto de los errores naturistas del Renacimiento como de la enseñanza evangélica. De San Marco, para quien “el árbol se conoce por el fruto”, o de San Lucas, para quien “no es un buen árbol el que produce malos frutos, ni un mal árbol el que produce buenos”.

4º La indulgencia cervantina para con la mujer adúltera.

Para Cervantes –afirma el profesor Castro, como tentando el hilo de la heterodoxia en su llaga más viva-, para Cervantes, la mujer casada contra su voluntad engaña generalmente a su marido. Cervantes –continúa- es demasiado indulgente con el adulterio. Así en el “El viejo celoso”. Así en “El celoso extremeño”. Pero Castro se olvida que para la moral cristiana aun peor que el del adulterio y es la violencia de los que han casado a la adúltera a la fuerza, y es el pecado de la mujer que miente ante el altar de Dios, al desposarse contra su voluntad; que quiere engañar a Dios, cuando la que se engaña es ella misma.

Que Cristo, en fin, fue también, como Cervantes, indulgente con la mujer adúltera. Pero he aquí, en cambio, de pronto, una intolerancia de Cervantes: su intolerancia contra los judíos. ¿Cuál es ahora la consecuente para el Profesor Castro? Esta intolerancia no es otra cosa ahora que la expresión el sentimiento de la época. Cervantes es ahora una víctima de las supersticiones españolas de sus tiempos.

En el fondo, el Quijote es, sin llevarlo a exageraciones ultrafanáticas, la expresión fiel de la creencia del católico medio del siglo de oro.

No solamente hay en el Quijote una robusta moral, una sana alegría, una culto del buen sentido y de la razón, que es uno de los postulados del catolicismo, sino que hay también, y sobre todo, una fuente viva de meditación sobre la realidad.

Don Quijote, que no es simplemente (y lo es cada vez menos según se va avanzando en los episodios del libro), que no es simplemente un personaje burlesco, nos

enseña una alta clase de crítica: la Crítica de las apariencias, y plantea –lejos de todo pedantismo dogmático- este problema fundamental de la Filosofía, ¿Dónde está la Verdad?

Y así Don Quijote, que fue escrito para hacer reír, divertimento, que ha permanecido a través de los siglos como la otra maestra del regocijo, puede ser también el prólogo de la gran obra de los místicos, y prepara a nuestros espíritus para soportar mejor las fulgurantes revelaciones de una Santa Teresa o de un Juan de la Cruz.

14-IV-1938. Por Agustín Espinosa, “Exégesis de la Cruz”,

Falange.

(Fragmento del ensayo “FIDELIDAD, PATRIA, CRUZ”, publicado en el diario “Amanecer” de Tenerife, con motivo de la Fiesta de la Cruz).

CRUZ

La perpendicular, desnuda y sórdida sobre la circunferencia del mundo, muere de sed de esposo. Se quiebra y consume como un mástil solitario –eso es en realidad- en medio de una cruda estepa.

Necesita la perpendicular, para salvarse, la gracia de una hermana. Necesita de la horizontal. De la recta que la corte. Que la cruce. Que la haga cruz. Que la acompañe como una novia a su amante. Que la fije al mundo –que la haga mirar hacia él-: que la frene y la grave.

Sólo abriendo sus brazos a los demás humanos –haciéndose Cruz- ha podido salvarse el hombre. Si no cae el titiritero desde la cuerda floja de su circo, no es tanto por el balancín que lo equilibra como por la cruz que forman sus brazos. Cuenta el barco para salvarse –para que no lo arrastre a su voluntad el mar-, con otra cruz también: con la de su ancla. En la cruz de su espada –en el pomo- ¿no fiaban acaso Cyrano y Artagnan, más que la desnudes de la hoja y tanto como en la gracia de la mano?

De la lucha del alma divina de Jesús con su humano cuerpo –del choque de cuerpo y alma: de sus nupcias- nació y surgió la cruz. Como el fuego de las bodas del pedernal y de la estopa. Así ve Constantino –luz en el aire: ¡llama!- la Cruz de su Victoria. Así pasa por el sueño de Santa Elena. El brío que llevó hasta Jerusalén a los cruzados fue también brillo de esa clase.

CRUZ ESPAÑOLA

Como en su pecho el Eusebio de Calderón, ha llevado siempre el claro español, en el suyo, un signo: El de la cruz. Símbolo y mito. Para exaltarlo en este día de 3 de mayo español que pasa hoy por nosotros –patios de las casas albeadas de Andalucía- han plantado en sus jardines las mujeres españolas el árbol mayero de la cruz.

En España hasta el forajido puede esperar –si fía de la cruz- la piedad de Dios. La cruz es apellido primo de algunos de nuestros mejores poetas. De Juan de la Cruz, joyero de una poesía celeste. De Sor Juana Inés, humana hasta más allá de la divinidad y divina hasta más acá de lo humano. De don Ramón de la Cruz, español duro y nítido, genio de la raza dentro de un siglo afrancesado y mezquino.

La cruz es el personaje central –como la muerte en los dramas de Maeterlinck- de una comedia de Calderón: de “La devoción de la Cruz”. La cruz es el protagonista en esta comedia, y no invisible y mudo como en el teatro del belga: sino visible y plástico como conviene al realismo español.

La cruz es el personaje central en esta comedia española. Surge imprevistamente, cuando parece que ya nada puede desviar el río de una vida en quiebra. Surge de pronto, entre unas rocas, sobre un mar en tormenta, bajo unos árboles en flor. Surge, extendiendo sus brazos, y verifica su prodigio. El milagro se realiza en toda su total redondez. No sólo ha salvado su vida el héroe. Ha salvado también su alma, que se pliega a la cruz ahora como una humana viña. Que quiere crucificarse en ella y repetir sobre ella la prueba de Jesús.

Si algo debe aprender el español en este día de nuestro tres de mayo hispano es, a saber hacer a tiempo el signo de la Cruz. A saber trazarlo en el aire como sobre un encerado invisible. Para que no pueda esconderse tras la cruz el Diablo. Para espantarlo. Para vencerle de la única manera que es posible que se deje vencer él. Así ha ganado siempre España su destino. Así lo seguirá ganando. Así lo gana hoy.

CRUZ ATLÁNTIDA

Lo he contado otra vez. Eran los días del otoño de 1935. Celebraba España con ternura el tercer centenario del nacimiento de Lope de Vega. Tenerife –por su Centro de Estudios Canarios- solicitó y tuvo, en aquella fecha, mi voz. Y yo lo conté entonces.

Un corsario inglés: Drake, (Drake es tanto como “dragón”). El corsario Drake – el Satanás sanmiguelesco, el mágico de Santa Margarita, el monstruo de San Jorge-. El pirata inglés Drake y su escuadra. Inglaterra la paga. Inglaterra, la protestante: la herética.

El Atlántico es un salvaje infierno sobre el que se alza la figura del Pirata. Canarias, en su ruta. Y una mañana. Los isleños de Gran Canaria ven cómo una media luna de naves: una hoz de barcos –las naos del Corsario- se abre junto a las costas de la isla. Nada podrá salvarla. Son muchos los navíos y numerosos sus tripulantes. Ella está sola, aislada –isla, al fin. Escasean las armas; faltan las fortificaciones; hay que improvisar los soldados. Y en media rueda del combate, está, frente a la isla, la escuadra que ha derrotado a España en veinte contiendas; aterrado al mundo; intimidado al mismo Neptuno.

Y la batalla empieza, al fin. Aúllan sobre la isla cien cañones. Ya están camino de la playa –acaso ya han varado- las lanchas del Corsario. A un lado y otro de la bahía, los castillos de Santa Catalina, los de San Pedro –los fuertes de la isla- siguen, mudos la fiesta. Pero, de pronto, como puestos, en secreto de acuerdo, disparan ambos a una vez. Hacen ambos su fuego –una feria estirada de disparos- y cesan luego. Callan. Y el Corsario abandona su presa, leva anclas. Iza velas al viento. Huye. Deja de nuevo a la isla en su soledad.

Nadie sabe el milagro. (¿Lo entredijo Lope de Vega? ¿Lo soentendió Catrasco?). Ese prodigio es el que yo he contado.

Fue la cruz de fuego. Fueron las dos fiestas de disparos, cruzándose en el aire de la tarde. Trazando, sobre Drake, la cruz. Fue la cruz de balas la que puso en fuga al pirata. La que hizo huir al Diablo de Inglaterra, un día en que, como en éste de nuestro mayo de ahora, todas las iglesias de las islas echaron al vuelo sus campanas.

Esa cruz de fuego canaria espera todavía –cautiva en su aérea casa- al caballero que la desencante. Al juglar que cante su elogio. Esperemos que Canarias dé un día a España ese poeta. Confiemos en la profesia [*sic*]. Y roguemos, de paso, a las Musas,

para que el futuro milagro sea hermano gemelo del pasado. Milagro de fe. Milagro español. Milagro de atlantilidad. Milagro de isla.

Tenerife, Mayo de 1938.

***IV-1938. Agustín Espinosa, “Patria, Fidelidad, Cruz
(Análisis cordial de tres días de Mayo)”, Amanecer.***

MAYO

Mayo es un mes pródigo. La primavera se abre en él como una flor azul al alba. Mayo es la primavera adulta. La primavera densa, rica, oronda.

Marzo es todavía una primavera infantil. Tiene Abril –aún – titubeos de adolescente. Las nieves de Mayo se hacen guiños de niño en la sombra con las del vecino Invierno, y engañan las lluvias de Abril a la primavera con su enemigo don Otoño.

Pero Mayo ya es otra cosa. Mayo es la primavera en sí. La primavera tensa. La primavera en su esencia y punto.

Se asoma Mayo a su balcón –cuando no, si está aún lejos Junio, a su terraza-; pero no para hacer señas de amistad al Verano. Sino para disponer a tiempo su luz y la temperatura de su aire y la floración de sus campos.

Por Mayo pasa –para los españoles- sobre un alto coro de dones el carro de Nuestra Señora María. Y para el Mayo español, María es, más que su hada singular, su nombre de pila.

San Alejandro gana, sobre el caballo de Mayo, su carrera y meta de Asia. Reciba Nuestra Señora del Amor, agonizante Mayo, la ofrenda en sol mayor de todas las novias de España. Y San Isidro vuelve a ver, cuando Mayo pasa a su lado, como los ángeles del Señor aran su huerta, mientras él sueña o reza.

Subiendo Mayo, se llega hasta las criptas en donde Jeremías y Job florecen y a los hontanares donde fluye el agua de Juvencio.

En la ruta de Mayo San Pascual Bailón levanta su mito, y mata a su dragón San Miguel, y planta San Fernando sus castillos.

Alfonso X escribe en Mayo las “Cantigas”. Berceo, los “Milagros”. Pintó en Mayo su Purísima Murillo. Alonso Cano esculpió sus Vírgenes en este mes.

Mayo es un río mágico por donde navegan los mejores sueños de España. Mayo es el lago azul que soñó Dios para ombligo del año. Sobre su cristal pasa la luna. Se miran en su linfa los pájaros de la tarde.

Pero no paran aquí los prodigios de Mayo.

Comienza Mayo su carrera como terminan la suya los valerosos capitanes: con tres medallas de oro sobre el pecho, sino trinario: único. Fortuna de trinidad. Olor de triángulo. FIDELIDAD, PATRIA, CRUZ.

Mayo empieza a mover apenas sus pies tiernos.

Sus tres primeros pasos:

FIDELIDAD, PATRIA, CRUZ.

Sus tres jornadas príncipes:

PATRIA, CRUZ, FIDELIDAD.

Sus tres días nativitalios:
CRUZ, FIDELIDAD, PATRIA.

FIDELIDAD

Fasto de la Lealtad.

En el Servicio.

Y por la Jerarquía.

Fiesta del brazo extendido y de la boca en rito. Fiesta mayeda en trance de L. Fiesta de la mano erecta y de la llama viva. Fiesta de la Fe. Feria de la tierra en pie bajo un cielo que la anima a darse toda entera.

Fiesta del corazón que dice, “¡JURO!” y de la lengua que repite ese grito.

Feria y canción de la Fidelidad, virtud extrema de España.

Fiesta de la tensión. Quehacer apasionado del Año.

PATRIA

Año de Cristo de 1808.

Napoleón alongaba su lupa sobre el mapa de España. Acechaba Francia –como en estos días de ahora- su presa.

¡Voluntad española de no querer ser potro de carro extraño ni de vecino látigo!
¡Voluntad de España de querer SER siempre! ¡Voluntad de morir antes que NO SER ella! ¡Voluntad de Patria!

Dos de Mayo español –esbelto y trágico como el estandarte de un batallón después del combate.

Dos de Mayo hispano. Feria española de la Patria.

Fiesta del claro español, que sabe y vive su destino.

Goya recorre, a pie de sus pinceles, la fe en la ubidad [*sic*] y eternidad de España. Escupe su saliva española – sus revueltos colores- sobre las casacas y los gorros de bacín con morriones de los soldados franceses. Aúllan los cañones de Velarde. Grita España su sangre en los versos de Gallego y de Quintana.

CRUZ

La perpendicular, desnuda y sórdida sobre la circunferencia del mundo, muere de sed de esposo. Se quiebra y consume como un mástil solitario –eso es en realidad- en medio de una cruda estepa.

Necesita la perpendicular, para salvarse, la gracia de una hermana. Necesita de la horizontal. De la recta que la corte. Que la cruce. Que la haga cruz. Que la acompañe como una novia a su amante. Que la fije al mundo –que la haga mirar hacia él-: que la frene y la grave.

Sólo abriendo sus brazos a los demás humanos –haciéndose Cruz- ha podido salvarse el hombre. Si no cae el titiritero desde la cuerda floja de su circo, no es tanto por el balancín que lo equilibra como por la cruz que forman sus brazos. Cuenta el barco para salvarse –para que no lo arrastre a su voluntad el mar-, con otra cruz también: con la de su ancla. En la cruz de su espada –en el pomo- ¿no fiaban acaso Cyrano y Artagnan, más que la desnudes de la hoja y tanto como en la gracia de la mano?

De la lucha del alma divina de Jesús con su humano cuerpo –del choque de cuerpo y alma: de sus nupcias- nació y surgió la cruz. Como el fuego de las bodas del pedernal y de la estopa. Así ve Constantino –luz en el aire: ¡llama!- la Cruz de su Victoria. Así pasa por el sueño de Santa Elena. El brío que llevó hasta Jerusalén a los cruzados fue también brillo de esa clase.

CRUZ ESPAÑOLA

Como en su pecho el Eusebio de Calderón, ha llevado siempre el claro español, en el suyo, un signo: El de la cruz. Símbolo y mito. Para exaltarlo en este día de 3 de mayo español que pasa hoy por nosotros -patios de las casas albeadas de Andalucía- han plantado en sus jardines las mujeres españolas el árbol mayero de la cruz.

En España hasta el forajido puede esperar -si fía de la cruz- la piedad de Dios. La cruz es apellido primo de algunos de nuestros mejores poetas. De Juan de la Cruz, joyero de una poesía celeste. De Sor Juana Inés, humana hasta más allá de la divinidad y divina hasta más acá de lo humano. De don Ramón de la Cruz, español duro y nítido, genio de la raza dentro de un siglo afrancesado y mezquino.

La cruz es el personaje central -como la muerte en los dramas de Maeterlinck- de una comedia de Calderón: de "La devoción de la Cruz". La cruz es el protagonista en esta comedia, y no invisible y mudo como en el teatro del belga: sino visible y plástico como conviene al realismo español.

La cruz es el personaje central en esta comedia española. Surge imprevistamente, cuando parece que ya nada puede desviar el río de una vida en quiebra. Surge de pronto, entre unas rocas, sobre un mar en tormenta, bajo unos árboles en flor. Surge, extendiendo sus brazos, y verifica su prodigio. El milagro se realiza en toda su total redondez. No sólo ha salvado su vida el héroe. Ha salvado también su alma, que se pliega a la cruz ahora como una humana viña. Que quiere crucificarse en ella y repetir sobre ella la prueba de Jesús.

Si algo debe aprender el español en este día de nuestro tres de mayo hispano es, a saber hacer a tiempo el signo de la Cruz. A saber trazarlo en el aire como sobre un encerado invisible. Para que no pueda esconderse tras la cruz el Diablo. Para espantarlo. Para vencerle de la única manera que es posible que se deje vencer él. Así ha ganado siempre España su destino. Así lo seguirá ganando. Así lo gana hoy.

CRUZ ATLÁNTIDA

Lo he contado otra vez. Eran los días del otoño de 1935. Celebraba España con ternura el tercer centenario del nacimiento de Lope de Vega. Tenerife -por su Centro de Estudios Canarios- solicitó y tuvo, en aquella fecha, mi voz. Y yo lo conté entonces.

Un corsario inglés: Drake, (Drake es tanto como "dragón"). El corsario Drake - el Satanás sanmiguelesco, el mágico de Santa Margarita, el monstruo de San Jorge-. El pirata inglés Drake y su escuadra. Inglaterra la paga. Inglaterra, la protestante: la herética.

El Atlántico es un salvaje infierno sobre el que se alza la figura del Pirata. Canarias, en su ruta. Y una mañana. Los isleños de Gran Canaria ven cómo una media luna de naves: una hoz de barcos -las naos del Corsario- se abre junto a las costas de la isla. Nada podrá salvarla. Son muchos los navíos y numerosos sus tripulantes. Ella está sola, aislada -isla, al fin. Escasean las armas; faltan las fortificaciones; hay que improvisar los soldados. Y en media rueda del combate, está, frente a la isla, la escuadra que ha derrotado a España en veinte contiendas; aterrado al mundo; intimidado al mismo Neptuno.

Y la batalla empieza, al fin. Aúllan sobre la isla cien cañones. Ya están camino de la playa -acaso ya han varado- las lanchas del Corsario. A un lado y otro de la bahía, los castillos de Santa Catalina, los de San Pedro -los fuertes de la isla- siguen, mudos la fiesta. Pero, de pronto, como puestos, en secreto de acuerdo, disparan ambos a una vez. Hacen ambos su fuego -una feria estirada de disparos- y cesan luego. Callan. Y el

corsario leva sus anclas. Sube velas al viento. Huye. Deja de nuevo a la isla en su soledad.

Nadie sabe el milagro. (¿Lo entredijo Lope de Vega? ¿Lo soentendió Catrasco?).

Ese prodigio es el que yo he contado.

Fue la cruz de fuego. Fueron las dos fiestas de disparos, cruzándose en el aire de la tarde. Trazando, sobre Drake, la cruz. Fue la cruz de balas la que puso en fuga al pirata. La que hizo huir al Diablo de Inglaterra, un día en que, como en éste de nuestro mayo de ahora, todas las iglesias de las islas echaron al vuelo sus campanas.

Esa cruz de fuego canaria espera todavía –cautiva en su aérea casa- al caballero que la desencante. Al juglar que cante su elogio. Esperemos que Canarias dé un día a España ese poeta. Confiemos en la profesia [*sic*]. Y roguemos, de paso, a las Musas, para que el futuro milagro sea hermano gemelo del pasado. Milagro de fe. Milagro español. Milagro de atlantilidad. Milagro de isla.

Tenerife, Mayo de 1938.

5-VI-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, « *Madurez precoz: “Sebastián Manuel” y su “Centuria”* », Amanecer.

Oigámoslo con voz bien alta. Si hay alguien, en nuestra actual España, a quien se le pueda colgar a las espaldas, sin temor a equivocarse, el alegre cartel del vocablo “precocidad”, seguido muy de cerca de este otro no menos mágico y dulce: “madurez”, es precisamente a ese estudiante canario que, con el seudónimo de “Sebastián Manuel”, acaba de dar a la luz un libro de poesía en prosa –que no toda la poesía ha de ser sólo en verso-, con el título de “Centuria”.

Precocidad madura, sí, la del estudiante “Sebastián Manuel” para quien Apolo ha tenido mimos de padre. Precocidad de fruta que se endulzó e hinchó cuando apenas había dejado de ser flor. Precocidad de sol de alba en cenit, de arco-iris de hielo. “Precocidad madura”, en fin, lema para un nuevo “Disparate” romántico de Goya.

“Sebastián Manuel asombraba ya –todavía alumno de primer curso- a su Profesor de Literatura del Instituto Nacional, desarrollando, con estilo medio hecho y casi derecho, este tema escolar, grato a los ojos de las musas: “Los balcones iluminados, en la noche”.

Cuando “Sebastián Manuel” acabó de escribir su primer diario –un libro atormentado, de hombre que ha vivido ya toda su vida-, no rozaba aún los catorce años.

Todavía no era bachiller “Sebastián Manuel”, y ya había escrito varias docenas de ensayos, cuentos y poemas, y hasta una novela en la que había recuerdos de los estíos ardientes de su isla.

Tenía dieciocho años “Sebastián Manuel”, y había ya estrenado en un teatro de su ciudad –Las Palmas- una leyenda dramática –“Historia del Grumete y la Sirena-, para la que el llorado “Néstor” hizo las maquetas de las decoraciones.

“Sebastián Manuel” no ha cumplido aún los veinte años.

Y su primer libro impreso se asoma a los escaparates de nuestras librerías, guiñando al transeúnte unos ojos, donde las palabras “precocidad” y “madurez” se irisan como flores de un Kalidoscopio; donde el recuerdo de los Mozart, de los Lope, de los

Cocteau, de los Radiguet, de todos los precoces genios del mundo, amanece, entre campanadas y cohetes de feria.

Precocidad. Bien. Pero acaso haya que acudir precisamente al pulido Flaubert, para encontrar en la Historia de la Literatura un caso de primer libro de la calidad del “Centuria”, de “Sebastián Manuel”. Acaso haya que acudir a un Flaubert que pasaba de los treinta y cinco años cuando dio su primer libro a las prensas.

En “Sebastián Manuel” –en sus ensayos, en sus poemas, en sus cuentos- es todo la perfección de estilo –la madurez- lo que nos maravilla. Porque si algo ha hecho en su vida el estudiante “Sebastián Manuel” es escribir como un mozo de veinte años a los doce, y a los dieciocho como un hombre de cuarenta. Porque el estudiante “Sebastián Manuel” es, en esencia, esa “precocidad madura”, de la que ya dije más arriba que parecía el título – el milagro- de un nuevo “Disparate” de Goya. Porque un libro como “Centuria” se puede escribir –ése ha sido el caso de ahora- antes de los veinte años. Pero se puede firmar, también, con orgullo, después de los treinta.

Sumando adjetivos, agrupando elogios, subrayando frases, fragmentos o capítulos no se llega a medir mejor la calidad literaria del libro de “Sebastián Manuel”, que pegándole en su anteportada ese letrero mágico de la “Madurez Precoz”.

Eso es, y no otra cosa, “Centuria”.

- ¿Un libro escrito antes de hora, pues?

- No, lector.

¿Un libro prematuro...?

-¡No, lector! ¡Un libro en toda su madurez lozana! Un libro vivo y denso. Un libro por donde pasan escenas de la vida de nuestros soldados en los frentes, letras de amor, heroicidades, nostalgias, sacrificios... Un libro escrito en una prosa rica y noble; en un lenguaje amasado con agilidad y labrado con conciencia. Un libro para leerlo en estas dulces tardes de julio, mientras un suave aire tibio entra por la ventana entreabierta, y canta el mar en sordina y nace Espada –la España de “Centuria”, la gran España que “Centuria” canta- a una vida más clara, más honda y más fuerte.

Tenerife, julio, 1938.

1-VII-1938. Agustín Espinosa, “Sebastián Manuel y su Centuria”, Falange.

Le même texte que dans l'article précédent, publié un mois auparavant.

Textes non datés.

VI-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, « “Otra vez la medida: mano a mano con el profesor Socorro y su “Horacio” ».

Mar y humanismo

El mar estaba aquí. Junto a nosotros. Iban y venían, gaviotas y barcos sobre él. Las olas hacían, para playas y acantilados, ese dulce juego mágico, que el Maestro Unamuno ha comparado con el barajar de unos naipes, resucitando ajustadamente una quijotesca frase cervantina. Lo que estaba –con estirado estar- lejos de nosotros, en tanto, era la palabra Humanidades. La palabra y lo que ella significa.

Tuvo Canarias su gran hora humanista: el Setecientos. Entonces los Iriarte. Entonces Viera. Entonces Graciliano Afonso. Entonces Clavijo Fajardo. Pero una ancha laguna (una nueva media aetas) aguardaba escondida tras los confines últimos del siglo. Nuestra cultura decimonónica se desvaneció en vagos humos líricos, en gritos silvestres, en campesinas aventuras. Se volvieron a poner todos el pastoril tamarco. Se viriatizó entre las sombras. Cuando el vocablo renacer comenzó a ser decididamente tabú, pareció que toda esperanza de redención espiritual había acabado para Canarias. Pero de pronto...

La alarma y Horacio

En el principio fue el verbo. Pero también en el principio fue el grito de alarma. Al mismo tiempo que el Profesor Millares Carló traducía para Calleja el pensamiento de los trágicos griegos, nosotros, un grupo de muchachos enamorados del Partenón y de los arcos de triunfo romanos, de Virgilio y de Homero, de la pintura cubista y de los palacios del Renacimiento, leíamos e imitábamos, allá en la isla de Tenerife, al deportivo Pindaro, aprendíamos a Prudencio y deletreábamos a Teócrito a través de las pastorales de Francis Jammes.

Lo tengo ante los ojos. Aquí. Tan junto a mí como el ruido de esa ola que acaba de deshacerse sobre un cercano malecón, que ya es, por milagro de su proximidad y de mi estima, casi como un compañero más de trabajo.

Está aquí. Ante mis ojos. Sobre mi misma mesa. Como paloma de un Arca de Noé, sobre cuyo naufragio hubieran pasado ya los años.

Así:

HORACIO

El hombre. El artista. El filósofo.

El ciudadano.

AÑO 1936

LAS PALMAS (Gran Canaria)

El bimilenario

¿Desde cuándo el nombre de Q. Horatius Flaccus no era pronunciado en aire de Canarias? ¿Desde cuándo dormía el gran latino a la sombra de nuestros ocios, de nuestra pereza, de nuestro aislado y asilado aislamiento, dándole a nuestro más típico signo una adjetivación hecha con substancia suya, hija de él más que hermana gemela?

Ahora el bimilenario.

Y sobre ese pretexto, la justificación que da el Profesor Socorro a su Horacio.

Grande, ejemplar pretexto.

¡Veinte siglos después de muerto sigue el autor de la Epístola a los Pisones ganando batallas en España! El viejo Cid debe de arder de celos dentro de su sepulcral urna burgalesa.

Denuncia y temática

No es este el sitio a propósito –ni tampoco, la hora propicia, esta- para el libro del señor Socorro se merece. Pero si para denunciar, como hecho significativo de las conquistas del 900 en Canarias, esa esbelta vuelta a nuestra tradición del siglo XVIII. Esa vuelta a las Humanidades que la aparición del Horacio de Don Manuel Socorro asegura.

Con este Horacio se incorpora, por una parte, Canarias al movimiento de exaltación que el bimilenario del poeta de Venusa ha despertado en toda Europa y al entusiasmo que por la poesía horaciana sintieron en el siglo XVI Menéndez y Pelayo. Por otra parte, realiza la contribución más feliz y alta que España ha aportado en lo que va de siglo al clásico de los clásicos romanos.

Del desarrollo y construcción del libro del Sr. Socorro puede dar una idea el siguiente índice de materias:

EL HOMBRE.

LA OBRA.

Los Éxodos.

Las Sátiras.

Las Odas.

Las Epístolas.

EL FILÓSOFO.

Filosofía horaciana.

El problema de la vida.

El hecho humano.

Amor y odio.

Los manjares, el vino y los placeres.

El pensamiento de la muerte.

El sentimiento de amistad.

Filosofía del campo.

La verdadera felicidad.

Optimismo, pesimismo, humor.

Realismo e idealismo.

EL CIUDADANO.

Las dos Romas.

Religión de Horacio.

Sentimiento patriótico horaciano.

Fin.

“Conocer a Horacio –escribe el Profesor Socorro en el prólogo de su ensayo- es abreviar en la misma fuente de la belleza clásica. Sentirlo es gustar los encantos del más puro arte. Hacerlo renacer es noble empeño que estimula, mis fuerzas”.

Don Graciliano Afonso debe de haber saludado dulcemente, desde su cielo humanista de allá arriba, las palabras del Profesor Socorro, mientras recitaba una estrofa de su Pope o de su Valdés, o un poema entero de su Teócrito.

Y Viera y Clavijo, el padre y maestro Viera, le ha de estar ahora mismo guiñando un ojo y sonriéndole suavemente como nieto predilecto que, acaba de ganar para la posteridad su primera gran batalla gloriosa.

Fin 1936, début 1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “Tablero de Ases de España. Juan de la Cierva Codorniú”, Falange.

Belerofonte de España ha muerto.

La noticia no es de última hora. Han pasado ya sobre ella los días. Pero no es cuenta de buen tablerista contar con el prestigio de una aventura sólo en relación con la cercanía de ésta.

Un as de España ha caído, pues, trágicamente, sin que el recuerdo de su caída haya llegado entre nosotros mucho más allá del eco del ruido de su cuerpo sobre el campo. Un as del aire era, sin embargo, el caído. Un auténtico as. Un as de ases.

Caída de pájaro herido –que perdió no el favor de Dios, pero sí el auxilio de sus alas- fue la suya. Caída de titiritero desde la estrella de cuerda y luz del techo de un circo. Caída de as del aire sobre la abierta tierra de sus fugas. Caída no de ave petrificada, no de ambicioso Ícaro, sino de soldado de España, que hacía la guerra española en los libres campos del aire.

La mañana era dorada y limpia. Brillaba el sol sobre ella como un celeste milagro. Silbaba, aguda y fría, la brisa. Belerofonte, a grupas de su avión, ganaba, para España, áureos castillos por los altos yermos del aire.

Abajo, el campo verde y rojo... La cinta de un suave río junto a la maraña de un bosque... Un lago espejeante y dulce... Montañas nevadas... Barriadas grises de casas... Arriba, el infinito azul de Dios. Y entre ambos –metálicas abejas mecánicas, pájaros de hierro y fuego- los aviones de España: ese hispano autogiro de La Cierva, con el que el más puro aviador del mundo, el primer poeta del aire, repitió, en cielos del novecientos, la noble aventura de Pegaso.

Ahora Belerofonte ha muerto. (Belerofonte se llama ahora Juan de la Cierva). Ha muerto Belerofonte de España. Resbaló un día –¿sobre qué nube del alba?- su caballo. Ambos rodaron –rectos, veloces, lánguidos- sobre una tierra que no era –hosca fortuna- la de ellos. Y allí quedaron –caballero y caballo-, cara al ciclo de donde lo esperaban todo. Quedaron allí sus martrechos cuerpos, como al final de un capítulo del Quijote.

Pero Belerofonte de España seguirá ganando, después de muerto, batallas, sobre su caballo de hierro, como el Cid, porque no en vano fueron héroes los dos de un mismo esbelto mito.

Sobre el cielo de España aparecerá cualquier día un espectral avión, armado en aeroplano de bombardeo. Mirarán hacia él con recelo los aviones de nuestras escuadrillas de ataque. Los repórters de guerra dirán al día siguiente a sus diarios que sobre el cielo de Madrid ha volado un avión [...] –un autogiro español–, bombardeando las trincheras con tal acierto y fortuna, que pudo realizarse el avance sin disparar un solo tiro.

Ese avión será el de Belerofonte de España.

El caballo de acero de la Cierva.

Para ese día ha empezado a escribir ya el tablerista su “Resurrección de Belerofonte de España”.

¡Preparad –patriotas españoles–, para ese día, clarines! ¡Desempolvad banderas!

¡Templad, para esa fecha, “arribas”, “vivas”, y tambores!.

Sans date. Non signé, “Las dos banderas”, Falange.

La bandera roji-negra de la bandera de muerte y de Imperio de todos los que quieren un Estado sindicalista nacional. En esa bandera vemos un grito ó la lucha, un tono rebelde disconforme frente a burguesía y marxismo, un luto tenso que nos habla de los camaradas caídos y que nos recuerda que por entre nuestras centurias camina siempre implacable la Muerte de una juventud. Es la bandera de los que quieren una España socialmente más justa. Es la única bandera que pudo en nuestros mítines y concentraciones resumir el ansia de liberación de todos los que no querían pactar con liberales, masones y marxistas. Y es la bandera que en amaneceres de subversión, se lanzó a la calle en Valladolid, Zaragoza, Sevilla, la bandera de la Revolución.

La otra bandera es y significa algo más inconmovible. Bandera roja y gualda: bandera de la España eterna, cargada de Historia y de glorias. Bandera de la Patria llena de luz y de grandiosidad, que sobrecoge al pasar delante de ella; porque tiene todo el peso de los siglos y toda la serenidad de la idea de España.

La una es bandera de lucha, de calle, de afanes concretos; la otra es bandera reposada, plena de tradición, llena de futuro y de afanes eternos.

Donde se agite una bandera roji-negra, airón señero de la Revolución, está presente la bandera de la Patria, por la que hemos luchado sin descanso. Y junto a la bandera roja y amarilla de España, no ofende la bandera arisca y áspera que ha sabido congregarse en torno a miles y miles de hombres nacional-sindicalistas llenos de vigor y disciplina, que sueñan, pelean y cantan por una España Una, Grande y Libre.

¡Bandera oro y gualda, significa y santa: bandera de la Patria!.

¡Bandera rojo y negra, sencilla y joven, bandera de la Revolución Nacional!.

La bandera de la Falange es, y será siempre, el más firme baluarte sobre la que apoyar, sostener y alzar la bandera nacional.

¡ARRIBA ESPAÑA!

Sans date. Non signé, “El individuo y la Falange”, Falange.

Hubo alguna vez un idiota, que lanzó a la circulación de la bobería tertuliana, la falsa moneda de un tópico –el de que la Falange quiere la absorción del individuo por el Estado.

Ignorancia, envidia o mala intención. A elegir. Nuestra posición es terminante y clara: “La dignidad humana, la integridad del hombre y su libertad son valores externos e intangibles”.

No negamos nada. Lo afirmamos todo. La integridad, la dignidad y la libertad. Pero la libertad verdadera, la que es anterior al hombre y le acompaña, como valor natural, eterno e intangible.

Y la otra; la que nace de la disciplina, de la jerarquía y de la ordenación exacta del Estado. Porque sólo es de veras libre, quien forma parte de una nación fuerte y libre.

Así concebimos nosotros la libertad política: emanada del Estado, y dentro de él. No fuera del Estado y contra él, al estilo liberal.

En el orden natural, consideramos al individuo como portador de valores eternos en su esencia religiosamente.

Y en el orden político, nuestra postura no admite dudas: “Todo en el Estado; nada contra el Estado; nada fuera del Estado”.

Este hombre íntegro, digno y libre es la piedra angular sobre la que edificamos nuestra concepción nacional sindicalista. Los nervios son la familia, el municipio y el Sindicato. A través de estos órganos participará el individuo en la función del Estado.

Pero nunca a través de los partidos políticos, que sólo representan el interés de un grupo o clase, y no la totalidad de la voluntad nacional.

Y esto es precisamente lo que nosotros queremos: fundir las voluntades de todos en un haz y someterlas al yugo alegre de una disciplina, en un Estado totalitario, fuerte y justo.

¡ARRIBA ESPAÑA!

Sans date. Non signé, “[Haremos una España tal...].”

Haremos una España tal que nuestros sucesores se sentirán orgullosos de nosotros: y no será preciso, sino esto: voluntad de trabajo, moralidad, austeridad. Nada más y nada menos. Pero es que esa fuerza nuestra viene de las cosas hondas y puras: del heroísmo sin término de nuestros camaradas combatientes en las trincheras y de ese tribunal celeste de los caídos que nos vigila y nos juzga desde su guardia gloriosa.

A esos intelectuales que aún conservan sus virus antiguos de vanidad y personalismos, hemos de decirles: La Falange es todo un cuerpo de buenos camaradas. Y agregaríamos: que preferimos, más que una inteligencia con egoísmos, el inculto pero noble corazón del pueblo, de la masa siempre víctima y hasta ahora siempre desdeñada.

Textes inédits

1936. Sans date. Non signé, “Tablero de Ases de España: Eugenio de Galicia”, inédit.

Como una pieza de ajedrez –dura, sumida erecta- llega hoy hasta la mesa del tablerista la flecha de un recuerdo: Eugenio Montes sonríe desde el fondo de una fotografía de un diario de la Falange. ¿No fue para él, a fin de cuentas, para quien compuso D'Ors su metáfora del Caballero Don Alfil? ¿No es, al fin y al cabo, su estilo- de claridad, de estrella en ruta- un rayo en flor de firmezas?

De caballero español –más que de alfil galaico- era, sin embargo, su destino. De monje de El Escorial. O de Capitán de Tercio.

Sobre la camisa azul de la Falange va ahora su cabeza como sobre su sitio propio. No tanto en su gran pedestal como en su mejor marco.

El dice su canción tensa de amor y de guerra, al aire nuevo de España, seguro de la gracia de su música. Para los suyos –“para los que contigo van”-, para los que navegan en su barco, dice él su canción, como el marinero del *romance*.

¡Dios, te salve, Eugenio de Galicia, claro alfil español, afilado y duro como una flecha! ¡Para que se salve contigo, España!

XII-1936 Sans date. Non signé, “Cuento de navidad para después de las navidades”.

Cuando el Director de “La Voz de Gran Canaria”, de Las Palmas, desde donde leí yo estas cuartillas, me pidió el título de una conferencia –la que vais a leer ahora-, para sus emisiones bisemanales de los martes y jueves a la noche, yo le di esto: “Cuento de Navidad para después de las Navidades”.

¿Por qué?

1°. Porque todo cuento, por poca sustancia de cuento que tenga, si no es de Navidad –de Natividad-, no lo es de ninguna clase.

2°. Porque la Navidad es un hermoso cuento. Un cuento de oro. El cuento donde nace el Hijo de Dios. El cuento donde se hace carne el divino Verbo.

Sólo que no era esta hora de guerra civil, de guerra mundial, de guerra en España, la hora de los cuentos. Sino, si acaso, de las cuentas. Ya vendrán éstos con la paz; cuando cada aventura bélica sea, en boca de los vencedores, un mágico cuento.

No era hora –ni era- de cuentos. Ni de oírlos, ni de hacerlos. Ni de decirlos. Sino de cuentas. De ajustarlas. De ajustar cuentas. Por eso yo debí titular mi conferencia “Cuenta de Navidad” y no “Cuento de Navidad”. Como estoy ahora a tiempo de rectificar, rectifico, y entro ya en el tema, redondamente, para que mi cuenta con vosotros –que fue también la del Director de la emisora- no exceda las quince cuartillas que me señalaron entonces como meta.

El proceso de desnacionalización y extrajerizamiento [*sic*] de España no es río que tenga sus fuentes originales en nuestro siglo. Siempre han sido –extranjerizamiento y desnacionalización- nuestros enemigos peores. Nuestros comunes diablos. Intentaron, todavía en ruda Edad Media, entrometerse ya en nuestros destinos, cuando aún ganaba reales batallas el Cid por tierras de Aragón y Valencia. Pero su intromisión más profunda no se realizó hasta el Setecientos, caja de Pandora y cuerno de la abundancia de todas nuestras hondas lacras internacionales y de todos nuestros peores y extraños desmanes.

El siglo XVIII fue como un alud de tinieblas que se nos metió de improviso en nuestra vida nacional, enturbiándolo, nublandolo y entenebreciéndolo todo. Fue como un temblor de Apocalipsis, con febriles fantasmas a lo Feijoó o a lo Iriarte. Fue una atroz noche de Walpurgis, de la que nos hemos despertado una lustral mañana de julio, sobre los ardientes clarines de los Ángeles Guardianes de España.

Signos y muestras de nuestra desnacionalización es fácil descubrirlos abundantemente, aquí y allá, en múltiples expresiones y gestos de la vida española de todo el siglo XIX. En nuestros días, el cine americano ha sido uno de los mecanismos de desintegración nacional y extranjerizamiento más poderosos. Parecerse espiritual y físicamente a las frívolas heroínas de las frívolas cintas norteamericanas llegó a ser ideal –¡qué ideal!- de una parte de nuestras mujeres, a las que se refería recientemente el camarada Juan del Río, en una bella arenga a las camaradas de la Falange Femenina.

El proceso de desintegración de nuestras esencial nacionales había llegado a extremos. Marchábamos, rápidamente, hacia la culminación total y absoluta de una completa desnacionalización.

No sólo se iban olvidando cada día, y hasta cada hora, nuestras cosas más propias, para sustituirlas por otras extrañas; no sólo se iba congestionando, día tras día, nuestra lengua, con nuevos barbarismos, a los que ni siquiera se preocupaban, en general, nuestros escritores, de nacionalizar, de españolizar, de hacer españoles, ajustándolos a las leyes fundamentales de nuestro *romance*; sino aún más: se llegó hasta pensar en lengua extranjera: a sentir, por ejemplo, francés, como ocurrió con aquel tristemente espantoso “amerrizar”, que olía tan extraordinariamente a la mer –a la mar-francesa, que tuvo agonía y muerte violentas a espada –a espada cruda- de nuestro castellanísimo “amarar”.

Una de las modas o costumbres traídas a España, en el actual siglo, por el esnobismo y la superficialidad de nuestras clases –es triste decirlo- privilegiadas, en un afán, sin precedentes, de novedad y vacuo exotismo, y en un desgano y huída de nuestros tradicionales mitos, ha sido la del Árbol de Noel. La del Árbol de Navidad. La del nórdico y navideño abeto de la mitología anticatólica. La del Árbol luterano y panteísta.

A ella –y a él- voy a referirme, particularmente, aquí. A ella –y a él- he de ajustar, hoy, especialmente, las cuentas.

¿Qué es, qué representa, qué significa y simboliza el árbol de Noel? ¿Quién lo empujó y embarcó hasta España? Y ¿para qué? O mejor aún: ¿Contra quién?

El Árbol de Noel es un arbusto de abeto, árbol septentrional, hermano del hielo y de las nieblas. Es un abeto niño, una verde infancia de árbol y esto es lo único que explica, a medias, su sitio dentro de la fiesta de Navidad. Esto es lo único que puede relacionar –hacer relacionable- su mito con el del nacimiento de Dios.

Pero al Árbol de Noel se le ve, y se le siente –a los ojos tapados y a oídos sordos- su trampa. Se le oye la trampa al Noel, y se le escucha, porque es su ruido de herejía y de Norte, de exotismo, en fin. Se le ve la trampa al Noel, que es la de querer

escamotear el cuerpo del Dios Niño, luterano y panteísticamente; que es la de querer sustituir una niñez lozana y divina –la de Cristo– por una mágica y botánica niñez.

El Árbol de Noel es un mito nórdico, abstracto, que choca y disuena, contra nuestro realismo y nuestro Sur. El Árbol de Noel es un verso alerta de Heine, es un cuento en pie de Dickens, es un pensamiento erecto de Goethe, es una tensa melodía de Bach. Pero es, sobre todo, para nosotros, lo herético. Un signo antinacional y acatólico, traído hasta España contra un popular culto nuestro; contra un gran mito hispano; contra el mito y culto del Belén. Contra el Nacimiento español. Contra el Porta navideño, sobre el que los niños españoles, que ahora tenemos más de treinta años, hemos abierto desmesuradamente los ojos, mientras sonreía, desde su ruda cuna, entre pañales de barro, un niño dulce y mínimo: el Jesús Niño; el tierno hijo de Dios.

Contra el Nacimiento, contra el Belén español, contra nuestros Portales de Navidad, fue traído, hace aun escasos lustros, a España, el Árbol de Noel.

El Noel tenía un turbio y firme designio en España. Una misión secreta, que medio ha logrado y cumplido. Era –es– un cartel más de propaganda internacional, a española. [*sic*] Una vanguardia de la causa luterana en España, una avanzada europea puesta dentro de nuestra propia casa.

No es un signo cualquiera, sobre el cual han de pasarse vagamente los ojos, este de la lucha del Árbol de Noel quiere trampear –y trampea– al Nacimiento de España. Quiere nublar a Dios, hechizándonos, deslumbrándonos, haciéndonos muecas y guiños con las falsas estrellas de su abeto. Quiere, con golosinas y estampas, entretener ojos de niños, que van buscando, por rincones de sus casas, Belenes. Esos muñecos que cuelgan de las ramas del Noel son los pastores y los Reyes Magos del Portal, a los que ha disfrazado y ahorcado el Noel sin decirlo. Esas lamparitas de espelma [*sic*] del Noel son sus mil ojos buceadores y astutos. Las mil estrellas mágicas del Noel ¿qué son sino la estrella de los Reyes, multiplicada sobre un frío ramaje, para quebrar la mística Unidad del misterio, para paliar, en vano, entre sus picos, el brillo de la estrella de Dios?

Contra el Nacimiento católico de España ha luchado, y sigue luchando, en España, todavía, el Árbol de Noel. El ha sido quien ha echado de nuestras casas los Portales. El ha sido quien, en complicidad con la tibieza nacional de nuestros últimos tiempos, a grupos del exotismo, y en una guerra hasta comercial y fabril, ha expulsado de los hogares españoles el Portal de Belén.

Quedan todavía muchas cruzadas por hacer en España. Empecemos ya. Conjurémonos, españoles, españoles de la retaguardia sobre todo, para volver a reintegrar a España sus Mitos. Para nacionalizarla de nuevo. Para devolverle sus esencias perdidas. Conjurémonos, españoles de la Nueva España, para expulsar de España el Noel.

Hagamos, de nuevo, con el barro de nuestros jardines –como nuestros padres lo hicieron, como lo hacía benedictinamente Lope de Vega, como hizo Dios a Adán– pastores de Belén y Reyes de Oriente. Hagamos, de nuevo, chozas de cartón y ríos de espejos. Hagamos montes de viruta y arbolitos de papel. Para que el Señor vuelva a tener una cuna de amor, en cada casa, en España.

Hagamos nacer, de nuevo, en nuestros hogares, cada año, al Hijo de Dios. Que cada Navidad ilumine nuestras casas con la fresca sonrisa del Dios Niño.

Y queremos, de una vez para siempre, en Auto de Fe hispano, en ancha hoguera española, al Árbol de Noel y sus falsas estrellas, sus velas heréticas y sus ahorcados muñecos.

Que resuene, otra vez, en nuestras españolas Navidades, la cabal égloga de España: el villancico; la copia popular del Niño Dios.

“Hoy, al hielo, nace,

en Belén, mi Dios,
cántale su Madre
y él llora de amor.
No lloréis mi vida,
que me dais pasión,
le dice la Niña
que al Niño parió.
Témpanse los aires
a su dulce voz.
Cántale la Madre
y él llora de amor.”

“[Cuando los jóvenes españoles...]”

Cuando los jóvenes españoles –que vamos empezando ya a no serlo- nos acodábamos fáusticamente sobre los libros de Woelfflin de Pfand (?), de Worringer, de Spengler, pensábamos así.

Cuando los jóvenes españoles mirábamos con desgano hacia los Faure, los Le Bon, los Reinach, o los Wells, pensábamos así también.

Así pensábamos los jóvenes españoles, cuando se nos erizaba el cabello leyendo los fuertes poemas de Stepfan George, de Hauptmann, de Brügel, y se nos amargaba la boca con los poetas vanguardistas francesés *[sic]*.

Así pensabas tú, camarada Paco Aguilar, cuando hacías girar tus ojos de aislado –tu isla era entonces un mágico Tiovivo- sobre tierras, cielos y mares, y los detenías siempre ante Alemania, estelar alfa de tu fe.

Así pensaba yo también, cuando robaba horas y horas al sueño, para traducir –heroicas noches febriles- a Klabund; cuando valía quebrarle, tras los balcones de una revuelta alcoba –la mía- albores de Canarias, entre una espesa selva de cuartillas, de letras góticas, de gramáticas y de diccionarios.

15-III-1938. Lettre à Germán Bautista Velarde.

Puerto de la Cruz, 15-III-38

Querido amigo:

Estoy pesaroso –con pesar que me saca esta carta- por haberme “MARCHADO ASÍ” de Las Palmas. “Así” es, naturalmente, sin despedirme de ti. Tenía la obligación, no moral o ética, sin amical o de amigo, de decirte adiós. Y no lo hice. Ahora tranquilizo mi conciencia con estas líneas, que quiero comprendas más allá de lo que ellas mismas dicen. Generalmente, las líneas por sí sólo suelen decir muy poco o nada. Y ¡cuidado que pone uno empeño en que digan algo las líneas! Sobre las líneas se me ocurre que se podría escribir un precioso li bro. Y ¿por qué no he de escribirlo yo algún día? Tú podrías hacerme, por primado de la aventura, para ese libro, el prólogo. Aunque yo le pusiese luego tres o cuatro prólogos míos, porque tengo una prologomanía crónica antigua. Tan crónica como mi úlcera, aunque más estimable y noble que ésta. AGUSTIN ESPINOSA: *Las líneas*. Prólogo de G. B. Madrid. 1944. ¿Qué tal? *La Rosa*

de los Vientos nació de esta manera, ¿Por qué no han de nacer también así las líneas? Te escribo las de hoy en el comedor de mi casa –la tuya-, en el Puerto de la Cruz, donde paso, con mi mujer y mis dos hijos, unos maravillosos días de fin de invierno, a la sombra de cientos de recuerdos. Aquí en el Puerto de la Cruz, nació yo, en una casa cuyo mirador estoy viendo mientras te escribo, tan alto casi como la torre de la iglesia. Aquí, por estas calles, callejones y callejas, he correteado y he palanquineado hasta los doce años, como lo hace ahora mi hijo. Es un pueblo que tuvo, como yo, su historia. Que vive, como yo, también de recuerdos. El mar le canta y arrulla diariamente como una madre a un niño inválido, y de noche le cuenta, con voz de trueno, cuentos de bruja, trasgos y cosas de Tócame Roque que hacen más silencioso y duro el sueño. Pero me parece que se me va la cabeza por la literatura. Hoy no quiero sino hacer una carta para el amigo G.B. en la Isla de Gran Canaria. ¿Estamos? No quiero otra música ni otro aire con lirios. Quiero decirte: me acuerdo de ti todo lo que tú mereces que se te recuerde. Y por esto me he puesto, en esta tarde larga, quieta y callada, con ecos de mar y remedos de cielo, a alinear palabras de amistad como puede hacerlo un general con sus soldados. Y eso es todo. El alma por donde pasa una vez la gracia de Orfeo tiene cien dimensiones. Pero a mí no se me importa nada Orfeo ni su lira. No soy liróforo. Entre otras razones porque no me duele la lira sino una corbata con lunares azules que perdí hace muchos años en un viaje de novios. Más aún, me apestan y desagradan las liras. Todas las liras. Las buenas y las malas. Las viejas y las nuevas. Amo una corbata de lunares. ¿Sabes lo que es eso? Mis dedos han temblado sobre una seda que acaso duerme hoy en una roca, entre musgos, bajo este mismo sol que dora ahora mi cara. Sí, un sol de tarde acabándose, posado sobre el mar como un vulgar pájaro de fuego. Me duele, pues, amigo Germán, una corbata. También le dolió a ella mi cuello. Estamos en paz. Pero de todos modos ¡MUERAN LAS LIRAS, LOS LIROS Y LOS LIRICOS! ¡ABAJO ORFEO! Y tú, corbata de lunares azules, hazte un ataúd con papel de hilo. Desgránate los lunares, sí; uno a uno; sin darle importancia a lo que no lo tiene. Tú, Germán, en tanto, tampoco le des vino a mi corbata. Dale pan, si acaso. “No sólo de pan viven el hombre”. El hombre, no, pero las cartas indudablemente. Las cartas y sus líneas. Y tu prólogo, G., ¿de qué vive? Toma, mientras lo decides, un fuerte abrazo del camarada AGUSTIN.

Ya escritas y metidas en el sobre las cuartillas anteriores, pienso que te he mentido, sin darme cuenta de ello. Que sólo para hablarte del aire que sopla sobre las copas de unos árboles que se mecen a la orilla lejana de un río junto a la que yo leo un libro de Chénier, te he escrito. Que sólo para recordarte el tramontar silencioso de una cigüeña o el aullido de un lobo en la noche te estoy escribiendo ahora. Ese ruido monótono y grave como de oleaje marino no tiene que ver nada con el mar. Es el ruido de una cocinilla de petróleo donde mi mujer prepara la cena. Sin embargo, es tan igual al del mar, que yo apostararía mi cabeza que todo eso de la cocinilla, de mi mujer y de la cena son elucubraciones cerebrales a las que el tac tac de la máquina de escribir ha hecho humos de hogar. Créeme. Todo esto es tan cierto como que yo estoy sentado ahora a la mesa del comedor de mi casa en el Puerto de la Cruz, tecleteando, como si sólo así fuera posible vivir en el mes de marzo.

Cuando me escribas ponme en el sobre sólo estas sencillas palabras: AGUSTIN ESPINOSA.-PUERTO DE LA CRUZ.

Toma ahora otro abrazo de AGUSTIN.

Falange de Las Palmas, 28 de enero de 1940. El destinatario es Germán Bautista Velarde.

Artículos sur espinosa durant la guerre

3-XII-1936, GIAR (Gabriel de Armas) : “estampa cotidiana: Ayer lo ví con la camisa azul” première page du journal Acción.

Todavía está fresca en nuestra memoria la honda impresión que nos produjo la lectura de un artículo escrito por el autor de “Crimen”. Se contenido espiritual no puede ser de más pura ortodoxia. Y ello, sinceramente, nos hace pensar mucho, porque todos conocemos muy bien, gracias a Dios, al autor de tan nefando “crimen” horro de verdadero contenido espiritual.

Para muchos, el citado autor canario, catedrático de Lengua y Literatura, no pasaba de ser un despistado en toda la línea. También nosotros lo creímos así. Y nos equivocamos en nuestra buena fé [sic]. Por que todo el despiste ha desaparecido como por encanto, al comienzo de éste movimiento salvador de España. Y esto es, sencillamente, lo que fomenta nuestro escepticismo con respecto a su rápida conversión.

En más de una ocasión nos dijeron que sobre la mesa de su clase se veía un ejemplar de “Crimen”, destinado a realizar la propaganda entre sus alumnos. Esta y otras quejas se dieron, por la Asociación de Padres de Familia, al Ministro de Instrucción Pública. Todo en vano. Bien sabemos que este ministerio era –desde hacía un siglo. De predominio exclusivo de la Institución Libre de Enseñanza. Sin embargo, el autor de “Crimen” tomó a broma la queja y siguió impertérrito en la impunidad de su “crimen”.

Pero llegó el momento que tenía que llegar, porque Dios, en su providencia, no podía olvidar a España. Y el profesor laico, hedonista y ultraísta, se nos ha convertido en un escritor profundamente religioso. Y hasta las extravagancias de su estilo han desaparecido.

¿No es un síntoma muy relevante el que, en la actualidad –antes no se había preocupado, como hemos dicho- se haya dedicado a recoger su burdo engendro, para hacer desaparecer las pruebas de su “crimen”?

¿Puede alguien creer, sin embargo, que se nos haya podido olvidar la sensación desagradable que nos produjo la lectura de aquéllos párrafos llenos de vulgar sensualismo, de groserías inaguantables, repletos de los refinamientos más bajos, descubridores de instintos sensuales, perversos?

¿Podemos creer en la buena fé [sic] de un asiduo colaborador de “Gaceta de Arte”, revista que, por el mero hecho de ser católico, llama a un gran pensador español “ratón de iglesias” y “engendro de sacristías” y otras mil lindezas por el estilo?

Para Calderón, como para los grandes filósofos y teólogos del Siglo de Oro –en esto coincidimos-, así como para nuestros grandes místicos y ascetas, la vida es un sueño, una preparación para la vida futura. Pero, para los liberales, hedonistas, utilitaristas y “pancistas” la vida es un camino estupendo para pasarlo bien, despistando a la humanidad... Y la muerte es “acabamiento del banquete, siesta de la que no se despierta más”.

Ahora es muy fácil –por precaución– querer desandar lo andado. Como lo es, asimismo, escribir una rectificación masónica, bajo el pánico que les debe imponer el futuro panorama o como resultado de la forzada ingerencia de una planta enforbiácea [sic] en moda.

Ha llegado la hora de la justicia, porque estamos en la hora de la VERDAD.
GIAR.

3-II-1937, G. BAUTISTA VELARDE: “Conversión y símbolo de Agustín Espinosa.” Falange.

Curioseando por los campos literarios de las islas, caí de muy joven en una envidia, que luego se transformó en inquietud, que luego cedió el sitio a una admiración, que mas tarde, sin dejar de ser admiración, volvió a ser inquietud. Aquella envidia, fue la de Agustín Espinosa, periodista; aquella inquietud, fue la de Agustín Espinosa conductor de juventudes, catedrático y político; aquella admiración, fue la de Agustín Espinosa, escritor.

Y aunque seguí en mis andanzas literarias por los mares del archipiélago, no he vuelto a encontrar otro nombre nuevo que me produjera envidia, admiración o inquietud. Solo el nombre de Agustín Espinosa tuvo para mi examen ingenuo de valoraciones, luz propia en los cielos de las siete islas. Después, deje de envidiarle porque me hice filósofo, pero continué admirándole.

Nunca me tropecé al hombre, sino a sus escritos. Como lo éramos entonces todos los jóvenes espirituales, = aún bajo el mando de Gil Robles = porque seguíamos creyendo en la bondad, el desinterés y la comprensión de los políticos, Agustín Espinosa era, también, entonces demócrata y liberal.

Pero después del prólogo de inquietud demócrata y liberal, vinieron para España los días de su martirio, pasión y guerra. Y todos los jóvenes y ancianos, todos los candorosos liberales, todos los candorosos demócratas, formaron en las filas de su arrepentimiento, en los batallones de la verdadera España, para guerrear contra el liberalismo, la democracia, la incultura y el soviét. Y vestimos el mahón ennoblecedor, donde unas manos femeninas bordaron el distintivo de las cinco flechas imperiales. ¿Estábamos todos? ¿Faltaba alguno? ¡Faltaba alguno, sí! Pero en cambio, teníamos a los mejores.

Estaba yo en el cuartel de “Falange”, = hace pocos días = en las oficinas de Propaganda y Prensa, cuando apareció él, el mejor, el hijo predilecto de las masas isleñas: ¡Agustín Espinosa, perdona no te haya reconocido a través de tu aureola de cabello rodeando tu calva de eremita; a través de tus facciones alargadas, pálidas y movibles, y de tus ojos grisáceos y dulces; a través de tu americana de fantasma, de color rojizo y anchas hombreras, y tu pantalón gris, recto y arrugado a la par! ¡Agustín Espinosa, perdona no te haya reconocido por tu voz y tus palabras; por lo que decían del Renacimiento en charla con los camaradas Mesa y Alzola, y por lo que dijiste del misticismo político de Toslttoy que tanto daño había hecho!...

Eres tú, el Agustín Espinosa de mi inquietud de escritor joven a través de mi intuición crítica; eras tú el que volvías a España, arrepentido y converso, con tus traducciones patrióticas que leían en aquella oficina del cuartel de “Falange”.

No lo adiviné. Supe que eras tú un poco más tarde, por boca de nuestro hermano Alzola. Y sentí la alegría españolista de tu conversión, la alegría patriótica de saberte

camarada en el sacrificio y el esfuerzo, en convicción y anhelo, en las horas de lucha, y para los años reconstructores de Imperio y de paz.

Tu conversión, Agustín Espinosa, es la conversión de la España débil en España guerrera, imperialista, justa y dictatorial. Y tu símbolo, Agustín Espinosa, es el símbolo de la intelectualidad española, liberal y demócrata, transformada en militarista y fascista; por impulso de patriotismo, por exigencias culturales, por prontos de equidad, por fuerza de razón. En ti, veo el acto del patriota que con su tintero y pluma, su carcaj y flechas, su casco y acero, sabe oponerse a la invasión esclava y a la ambición judía; se enfrenta con los achaques y con la muerte; apuntala con su esfuerzo los veinte siglos de cristianismo, y se tiende por fin en el suelo reconquistado, y descubre sus heridas al sol de una nueva era.

AVANT-PROPOS	3
ANNEXES	8
INTRODUCTION.	9

PREMIÈRE PARTIE « LE TEMPS ET L'ESPACE : MYTHES CULTURELS ET GÉOGRAPHIQUES. » 18

CHAPITRE 1 CRITIQUE ET CRÉATION LITTÉRAIRES.	19
1.1. AGUSTÍN ESPINOSA, UN ESPRIT CONTRADICTOIRE EN ÉQUILIBRE.	19
1.2. UNE « CRÉATION CRITIQUE » POLYMORPHIQUE : « TÂTONNEMENT » ET « ANALYSE » DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE.	26
1.2.1. Les Avant-gardes en Espagne.	27
1.2.1.1. L'invention de la <i>Nueva literatura</i> .	38
1.2.1.1.1. 1925 : Ortega y Gasset proclame <i>La deshumanización del arte</i> .	41
1.2.1.1.2. « Cartel de la Nueva literatura », un théorème géographique de la nouvelle littérature.	45
1.2.1.2. La <i>Nueva literatura</i> aux Îles Canaries : <i>La Rosa de los Vientos</i> et l'universalisme (1927-1928), en quête d'une <i>psychogéologie</i> insulaire.	50
1.2.2. Existe-t-il un surréalisme espagnol?	61
1.2.2.1. Breton aux Canaries : un <i>Amour fou</i> .	73
1.2.2.2. <i>Gaceta de arte</i> , une revue cosmopolite (1932-1936).	87
1.2.2.3. La polémique de <i>l'Âge d'or</i> : réalité versus surréalité.	94
1.2.3. Le phalangisme contradictoire d'Agustín Espinosa (1936-1939).	98
1.3. CONCLUSION.	102

CHAPITRE 2 L'ÎLE TOURISTIQUE PEUT-ELLE DEVENIR L'ÎLE DES MALÉDICTIONS ?	105
2.1. LES ARCHIPELS LITTÉRAIRES.	104
2.1.1. Étymologies du mot « île » et archéologies du langage.	107
2.1.2. L'insularité, l'insularisme et l'iléité : trois méthodes d'approche pour l'étude des îles.	109
2.1.3. La psychogéologie d'une île.	111
2.2. L'AMBIVALENCE DE L'ÎLE, UN REGARD EXTÉRIEUR.	117
2.2.1. La téléologie insulaire de José Lezama Lima : « Coloquio con Juan Ramón Jiménez », 1937.	119
2.2.2. La surréalité des îles chez André Breton : « Le dialogue créole », dans <i>Martinique, charmeuse de serpents</i> (1941) et l'île Bonaventure dans <i>Arcane 17</i> (1944).	125
2.3. LA LITTÉRATURE CANARIENNE : ÉTAT DE LA QUESTION.	131
2.4. LE MODERNISME CANARIEN : DEUX VISIONS DE L'ÎLE.	136
2.4.1. Tomás Morales (1884-1921) : Le classicisme d'une île touristique dans <i>Las Rosas de Hércules</i> .	138
2.4.2. Alonso Quesada (1886-1925) : un Quichotte romantique dans l'île de Barataria.	143
2.5. LES ÎLES ÉPINEUSES.	148
2.5.1. L'île d'Espinosa avant 1932 : une île touristique classique dans <i>Lancelot 28°-7°</i> , 1929.	156
2.5.3. L'île d'Espinosa après 1932 : une île romantique des malédictions.	176
2.6. CONCLUSION.	188

<u>DEUXIÈME PARTIE « LES IDÉOLOGIES : MYTHES HISTORIQUES ET POLITIQUES. »</u>	190
CHAPITRE 3 LA POLITIQUE DANS TOUS SES ÉTATS.	191
3.1. LES ANNÉES TRENTÉ : « L'HEURE HOSTILE DE L'ESPAGNE ».	191
3.2. PARCOURS POLITIQUE D'ESPINOSA.	200
3.2.1. L'écriture déshumanisée : 1917-1930.	202
3.2.2. L'apogée des libertés : 1931-1936.	209
3.2.3. « Style de Phalange » : 1936-1938.	217
3.3. « UNA HORA ARQUEOLÓGICA DE ESPAÑA » : LA SECONDE RÉPUBLIQUE.	220
3.4. « AUTOUR DU CASTICISME » D'ESPINOSA : LE NATIONALISME CULTUREL, L'IBÉRISME, L'ANTI-EUROPÉISME, LA HAINE DU FRANÇAIS, DU SUD-AMÉRICAIN ET DU JUIF.	231
3.5. CONCLUSION.	279
CHAPITRE 4 GENRES DE GUERRE.	281
4.1. INTRODUCTION AUX EXTRÉMISMES POLITIQUES : LE BELLICISME, LE COMMUNISME ET LE FASCISME AVANT LA GUERRE CIVILE.	281
4.1.1. Les guerres d'Espinosa.	282
4.1.2. Espinosa communiste ?	307
4.1.3. Les fascismes pluriels d'Espinosa.	319
4.1.4. Un phalangisme unique : élitiste, cultivé et de droite.	331
4.2. LES ARTICLES ÉPINEUX : DE JUILLET 1936 À AOÛT 1938.	350
4.2.1. Les articles d'Espinosa avant le décret d'unification : deux essais géopolitiques, propagande phalangiste, hagiographie, nécrologies et un conte de Noël.	353
4.2.2. Les articles d'Espinosa après le décret d'Unification : récits de voyage, essais littéraires, une entrevue surréaliste et la religion.	374
4.3. CONCLUSION.	396
<u>TROISIÈME PARTIE « LA LITTÉRATURE : MYTHES D'ANIMAUX, D'HOMMES ET DE DÉESSES »</u>	399
CHAPITRE 5 LES MYTHOLOGIES ÉPINEUSES.	400
5.1. LES MYTHES DU MYTHE.	400
5.2. LES SYMBOLES D'UN BESTIAIRE MYTHIQUE.	412
5.2.1. « Fidèles chiens ambigus. »	413
5.2.2. « Le match du canard contre le cygne. »	420
5.2.3. Les « mues » littéraires de l'autour.	429
5.2.4. Les corbeaux : « un sinistre troupeau de sarcophages ailés ».	433
5.2.5. Le cheval Agustín et les oiseaux funestes.	437
5.2.6. L'âne littéraire –« dolicocefalo y trotasedentario »- et le lion marxiste.	443
5.3. LA MYTHOLOGIE CONDUCTRICE D'AGUSTÍN ESPINOSA.	449
5.3.1. Une mythologie de « conduction romantique » : du mythe sophistiqué moderniste au mythe collectif surréaliste.	453
5.3.2. Une mythologie de « conduction classique » : de la réhabilitation avant-gardiste du mythe traditionnel au mythe phalangiste de la réaction.	487
5.4. CONCLUSION.	538
CHAPITRE 6 « ÉROS SANS PHRASÉOLOGIE D'OPÉRETTE » : ESPINOSA MIS À NU PAR LES FEMMES.	540
6.1. L'ÉROTISME CHEZ ESPINOSA, « MANIFESTE EN ROUGE ».	540
6.2. DE LA FEMME FATALE À LA FEMME POUPÉE : DÉCADENCE, ÉLOGE ET DISSECTION.	559
6.3. DE LA FEMME SPORTIVE À LA FEMME PHALANGISTE : L'ACTIVITÉ PHYSIQUE COMME ENDOCTRINEMENT.	610
6.4. CONCLUSION.	657
CONCLUSION	659
	850

BIBLIOGRAPHIE	665
ŒUVRES D'AGUSTÍN ESPINOSA.	666
ARTICLES D'AGUSTÍN ESPINOSA, DE 1936 À 1939.	667
Articles non datés.	668
Inédits.	668
ÉTUDES SUR AGUSTÍN ESPINOSA.	669
LE CONTEXTE CULTUREL D'AGUSTÍN ESPINOSA : 1920-1940.	672
BIBLIOGRAPHIE MYTHIQUE.	680
LITTÉRATURE ET CULTURE DES ÎLES CANARIES	682
L'ÎLE : ESSAIS.	684
L'ÎLE : ŒUVRES LITTÉRAIRES.	686
ANTHOLOGIE DE TEXTES D'AGUSTÍN ESPINOSA.	687
« SOBRE LA BELLEZA LITERARIA DEL PAISAJE : ENSAYO DE UNA ESTÉTICA DEL VALLE » (1927).	688
<i>LANCELOT, 28°-7° [GUÍA INTEGRAL DE UNA ISLA ATLÁNTICA] (1929)</i>	692
LANCELOT Y LANZAROTE	693
Lancelot y Lanzarote	693
Alba	693
Musa Épica	694
San Lancelot	695
ELOGIO DEL CAMELLO CON ARADO	695
NAZARET	696
MOZAGA	697
BIOLOGÍA DEL VIENTO DE LANZAROTE	698
ELOGIO DE LA PALMERA CON VIENTO	700
TINAJO O EL BIZANTINISMO	701
TEGUISE Y CLAVIJO FAJARDO	704
ELOGIO A LA CISTERNA CON SOL	708
PUERTO DE NAOS	708
JANUBIO	709
I) El lago	709
II) Teoremas con, de, en, por, sin, sobre, tras las salinas	711
MAPA BÚICO	712
RECTIFICACIÓN DE ARRECIFE	714
FINAL	715
« ODA A MARÍA ANA, PRIMER PREMIO DE AXILAS SIN DEPILAR DE 1930 » (1930)	717
MEDIA HORA JUGANDO A LOS DADOS (1933)	719
“EXILÉ SUR LE SOL AU MILIEU DES HUÉES” BAUDELAIRE	721
La risa del mudo	721
Odio, amistad y un cofre encantado	722
La fiesta del alcohol	723
La fiesta de la sangre	723
La fiesta del hambre	723
La fiesta de la crudeza	724
Anunciación	724
Pintar y hacer cuadros	725
LA VIDA ES SUEÑO Y EL CUBILETERO IMPRUDENTE	726
CRIMEN (1934)	727
PRIMAVERA	729
luna de miel	729
hazaña de sombrero	730

La nochebuena de figaro	731
ángelus	732
VERANO	734
diario entre dos cruces	734
OTOÑO	736
la mano muerta	736
retorno	736
¡no! ¡no!	738
INVIERNO	739
« parade »	739
DIARIO A LA SOMBRA DE UNA BARCA	742
EPÍLOGO EN LA ISLA DE LAS MALDICIONES	744
LA CASA DE TÓCAME ROQUE –FARSA SURREALISTA- (1934)	745
HABLA UN ALTAVOZ	745
PRÓLOGO	746
Cuadro primero	746
Escena primera	746
Escena segunda	748
Cuadro segundo (la caravana macabra)	748
ACTO PRIMERO: MATERNIDAD	749
Cuadro primero	749
Cuadro segundo	750
ACTO TERCERO [SIC]. LA MUERTE DE UN ÁNGEL	752
Cuadro primero	752
Cuadro segundo	757
EPÍLOGO	760
SOBRE EL SIGNO DE VIERA (1935)	761
SANGRE DE ESPAÑA (1935)	768
HABLEMOS AHORA DEL ASNO... (1935)	773
LA ISLA ARCÁNGEL DE LOPE (FRAGMENTO) (1935)	779
Castilla	780
Ardor	781
O:	781
Y:	782
Brasa	782
Fuego	783
Agua	783
Llanto	784
TEXTES PHALANGISTES.	785
1936	785
10-X-1936. NON SIGNÉ, “LA HERMANA PORTUGAL”. TENERIFE, ¡ARRIBA ESPAÑA!	785
17-X-1936. NON SIGNÉ, “ALEGRÍA IMPERIAL”, ¡ARRIBA ESPAÑA!	786
27-X-1936. NON SIGNÉ, “ESTILO DE FALANGE”, TENERIFE, ¡ARRIBA ESPAÑA!	787
30-X-1936. POR AGUSTÍN ESPINOSA, “NUESTROS ESCRITORES Y LA NUEVA ESPAÑA. LA LECCIÓN DE ILLESCAS”, FALANGE.	788
14-XI-36. A. E., “[YO SÉ, CIRILO TORRES...]”, ¡ARRIBA ESPAÑA!	789
14-XI-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “EXÉGESIS DE LA MUERTE”, ¡ARRIBA ESPAÑA!	789
21-XI-1936. NON SIGNÉ, “[LA VOZ DEL JEFE DE MANDO...]”, ¡ARRIBA ESPAÑA!	791
10-XII-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “LA HERMANA ITALIA (RAZÓN CAUDAL DEL HISPANO-ITALISMO EN LA HISTORIA)”, FALANGE.	791
17-XII-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA: MARIANO DARANAS”, FALANGE.	795
18-XII-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA:	

JOSE M ^a ALFARO”, FALANGE.	795
19-XII-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA: GIMÉNEZ CABALLERO”, FALANGE.	796
22-XII-1936. JUSTO ERENAS, “CANCIÓN IMPERIAL DEL CISNE DES S.E.U”, FALANGE.	797
1937	798
3-I-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “ELEGÍA A UNAMUNO”, FALANGE.	798
9-I-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA: ENIGMA DE SÁNCHEZ MAZAS”, FALANGE.	798
11-I-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA: SAMUEL ROS”, FALANGE.	799
5-II-1937. JUSTO ERENAS, “LA GRAN EMISIÓN DE HOY: GIMÉNEZ CABALLERO, EN “RADIO ROMA”, FALANGE.	800
6-II-1937. JUSTO ERENAS, “LA ORACIÓN DE AYER. JIMÉNEZ CABALLERO, VOZ Y ESTILO DE FALANGE”, FALANGE.	801
6-II-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “ITALIA. RAZÓN CAUDAL DEL HISPANO-ITALISMO EN LA HISTORIA”, ¡ARRIBA ESPAÑA !	801
8-II-1937. JUSTO ERENAS, “MÁLAGA, LA NUESTRA”, FALANGE.	802
18-II-1937. NON SIGNÉ, “PATRIA. CONFERENCIA DEL CAMARADA AGUSTÍN ESPINOSA PRONUNCIADA POR LA RADIO DE LA COMANDANCIA MILITAR”, FALANGE.	802
25-II-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “FERMÍN YZURDIAGA, CRUZ Y ESPADA DE ESPAÑA”, FALANGE.	805
11-III-1937. KIM, «EL CARNAVAL MARXISTA. “LEONES ROJOS” EN EL FRENTE», FALANGE.	805
10-V-1937. POR AGUSTÍN ESPINOSA, “HEROICA DE TENDAL”, FALANGE.	806
11-V-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “INVITACIÓN A CITEREA. A PROPÓSITO DE UN RETRATO DE D. AGUSTÍN MILLARES CUBAS”, FALANGE.	808
8-VI-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “CANCIÓN IMPERIAL POR UN MUERTO DE ESPAÑA”, FALANGE.	809
24-VI-1937. NON SIGNÉ, « UNA VOZ BAJO LOS CIELOS: NOTAS A LA “CARTA PASTORAL” DEL ISTMO. OBISPO DE CANARIAS », FALANGE.	810
27-VIII-1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “ESTILO DE FALANGE”, FALANGE.	812
30-VIII-1937. POR AGUSTÍN ESPINOSA, “EL CAMARADA DE SERVICIO”, FALANGE.	813
9-IX-1937. NON SIGNÉ, “EN MEMORIA DE UN ARTISTA. UNA EXPOSICIÓN DE LA OBRA COMPLETA DEL PINTOR JORGE ORAMAS”, FALANGE.	815
11-XI-1937. POR AGUSTÍN ESPINOSA, “ESTAMPARIO INSULAR. EL AISLADO SE EXALTA”, FALANGE.	816
18-XI-1937. POR AGUSTÍN ESPINOSA, “ESTAMPARIO ESPAÑOL. PERFIL DE BURGOS”, FALANGE.	817
23-XI-1937, POR AGUSTÍN ESPINOSA, “ESTAMPARIO ESPAÑOL. SALAMANCA”, FALANGE.	818
28-XII-1937. ADANUR, « “NÉSTOR” EN EL PÉREZ GALDÓS. “LA FIESTA PASCUAL DE LA ISLA” », FALANGE.	818
1938	820
4-II-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, “MEDIA HORA CON EL DOCTOR GOYANES”, FALANGE.	820
15-III-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, “LETTRE À GERMÁN BAUTISTA VELARDE”, PUERTO DE LA CRUZ. FALANGE, 28 JANVIER, 1940. TEXTOS, PP. 341-342.	824
23-IV-1938. NON SIGNÉ, “LA FIESTA DEL LIBRO”, FALANGE.	825
23-IV-1938. NON SIGNÉ, “FIESTA DEL LIBRO”, INÉDIT.	826
14-IV-1938. POR AGUSTÍN ESPINOSA, “EXÉGESIS DE LA CRUZ”, FALANGE.	829
IV-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, “PATRIA, FIDELIDAD, CRUZ (ANÁLISIS CORDIAL DE TRES DÍAS DE MAYO)”, AMANECER.	831
5-VI-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, « MADUREZ PRECOZ: “SEBASTIÁN MANUEL” Y SU “CENTURIA” », AMANECER.	834
1-VII-1938. AGUSTÍN ESPINOSA, “SEBASTIÁN MANUEL Y SU CENTURIA”, FALANGE.	835

TEXTES NON DATÉS.	836
VI-1936. AGUSTÍN ESPINOSA, « “OTRA VEZ LA MEDIDA: MANO A MANO CON EL PROFESOR SOCORRO Y SU “HORACIO” ».	836
FIN 1936, DÉBUT 1937. AGUSTÍN ESPINOSA, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA. JUAN DE LA CIERVA CODORNIÚ”, FALANGE.	838
SANS DATE. NON SIGNÉ, “LAS DOS BANDERAS”, FALANGE.	839
SANS DATE. NON SIGNÉ, “EL INDIVIDUO Y LA FALANGE”, FALANGE.	840
SANS DATE. NON SIGNÉ, “[HAREMOS UNA ESPAÑA TAL...].”	840
TEXTES INÉDITS	841
1936. SANS DATE. NON SIGNÉ, “TABLERO DE ASES DE ESPAÑA: EUGENIO DE GALICIA”, INÉDIT.	841
XII-1936 SANS DATE. NON SIGNÉ, “CUENTO DE NAVIDAD PARA DESPUÉS DE LAS NAVIDADES”.	841
“[CUANDO LOS JÓVENES ESPAÑOLES...].”	844
15-III-1938. LETTRE À GERMÁN BAUTISTA VELARDE.	844
ARTICLES SUR ESPINOSA DURANT LA GUERRE	846
3-XII-1936, GIAR (GABRIEL DE ARMAS) : “ESTAMPA COTIDIANA: AYER LO VÍ CON LA CAMISA AZUL” PREMIÈRE PAGE DU JOURNAL ACCIÓN.	846
3-II-1937, G. BAUTISTA VELARDE: “CONVERSIÓN Y SÍMBOLO DE AGUSTÍN ESPINOSA.” FALANGE.	847

Les mythes et leurs métamorphoses dans l'œuvre d'Agustín Espinosa (1897-1939)

Résumé

Agustín Espinosa (1897-1939) fut un auteur célèbre à son époque puis oublié sous le franquisme. Son œuvre s'adapte à tous les courants culturels de son temps : du modernisme de ses poèmes de jeunesse, aux avant-gardes espagnoles –inspirées par *La déshumanisation de l'art* d'Ortega y Gasset-, en passant par le surréalisme français et, enfin, par le style d'inspiration fasciste –durant la guerre civile-. Cette Thèse a récupéré toutes les collaborations d'Espinosa aux journaux phalangistes, qui n'avaient jamais été rééditées après sa mort, afin de les analyser au même titre que l'ensemble de ses articles d'avant-guerre, dans le but de démontrer que l'écriture d'Espinosa garde une véritable unicité. Certes, malgré un parcours éclectique, Espinosa fait preuve dans tous ces textes d'une grande inventivité stylistique et d'une érudition sans bornes. L'homogénéité de sa prose découle aussi des mythes qui inspirent Espinosa et des métamorphoses qu'il leur impose, créant ainsi un système littéraire qui véhicule sa vision du monde. L'on a donc étudié les mythes d'Espinosa et leurs métamorphoses par rapport à l'espace –contextes littéraire et géographique-, aux idéologies –« casticisme » et extrémismes politiques- et à la représentation des mythes littéraires –des animaux, des hommes et des femmes-. Ce schéma d'analyse se veut le plus exhaustif possible, tenant compte de la complexité d'Espinosa, un auteur radical et obscur, même si l'on a bien conscience de ne pas avoir pu résoudre toutes les énigmes que son œuvre continue de poser.

Myths and their metamorphoses in the work of Agustín Espinosa (1897-1939)

Thesis abstract

Agustin Espinosa (1897-1939) was a famous author in his lifetime but forgotten under Franco. His work adapts all the main cultural movements of the era: he passes from the modernism of his youthful poems, to Spanish *avant-garde* movements (inspired by Ortega y Gasset's *Dehumanisation of art*), to French surrealism, and, finally, to a style inspired by the Fascism of the Spanish Civil War. This Thesis has brought together all Espinosa's collaborations with Fascist journals, which were never reedited after his death, and analyses them within the same framework as articles written before the war. The objective is to show how Espinosa's writing is marked by a real consistency and continuity throughout his career. In spite of what is, to be sure, an eclectic development as a writer, Espinosa reveals a great inventiveness of style and a seemingly limitless erudition in all his texts. The homogeneity of his prose also originates from the myths that inspire him, and the way he transforms them, thus creating a literary system that drives his vision of the world. Espinosa's myths and their metamorphoses have thus been studied in relation to space (geographical and literary contexts); ideologies ('caste-systems' and political extremisms); and the representation of literary myths (animals, men and women). Thus structured, this analysis aims to be the most exhaustive possible; it accounts for Espinosa's complexity as a radical and obscure author, while recognising fully that not all the enigmas in his work have yet been fully resolved.

Proposition de mots-clés

Espinosa, Agustín
Crimen
Lancelot 28°-7°
mythe
île
avant-garde
surréalisme
phalangisme