



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

ISSN: 2422-3174

Universidad de Antioquia

Martín Fumero, José Manuel
LA OBRA POÉTICA DE UN «ADELANTADO» DE LA
VANGUARDIA CANARIA: FÉLIX DELGADO SUÁREZ (1902-1936)*
Lingüística y Literatura, núm. 81, 2022, Enero-Junio, pp. 366-386
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n81a17>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476574574017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UDEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LA OBRA POÉTICA DE UN «ADELANTADO» DE LA VANGUARDIA CANARIA: FÉLIX DELGADO SUÁREZ (1902-1936)

José Manuel Martín Fumero

CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto» (España)

jmarfum@gobiernodecanarias.org

Recibido: 13/07/2020 - **Aprobado:** 04/05/2021 - **Publicado:** 15/04/2022

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n81a17

Resumen: Félix Delgado Suárez (1902-1936) es uno de los escritores canarios de vanguardia menos conocidos. En este artículo pretendemos analizar su producción poética primera, aquella que se recoge en *Paisajes y otras visiones* (1923), poemario que apenas cuenta con ediciones o estudios recientes. En este sentido, deseamos poner en consonancia sus valores poéticos con los de poetas coetáneos insulares, además de resaltar el propio alcance de la poesía del autor en su contexto vanguardista.

Palabras clave: literatura; crítica literaria; poesía; vanguardia; Félix Delgado.

THE POETIC WORK OF A DEVELOPER OF THE CANARIAN AVANT-GARDE: FÉLIX DELGADO SUÁREZ (1902-1936)

Abstract: Félix Delgado Suárez (1902-1936) is one of the Canarian less known avant-garde writers. In this article, we analyze his early poetry in *Paisajes y otras visiones* (1923), a collection of poems of which there are very few publications or recent studies. In this sense, we want to bring his poetic values in tune with those of his Canarian contemporary poets, highlighting the importance of the author's poetry in its avant-garde context as well.

Keywords: literature; literary criticism; poetry; avant-garde; Félix Delgado.

1. Introducción: breve bosquejo de la vanguardia insular

A pesar de que, al día de hoy, el panorama general de la vanguardia insular está bien asediado críticamente (Sánchez Robayna, 1992 y 1998; Pérez Corrales, 1986, 1999; Palenzuela, 1991; Castells, 1993), creemos necesario presentar un esbozo de este momento creativo en las islas Canarias, con la intención de que estén adecuadamente contextualizadas y cobren pleno sentido las numerosas referencias que, con relación a Félix Delgado y su participación en los distintos proyectos de la vanguardia canaria, proponemos en este estudio.¹

Si en las islas Canarias el movimiento modernista tuvo a Gran Canaria como epicentro, el periodo vanguardista se desarrolló en la isla de Tenerife, aunque siempre estuvo en sintonía con jóvenes escritores y críticos grancanarios. Fue la revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), capitaneada por Agustín Espinosa, Ernesto Pestana Nóbrega y Juan Manuel Trujillo, en la que cristalizó el deseo de los jóvenes creadores insulares por conectar con la estética última peninsular, aquella que representaba la llamada Generación del 27. Así, lo que el propio Espinosa denominaría la generación literaria que amanece en Canarias con *La Rosa de los Vientos* (Pérez Corrales, 1986, p. 297) dio como frutos importantes proyectos revisteriles posteriores, como *Cartones* (1930), *Gaceta de Arte* (1932-1936) o *Índice* (1935), a los que hay que añadir la aparición de algunos suplementos periodísticos como «Página de la joven literatura» (*La Prensa*, 1928), comandada por Ernesto Pestana Nóbrega, y «Página de la nueva literatura» (*La Tarde*, 1929), con Juan Manuel Trujillo a la cabeza; a estos hemos de añadirle el papel divulgador de esa nueva literatura que se realizó desde el rotativo grancanario *El País* (1928-1932), dirigido por el poeta y crítico Pedro Perdomo Acedo. Con *La Rosa de los Vientos* se da entrada en las islas a las nuevas corrientes posmodernistas, lo que implicará todo un movimiento de renovación artístico-literaria.

Uno de los rasgos que aúna a los jóvenes escritores agrupados en torno a *La Rosa de los Vientos*, entre los que se encuentra Félix Delgado, es su intelectualismo: su camino literario va de lo sentimental a lo intelectual. Este proceso tiene como anclajes estéticos esenciales la depuración y la abstracción; esto es producto de una nueva sensibilidad y de una actitud vital presidida por un creciente optimismo. Estas características, que apreciaremos de manera incipiente en *Paisajes y otras visiones* (1923), son las que predominan en obras de este momento, como *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930), de Josefina de la Torre, *Líquenes* (1928), de Pedro García Cabrera, *Lancelot 28-7*, de Agustín Espinosa, *Diario de un sol de verano* (1929), de Domingo López Torres, *Campanario de la primavera* (1930), de Emeterio Gutiérrez Albelo o *Tratado de las tardes nuevas* (1931), de Julio Antonio de la Rosa. Estas obras primerizas buscan una revisión de lo insular dentro de la más lúdica conciencia de cambio y evolución, peculiaridades con las que hemos de relacionar dos conceptos estéticos primordiales en este momento, que son los de mirada selectiva y paisaje insular (Pestana Nóbrega, 1990): «el sentimiento y la emoción

1. Este trabajo supone una revisión y un cambio de perspectiva con respecto al planteamiento y la consideración en el seno de la vanguardia canaria que, en su momento, planteamos en nuestra tesis doctoral con relación al escritor Félix Delgado (Martín Fumero, 2011). Del capítulo que dedicamos a este autor grancanario (pp. 177-286) tomamos solo su parte inicial. La finalidad que perseguimos no es otra que la de dar visibilidad a uno de los líricos insulares vanguardistas menos conocidos, y del que apenas hay ediciones y estudios críticos de calado, aspecto que, a nuestro juicio, justifica el planteamiento general que proponemos.

del paisaje, el íntimo latido de compenetración con lo contemplado, mar o tierra, no ha escapado a la producción creadora o crítica de esta nueva generación canaria» (p. 51).

1930 es una fecha clave para la vanguardia canaria: por un lado, se celebra en Santa Cruz de Tenerife la exposición de los artistas grancanarios de la Escuela de Bellas Artes Luján Pérez, evento que vino acompañado de una serie de charlas sobre el arte regional y, por otro lado, en el mes de junio aparece el único número de la revista *Cartones*, cuyos promotores, según Palenzuela (1991) persiguen «una voluntad de definición del ser insular y su peculiar forma de entender el universo» (p. 221). Este proceso de interiorizar lo geográfico-paisajístico, aspecto al que hay que agregar la recreación de la tradición literaria insular, son elementos que recalcan el valor metafísicamente universal del hecho creativo para jóvenes como Félix Delgado.

Isla de promisión (1932), de Andrés de Lorenzo-Cáceres, es un texto programático de esta hora, fruto de una charla en la que el autor, nacido en Icod de los Vinos (Tenerife), dio en la Universidad de La Laguna. En sus textos breves, esquemáticos, recoge la importancia del papel recreador de los jóvenes vanguardistas insulares, insistiendo en la importancia de las «alusiones» en relación con la contemplación del paisaje (Lorenzo-Cáceres, 1990):

La parte que de las cosas nos solicita es aquella que tiene de espejo, donde florecen las alusiones. [...] Sembradores de alusiones deberían ser los prosistas y poetas de la novísima generación, dejando su alma impresa aquí y acullá, en esta y aquella cosa. Cuando el paisaje canario esté florido de alusiones, cuando esté regado de humanidad, podremos descansar a su sombra y sentirnos uno y lo mismo, amando a las cosas porque serán entonces nuestras, parto de nuestro espíritu en su recreación, digo, en su creación segunda, que es la que nos eleva, porque la otra nos viene extranjera y vacía (p. 30).

Solo a partir del intelecto, a través de sugerentes alusiones, se puede realizar una lectura propia de lo insular. Esta desrealización, signo definitivo de la poética de la publicación *Cartones*, tomó convulsivos tintes oníricos en la producción surrealista de algunos escritores, como Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Ramón Fera o José María de la Rosa. La mayor parte de ellos formaron el núcleo surrealista de *Gaceta de Arte*, una de las publicaciones culturales más importantes de este momento. Bajo la dirección de Eduardo Westerdahl, la revista acunó orientaciones artísticas de signo muy diverso, siendo la surrealista la más revulsiva. Precisamente bajo los auspicios de este grupo se celebró en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en 1935 la Exposición surrealista, que contó con la presencia de André Breton, Jacqueline Lamba y el poeta Benjamín Pérez. Este hito artístico tuvo como precedente la exposición que en 1933 se le dedicó al pintor canario Óscar Domínguez. Lamentablemente, la guerra civil española truncó la labor creativa e, incluso, la vida de muchos de estos jóvenes intelectuales y, al mismo tiempo, cercenó uno de los hitos culturales más importantes de la literatura de Canarias.

En este devenir de la vanguardia insular hemos de situar la figura de Félix Delgado en sus inicios, como un antecedente en el que conviven, de manera germinal, muchos de los aspectos señalados. En su primera obra, *Paisajes y otras visiones* (1923), al igual que sucede en otros poemarios como los citados *Campanario de la*

primavera (1930) o *Tratado de las tardes nuevas* (1931), conviven elementos estéticos modernistas con rasgos vanguardistas; como veremos, serán estos últimos los más relevantes y definitivos.

2. La figura literaria de Félix Delgado

En el seno del movimiento de renovación artística que acabamos de afrontar de manera resumida, Félix Delgado Suárez (Las Palmas de Gran Canaria, 1902-Barcelona, 1936) es una de las figuras que, con sus ideas y su producción lírica primera, adelanta algunas de las tendencias estéticas de los escritores de la vanguardia insular. A pesar de ser un autor con una labor poética nada desdeñable, y de tener un abultado corpus de artículos sobre arte y literatura, ciertamente su figura es hoy escasamente conocida; algunos aspectos sobre su vida, entre los que sobresale su muerte en extrañas circunstancias, han sido abordados por José Quintana (1975) o Guillermo Perdomo Hernández (2008), mientras que su labor como poeta e intelectual apenas ha recibido atención. En este ámbito fue su amigo Ventura Doreste (1964) quien abordó con más criterio su faceta creativa, labor que también apreciamos en las notas vertidas por otros críticos (Feria, 1936; De la Nuez, 1960, 1982; Rodríguez Padrón, 1983, 1992; Martínón, 1996, 1999).

Con apenas diecisiete años, Félix Delgado colaboró en diarios y revistas insulares, como *La Jornada*, *Renovación*, *El Espectador*, *La Crónica*, *El Liberal*, *Diario de las Palmas*, *Hoy*, *La Provincia* y, especialmente, *El País*, rotativo que abrigó « el sentido de canariedad, no como bandera política, sino como un estandarte universalista que hermanará al archipiélago canario con el resto del mundo por medio de la exaltación de la cultura » (Teixeira Cerviá, 2001, p. 29); en lo que respecta a las revistas, destaca su participación en *La Rosa de los Vientos* y *El Museo Canario*. En algunas de estas publicaciones firmó sus textos con distintos pseudónimos, como Félix Antonio o Felipe Centeno, y pronto se dio a conocer como articulista tanto de temas culturales — incluida la crítica cinematográfica —, como de temática costumbrista, en un intento por seguir los pasos de su maestro — y amigo — Alonso Quesada. Este interés por el autor de *El lino de los sueños* (1915) llegó al punto de que Delgado trató de publicar sus obras completas justo cuando se había instalado en Barcelona. José Bergamín, con quien coincide en las páginas de *Cruz y Raya*, así se lo solicitó, con vistas a su publicación en las Ediciones del Árbol. Delgado quería hacer este proyecto junto con la hija de Gabriel Miró, Clemencia Miró, y con este fin se reunió con ella en Madrid en la primavera de 1936; ambos tenían la intención de incluir un prólogo que el propio Gabriel Miró había preparado para la edición en la editorial Atenea de la mano de Fernando Calleja. Ese prólogo, finalmente, apareció en la edición de 1944 de *Los caminos dispersos*, obra editada por el Gabinete Literario en Las Palmas. El propio Delgado informó que José Bergamín se propuso publicar, con introducción y notas suyas, las cartas entre Alonso Quesada y Gabriel Miró en un tomo de *Cruz y Raya*. Del inicial proyecto, la hija de Miró recibe de Calleja, rector de la editorial, toda la documentación y obra que tenía de Rafael Romero. Lamentablemente, este proyecto nunca vio la luz.

Félix Delgado entabla, prontamente, una relación con el grupo tinerfeño de *La Rosa de los Vientos*, en torno

al que se agrupaba la nueva sensibilidad artística insular, y firmó su Primer Manifiesto, publicado el 1 de febrero de 1928 en *La Prensa* y, cuatro días más tarde, en *El País*. Luego, Delgado **olaboró** en los números dos, tres y cuatro de la revista tinerfeña y, casi con toda seguridad, es en este momento cuando comienza su amistad y el seguimiento de la obra de Agustín Espinosa.

Por otro lado, Félix Delgado logró establecer contacto fácilmente con jóvenes escritores peninsulares que publicaban en *Alfar*, «una de las publicaciones periódicas más receptivas y plurales de la literatura y el arte hispánicos de la época» (Sánchez Robayna, 2000, pp. 77-78), *La Pluma*, *España*, *Atlántico*, siendo esta última «precursora del cambio político» (Mainer, 1995, p. 139), y, posteriormente, en *Cruz y Raya*, o en la primera época (1932-1934) de la revista barcelonesa *Azor*, donde compartió tribuna con otros intelectuales canarios, como Pedro García Cabrera, Saulo Torón o Agustín Espinosa. Además, participó con algún poema en el suplemento literario del periódico murciano *La Verdad*. Años más tarde, en los años treinta, Félix Delgado se convirtió en militante de la Falange Española y pasó a **residir** definitivamente en Barcelona, donde tuvo un vínculo estrecho con los miembros del grupo de *Azor*, con Luys Santa Marina al frente. En esta publicación, descuellan algunos de los poemas de Delgado y, sobre todo, aparecen algunos de sus artículos, de cierto interés crítico.

3. Los inicios como poeta: *Paisajes y otras visiones* (1923)

En sus inicios, Félix Delgado estuvo en la órbita de *La Rosa de los Vientos*, como ya hemos mencionado. Con el ideario de esta revista, la obra de Delgado comparte rasgos como el universalismo, a modo de superación del regionalismo de la generación anterior y las referencias metapoéticas, presentes en algunos de sus textos líricos. En este último aspecto cobra gran trascendencia la lectura lírica del paisaje, pues esta se concreta como metáfora del arte moderno para los jóvenes vanguardistas canarios. Recordemos que, en este momento, se produce toda una revisión crítica del tratamiento del paisaje, lo que no es más que otra manera de leer la tradición. Por decirlo así, en el paisaje convergen la tradición insular y la estética de esta época. La cima de esta propuesta artística, como ya hemos apuntado, es *Cartones*, revista en la que la palabra y el trazo pictórico toman un raigal valor fundacional, revelando, recreando y redescubriendo la realidad al partir de una óptica sobre su *designatum*. Literatura y arte pictórico adquieren, de este modo, un marcado valor metafísico. En palabras de Palenzuela (1999), supone el «encuentro con la naturaleza, [la] mirada selectiva [y la] apropiación de los signos más peculiares» (p. 26). La pureza estética presidió el horizonte de estas dos primeras revistas de vanguardia que, justamente, representaron el marco en el que se desenvolvió, en esencia, su labor lírica.

Desde el punto de vista de los inicios de su escritura poética, Félix Delgado es un poeta de transición entre el modernismo epigonal y el naciente cambio que se opera en la concepción de la poesía insular en la segunda mitad de los años veinte. En las islas Canarias, el modernismo permitió la permeabilidad de otras tendencias, pues ya con el movimiento modernista en boga, el insular volvió a mirar hacia adentro y pretendió significar las vibraciones íntimas de su espíritu. Para Rodríguez Padrón (1983) la poesía de Delgado es

una poesía contenida que no pierde por ello la espontaneidad y la naturalidad. Su obra evoluciona a partir del modernismo, aprovechando —primero— su específica sensualidad, la cuidada valoración de la imagen, ahora fragmentada y dispersa en visiones simultáneas trazadas en un espacio verbal (de ahí el título de *Paisajes y otras visiones*) donde la exaltación imaginativa de la palabra y la secuencia real que la ha provocado se enfrentan en un curioso juego espejeante, y aplicando —después— una peculiar visión al ámbito de los sentimientos, sin atenuar esa sensualidad tan personal (p. 115).

El prólogo a este primer libro de Delgado es de Claudio de la Torre, quien no duda en adscribir su génesis poética dentro de la nueva *época* creativa que auspiciaba nuevos rumbos en el panorama artístico insular; de modo similar lo concibe Valbuena Prat (1927), para quien «Félix Delgado —*Paisajes y otras visiones*, 1923— representa con otros, que no es posible citar, el elemento joven, en formación, que hace augurar larga vida a la escuela» (p. 3).

Este título se asocia a varias ideas, una de las cuales es el acento tardomodernista, rasgo que se ha filiado como «modernista y ultraísta» (Wentzlaff-Eggebert, 1999, p. 172). Este tono apunta a la importancia que el mundo interior adquiere, que busca, a través de reflejos y apariencias del mundo sensible, la exaltación de estados anímicos que representan un orden espiritual. Es una búsqueda, por tanto, de paisajes interiores partiendo de un leve estímulo y que está muy en consonancia con los primeros libros de autores como Federico García Lorca o de la estética del Juan Ramón Jiménez anterior al *Diario de un poeta recién casado* (1917). Además, la presencia del adjetivo denota también esta clara orientación, pero no será un uso tan «colorista», sino más bien una marca que designa un matiz espiritual, una condición anímica.

Así, apreciamos en *Paisajes y otras visiones* (1923) un acopio de textos escritos en diferentes momentos que, no obstante, mantienen cierta unidad emocional: son impresiones levemente intelectualizadas. Aventuramos que el joven Delgado obraba así, en principio, por su excesiva juventud y por una innata confianza en su escritura, pues es notablemente incisivo estilística y temáticamente en una serie de motivos que desvelan, vagamente, una muy personal atmósfera, en la que el tiempo es uno de sus elementos sustanciales.

También resulta relevante que, para Claudio de la Torre, Félix Delgado sea un ejemplo más de los jóvenes poetas grancanarios que, partiendo del modernismo, tratan de reverdecer la lírica insular. Para ello, una amplia caterva de nuevos poetas desea hacer una relectura de la tradición lírica de las islas Canarias, cimentada, como el título del poemario que comentamos, en el paisaje. Hablamos de una tradición atlántica de mar y de tierra adentro iniciada en pleno Siglo de Oro en las islas por Bartolomé Cairasco de Figueroa y Antonio de Viana, aspecto ya señalado por el hermano de Josefina de la Torre en el prólogo al hacer un breve recorrido por los antecedentes que pudieron servir de referencia al joven poeta grancanario, y que en la nueva poesía insular toman carta de naturaleza con Tomás Morales y Alonso Quesada, que se convierten en los primeros antecedentes insulares de los nuevos poetas jóvenes. Así lo entiende De la Torre (1923):

Siguiendo la tradición lírica ha recogido precipitadamente sus frutos y los ofrece al lector cuando aún el verde delata su impaciencia. Su libro es, por tanto, y en este sentido ha de leerse, como un anticipo generoso de su labor futura (p. 4).

Visto así, se está negando toda finalidad práctica, acentuándose el intento del poeta por lograr algo artístico con esa mirada primitiva tan propia de los niños. El texto lírico no aspira a nada más allá de sí mismo; solo pretende manifestarse, como esos «pensamientos en voz alta» de los que habla el prologuista, elemento que enlaza con planteamientos, bastante en boga por estas fechas, de enconada búsqueda por nuevas formas de expresión. De este modo, hay un claro designio en este poemario de buscar una expresión moderna, algunos de cuyos signos expresivos son la brevedad en el verso, haciéndolo más condensado y conceptual; el «aire popular», por primigenio, probablemente por influencia juanramoniana; el empleo inicial de la imagen, signo de la modernidad poética; la idea de «palabras en libertad» y la vinculación de esta obra en una clara tradición insular: la del paisaje. En este sentido, para Artiles y Quintana (1978), «más que paisajes, estos poemas son esquemas de paisajes, una visión nueva de la naturaleza a base de brevísimas pinceladas y un intento de novedades métricas, rompiendo la estructura versal de las viejas preceptivas» (p. 277). En ese sentido, De la Nuez (1960) afirma que «desde su primer libro, *Paisajes y otras visiones* (1923), intenta dar novedad a los paisajes y a los interiores de su Isla, apartándose de los caminos comunes; pero aún en sus primeras composiciones no lo consigue sino en parte» (pp. 101-102). El autor añade, más adelante, que «sin embargo, hay en esos paisajes un alma dentro que quiere fundirse y cantar con la naturaleza» (p. 102).

Junto a la presencia del marco natural, que es trascendido y universalizado, hay otros dos elementos relacionados con la idea de novedad: la importancia del «juego», del tono lúdico y la animación del orbe, al igual que la brevedad expresiva en la segunda parte, titulada «Cantos breves». En este segundo viraje, el poeta ensaya con la métrica: copla, terceto o redondilla se dan la mano en textos de corte sentencioso y, en ocasiones, popular, que esconden escorzos de una angustia juvenil en los que el tema amoroso envuelve reflexiones de una conciencia atormentada. La tercera parte, escrita más tarde y cuya inclusión se decidió cuando «Paisajes» y «Cantos breves» ya estaban en la imprenta, es una superación de «Paisajes», la cual se titula «Lejanía»; así como en «Paisajes», dicho título es un sustantivo que se relaciona con la idea de *mirar*. En este punto, hay que dejar constancia de que algunos de estos cantos aparecieron en las revistas *España* y *La Pluma*, además de en *La Rosa de los Vientos*. Así, por la forma en que Félix Delgado ordenó en el libro estas composiciones, podemos fácilmente llegar a la conclusión de que el autor buscó una ordenación temática con un sentido interpretativo claro, pues el orden en que aparecieron en dichas publicaciones en nada corresponde con la presentación final.

«El juguete» es el sintomático título de la composición que abre el poemario, una referencia a un artificio del mundo infantil, un artificio creado con finalidad lúdica. El verso blanco es el ideal para el matiz reflexivo al que lleva la contemplación, la mirada selectiva:

El cielo de esta tarde
es de un azul tan puro,
tan transparente y diáfano,
que mirando hacia arriba
se siente el vértigo del Infinito.

Navega una nube blanca,

como un velero fantástico,
por el horizonte inmenso
de los cielos. Cambia de forma
y semeja ahora, un gran muñeco
de goma, inflado...

Yo entretengo mi espíritu
esta tarde, con la contemplación
de este frágil juguete (p. 5).²

Alonso Quesada (1986) en su poema «La mañana de los magos» recoge también este motivo del juguete ligado al acto creativo: «¡labrad otra ilusión!, que un nuevo día / florecerá como un juguete útil...» (p. 149). El poeta parte de lo real, el cielo y los «seres» celestes —con todo un mundo de ideas asociadas a este concepto: ascensión, superación...— para llegar a lo artificial, que es equiparable con lo creativo. El motivo de la tarde, tan propio de la lírica insular de principios del siglo xx, permite todos estos juegos imaginativos: es el momento de la mirada poética, de la vaguedad, de la negación de fronteras; además, la tarde traerá aparejadas algunas nociones, como las de ingenuidad, sencillez y transparencia. Los puntos suspensivos expanden el tono imaginativo: el yo lírico juega con ese frágil juguete. El deíctico espacial «este» da la idea de cercanía entre el creador y el objeto creado, cuyo vínculo es la capacidad contemplativa, un nexo entre lo natural y lo creado por el mundo íntimo. Estas nociones las podemos enlazar con la idea del poeta como taumaturgo y espectador que transforma la realidad a su antojo; para ello, todo queda personificado, esto es, interiorizado. Una primera impresión despierta el flujo imaginativo: el entorno se hace paisaje íntimo. La mirada, como en Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera, Julio de la Rosa o José Antonio Rojas, es la gran protagonista, la que enarbola la caja de las intuiciones o, para decirlo con Lorenzo-Cáceres (1990), las alusiones. Contemplar es una forma de intimar, y así, este juguete adquiere un valor claro: la visión del paisaje crepuscular, como el propio poema, es una creación, como también lo es el juguete, y esa creación persigue una intrascendente finalidad lúdica. Otros poemas en los que están presentes estos mismos motivos son «La iglesia del pueblo», «Mediodía», «Tras la tormenta», poema que evoca todos los signos geográficos de la insularidad o, también, el poema xiv de «Lejanía».

El paisaje, como hemos anotado, es otro bastión importante de la estética insular canaria de vanguardia. En «Amanecer», un guiño ocular esculpe la aurora. La plasticidad se descubre en el trazo breve; el nacimiento del día es solo aludido:

Están las nubes quietas
y el paisaje
tiene quietud
de madre resignada...;
los cercados de trigo
derritieron
sus espigas de oro

2. Citamos la edición original de *Paisajes y otras visiones* (1923), consignando tras cada cita concreta solo el número de página.

en la mañana,
a la mirada ardiente
del sol nuevo,
que allá en el horizonte
se encarama (p. 6).

Como en el poema anterior, el cielo es el motivo temático nuclear del que se enamora la mirada. En Félix Delgado, leer cada poema es como ver un fotograma esencial: en *Paisajes y otras visiones* (1923), los momentos del día son marcas destacables, pues plantean distintos momentos de la luz, trayendo consigo sensaciones visuales nuevas. Desde el punto de vista estilístico, la sintaxis poética contradice el sentido: la quietud de la descripción es negada por los encabalgamientos, pues el estatismo conceptual resalta el dinamismo de un espíritu y mirada jóvenes: esta tensión entre fondo y forma trae un importante rédito poético que aparece reiteradamente en todo el libro. Además, el uso de las personificaciones, junto al juego con los elementos celestes y el vigor evocativo en versos que, en muchas ocasiones quedan en suspenso, son rasgos de la primera vanguardia insular canaria que proliferan en este libro. Significativamente, el movimiento en el poema comienza al final, en contraste con la quietud inicial, con lo que queda fijado el carácter del texto como cuadro artístico: los perfectos endecasílabos —cada dos versos— plantean un interés por el verso breve, donde importa más el dinamismo del pensamiento que la musicalidad como elemento formal. En el fondo, la irregularidad formal traduce un dinámico estado de ánimo que ansía buscar el yo lírico. Este interés encontrará su prolongación en los «Cantos breves». Ante esto, recordamos que, anteriormente, la cadencia rítmica y el carácter de sorpresa que el verso breve da al contenido poético fueron dos atrayentes rasgos para los poetas jóvenes; así, por ejemplo, ya Federico García Lorca desde el *Libro de poemas* (1921), en poesías como «Canción para la luna», «Paisaje» o «Una campana» sintió una especial predilección por esta forma de versificación.

En el caso de *Paisajes y otras visiones* (1923), el poema «La Tarde» es una muestra clara de lo que para su autor significa el paisaje: un diario de impresiones estilizadas por cierto grado de intelectualización, especialmente en lo que se refiere a la presentación formal de la composición; así, el léxico se tiñe de ese valor temporal que subraya la idea de acabamiento —«manto», «quieta», «bendición»—:

Ya es de noche en el valle.
Sobre las altas cumbres
sin embargo, resplandece
el oro viejo del sol...
Como un manto estirado,
sobre la tarde quieta
tiende su azul mirada
el cielo
como una bendición... (p. 16).

En Federico García Lorca (1996), quizá el poeta de más clara influencia en Félix Delgado, la tarde es también un camino hacia la ensoñación, hacia lo nuevo; así en «Canción primaveral»:

Voy camino de la tarde
entre flores de la huerta
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza (p. 71).

La misma conclusión entresacamos de este fragmento de Juan Ramón Jiménez (1975), en el que la tarde es el estímulo sensorial del que parte todo un imaginario de ensoñaciones:

...Por la tarde, brilla el aire;
el ocaso está de ensueño;
es de oro de nostalgias,
de llanto y de pensamiento (p. 102).

Por otra parte, en otros poemas de Félix Delgado, como «El mar» parece que la brisa marina juega entre sus versos, que se asemejan a leves cantos echados al viento:

Esta tarde suena el mar
tan fuerte, que me da miedo.
Para mis oídos niños,
es un caracol inmenso,
que resuena eternamente
a la caricia del viento (p. 17).

El título, «El mar», vuelve a ser un sintagma nominal, tomado como punto de referencia; el miedo ante el estruendo marino junto a los oídos infantiles nos recuerda los «ojos nuevecitos» albelianos de *Campanario de la primavera* (1930). El poema muchas veces fundamenta su breve estructura en un elemento del paisaje que sugiere al poeta su relación con un componente imaginativo. La idea del caracol, que aparece en otros poetas canarios como Saulo Torón, Ramón Fera, Julio de la Rosa o Josefina de la Torre, es otro rasgo generacional. La isla es, pues, el motivo oculto del poema: es ese resonador caracol marino que amplifica.

En ese sentido, escritores coetáneos de Félix Delgado como Ramón Fera también precisan el papel del elemento marino como patrón estético ineludible de la poesía de la generación vanguardista en Canarias. En el caso de Delgado, Fera (1936) aprecia «un mar visual, pero asimilado, sensacionalista» (p. 53). A esto, añade que en todos los poetas nuevos «se acusa una nueva imaginación poética, como queriendo romper y desmembrarse del precedente; pero no así de la continuidad, de esa vibración siempre viva de la poesía de mar de un Tomás Morales» (p. 54).

El poema «A la tarde» muestra al sol como otro protagonista, así como en el *Diario de un sol de verano* (1929), de Domingo López Torres:

Estas tardes de verano
el sol brilla
con tan grandes resplandores,

que hace sangre hirviente
al mar
y tal una llaga viva
al horizonte (p. 18).

La luz humaniza todo lo que toca en este poema que, por su título, parece una dedicatoria. Por lo que representa la luz del sol, el verano pasa a simbolizar un tiempo de plenitud; a partir de ello, así como en «El mar», ya comenzamos a apreciar en Delgado una suerte de interpretación de los signos de la insularidad. De ahí que las fases del día den distintas claves para interpretar esos signos, por lo que cada uno de los elementos tematizados quedan muchas veces destacados en los versos más breves (*sol, mar, horizonte*). Con relación a esta tematización, una impresión es el íntimo paisaje espiritual que es despertado por una serie de estímulos, en muchas ocasiones recurrentes, como son la tarde, el sonido del mar o el crepúsculo, como estampa que el tiempo esculpe y la mirada cincela.

«Visión de la noche» es otro poema que puede ejemplificar el mar de influencias de los jóvenes poetas canarios, y que se acerca a la estética ultraísta. Puede verse cómo el simbolismo romántico de «la luna» queda trascendido gracias a la conceptualización de la noche:

Surge la luna
y hay un jirón de nube
que la muerde
dejándola incompleta
a la mirada,
como un pandero roto...
Las estrellas,
son como las sonajas de lata
dispersadas... (p. 32).

Esta visión lúdica de la luna y de la noche es tratada también, años más tarde, por Agustín Espinosa. En «Esta noche...», texto perteneciente a su *Diario espectral de un poeta recién casado* (1932), emplea estos términos: «Esta noche, la luna ha encendido su redondo farol sobre el mar y el campo. [...] Esta noche la luna reparte su florecida luz por cielos, tierras y aguas. Nieva las tapias y enverdece los huertos» (p. 1).

El segundo término de la comparación —«pandero roto»— se resalta al ir entre comas. Este poema deja claro que estamos ante una obra de transición que aglutina rasgos que signan el final de un momento y el principio de otro; por eso, encontramos caminos interpretativos en ambas direcciones: la tardomodernista y la vanguardista.

Otra muestra de ese carácter de transición de este primer libro es el guiño a la poesía pura, uno de los estandartes de la poesía de vanguardia en Canarias, como puede apreciarse en autores como Josefina de la Torre, Julio de la Rosa o José Rodríguez Batllori. De esta tendencia es el poema «El Otoño», de Félix Delgado:

Deshojaron los árboles
sus ramas
y exhiben ahora solo

su esqueleto...
Parece que en otoño
se desnudan
de su ropaje viejo...
O invierten el ramaje
y dan arriba
las raíces,
para ungir las
con el beso
de la luz
y las caricias del viento (p. 37).

El poema es una ofrenda pura. Algunas ideas aluden al nuevo momento que se vive en la creación poética —*esqueleto, ropaje viejo*—; *parecer* es, aquí, el verbo de las impresiones. Las estaciones, por su parte, son otra marca de la temporalidad; los puntos suspensivos y el nexos disyuntivo enaltecen la separación en el poema de la parte más imaginativa. De ese modo, la sintaxis está al servicio del contenido.

El segundo capítulo poético de *Paisajes y otras visiones* (1923) lleva por sugerente denominación «Cantos Breves». En este punto, es importante precisar que Félix Delgado tuvo en la década de los veinte claros modelos para mirarse como un poeta que componía canciones, como el *Libro de poemas* (1921) o las *Canciones* (1921-1924) de Federico García Lorca, así como los primeros versos de la segunda etapa de Juan Ramón Jiménez: *Eternidades* (1916-1917) o *Piedra y Cielo* (1917-1918). Por otra parte, determinados temas —mujeres muertas en la flor de la vida, amores lejanos o soñados...— ya presentes en los primeros libros de Jiménez, así como, también, los motivos aldeanos y el mundo rural, despiertan la vena neopopularista de Delgado. Adicionalmente, este poeta sigue el tono íntimo que ya apreciamos en «Paisajes», intimidad que será, como veremos por el desarrollo de estos «cantos», un espacio para el autoconocimiento y la reflexión, en la línea de esa conciencia metapoética tan presente en la primera vanguardia insular.

La concisión acerca muchos de estos textos al *haiku*, como ocurre en el primer canto, un ejemplo de sencilla meditación en voz alta: el poeta es un soñador cuyo verso trata de captar la esencia de la existencia. La agudeza verbal y el laconismo expresivo destacan el tono metafísico y su carácter metapoético:

Cada estrella es un sueño,
que dejara un poeta prendido
en la bóveda azul de los cielos (p. 53).

El matiz popular³ estuvo siempre latente en la obra de poetas como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti. En el «Canto II», lo femenino despierta la sugerencia —femenino de mujer o de poesía—; el elemento emotivo está siempre presente en esta parte central de *Paisajes y otras visiones*

3. El «Canto x» es otro buen ejemplo de composición de modalidad popular. El tópico de la vida como camino, con Jorge Manrique, Antonio Machado o el rico romancero como buenos exponentes, está muy arraigado en las letras hispánicas: poesía breve, como la vida; cierta nota conceptista preside algunos de estos poemas: «Cantando por el camino / pasó esta tarde un viajero, / que un canto alegre decía... / ¡Por este mismo sendero / canté yo mis alegrías / y es hoy el eco de un lamento! //» (p. 62).

(1923) en la que el poema es una definición y una forma de conocimiento. Este es un rasgo que destaca De la Nuez (1979), al señalar que en Félix Delgado «hay dentro de su vanguardismo bastantes resonancias humanas» (p. 29). Una muestra de ello la podemos apreciar, pues, en dicho canto de Delgado:

Eres inmensa, infinita
y única, como Dios.
¡Eres todo, y... sin embargo
cabes en mi corazón! (p. 54).

La tercetilla que sigue a este poema parte de un verbo existencial, *eres*, por lo que hay certeza de lo imposible, de lo inefable. El cariz metafísico, por su parte, ahonda en una poética de la búsqueda de la verdad: el *tú* dramatiza poéticamente el intento de un imposible, algo que solo se intuye levemente, pudiéndose dar un rodeo a su esencia sin penetrar en ello:

Eres un verso sutil,
hecho de brisa o de aroma,
que jamás podré decir (p. 55).

En este poema, vemos cómo se trata de hacer posible que en la forma de la palabra su objeto referencial quede aprisionado; se nota, además, cómo se intenta intuir de lo presentido, siendo la certeza de una negación; por eso, el proceso justifica un fin inalcanzable, etéreo y efímero, como cada «verso sutil».

Los versos de la composición siguiente son otro ejemplo de la poesía conceptual en Félix Delgado. En este caso, la tensión no tiene forma de desarrollarse, por lo que el verso más breve refrena la huida que sugieren los puntos suspensivos:

Pasaste por mi vida
como una estrella errante
por los cielos...
Y estás en mí,
tan fija como mi pensamiento (p. 56).

El poema es muy visual, algo usual en el despertar de la poética de las vanguardias. En este caso, la lectura ocular también está provista de significado, pues el carácter sumativo de la conjunción (*y*) une lo propio con lo externo. A partir de ahí, la palabra fija el devenir y la fugacidad, destacada por el encabalgamiento de los tres primeros versos. Lo ambiguo hace grande lo pequeño al intensificar su nivel lírico. Por eso, en el contraste entre fugacidad y fijación es la imagen la que dota a lo peregrino de realidad eterna a través de su conceptualización. En líneas generales, podemos decir que el carácter fragmentario de estos poemas redunda en su ambigüedad.

En este punto, queremos incidir en la pertinencia de la denominación «Cantos Breves»: lo musical, si existe, está en la sugerencia de la idea, noción tomada del simbolismo. En Delgado, el registro conceptista está latente aquí en todo momento; un ejemplo de ello es el «Canto XII»:

Con la huida,
conseguiste tan solo eternizarte...
Estás multiplicada
en todas las mujeres
que cruzan por mi vida...
Y como tú, se marchan (p. 64).

La antítesis inicial —*huida / eternizarte*— es una contradicción que solo el amor puede remediar. El *tú* fortalece el caudal de sugerencias — mujer, muerte—, el cual podríamos interpretarlo como el anhelo de belleza que persigue el poeta, belleza que es el reducto más puro y esencial de la existencia. La idea de movimiento — *huida, cruzan, marchan*— de estos elementos externos —*mujer, amor, belleza*— es superada por ser perpetuados a través del pensamiento y de la evocación. Los puntos suspensivos son marcas gráficas de la temporalidad infinita que extienden el sentido de un verso o una palabra —*eternizarte..., vida...*—; la puntuación aumenta o matiza un significado: al separarlo, lo distingue y, por tanto, lo resalta, como en el verso final —*y como tú, se marchan*—. El tiempo presente, tiempo de todos los tiempos, tiempo contradictorio, destaca esa sensación intelectual de continuidad eterna del instante. La cercanía del instante que desaparece acentúa las ideas de soledad, melancolía y amargura, intensificando la tonalidad dramática ante la ausencia femenina. Este texto es un buen ejemplo del planteamiento del tiempo como medida espiritual, otro rasgo de la generación vanguardista canaria.

El paisaje de la isla es un hito ontológico ineludible para los poetas insulares, como ya hemos adelantado. En el siguiente canto aparece el mar como algo más que un tema, como forma de la conciencia y, también, signo metafísico. A él se liga el motivo del recuerdo y por ello quedan resaltados términos relacionados con el tiempo —*cuando, cansado, ya, viejo, recuerdo*—. El tono dialógico acrecienta las ideas de angustia y soledad:

Si cuando vuelvas
—cansado de esperar,
muerta ya toda la esperanza—
me siento viejo el corazón
y sin aliento el alma,
ve a buscar la alegría
en el recuerdo,
que junto al mar nació
y en él te aguarda... (p. 66).

«Lejanía», al igual que ocurre con «Paisajes», entronca con la idea de la mirada —ver, contemplar...—, que da unidad; pero esta denominación también revela ese brillo descriptivo que ya vimos en «Paisajes». Este último viraje lírico de *Paisajes y otras visiones* (1923) está compuesto por veinte composiciones relativamente extensas, lo que sugiere un tono más reflexivo en la línea del análisis descriptivo, en contraste con «Cantos Breves». Como «Paisajes», «Lejanía» también despierta la noción de una captación más íntima y personal del espacio. La concentración enumerativa de elementos, así como el nominalismo muestran un deseo por fijar lo que es la lejanía, que se reflejará en elementos estructurales y retóricos. Para Navarro Santos (2005),

la insistente *Lejanía* de Félix Delgado se incorpora también a esta poesía de confines, una sensación de continuo desprendimiento en la que hasta lo recién nacido se agota en instantes, y todo se desdibuja porque la realidad sucede más allá, en la orilla en que su isla y su ser se adentran en lo desconocido (p. 2019).

El poema que abre esta parte demuestra lo que hemos estado afirmando: un poema bimembre donde sobresale el giro metafísico del final, que resalta el carácter definidor. En la primera parte, la evocadora yuxtaposición de los componentes poéticos queda ensamblada por el sentido inclusivo de la puntuación —el punto y coma—; de ese modo, la bimembración y los paralelismos hacen que estructuralmente encajen todos los «ingredientes líricos» del cuadro:

El fondo del paisaje;
las estrellas; el barco
que llega al horizonte;
la carretera larga;
los días infantiles;
al llegar el ocaso,
y la del ocaso al llegar
la noche cada día;
el aroma que del campo
viene a la ciudad ruidosa;
el viento cuando apenas
nos acaricia el rostro;
la lluvia; el sol; el sueño
al despertar; las palabras
dichas hace un instante... (pp. 85-86).

El estilo nominal se aprecia en que los verbos son solo subordinados y dejan paso al final a la temática amorosa. Ciertamente, la noción de lejanía no es espacial, sino temporal: es, más bien, un vaivén del pensamiento que angustia por la presencia constante de una ausencia presente en la mente del poeta. Esta contradicción, que ejemplifican algunas antítesis del poema —«...Y el Infinito, mudo, / que es lo más lejano / cuanto más queremos / acercarnos a él...»; «Te acercas y te alejas, al instante»— es el verdadero tema poético. Podríamos entender la lejanía como un símbolo que permite enaltecer esa tesitura evocadora y esa primacía del recuerdo. En estos versos lo visual vuelve a ser significativo, dado que la infinitud es marcada por los puntos suspensivos. En ese sentido, tanto la lejanía espacial como la temporal hacen que el poema tome una orientación universal, como universales son las definiciones con el verbo *ser*, pues el *tú* lo abarca todo. En concreto, la anáfora *eres* marca la obsesión por determinar el objeto amado. Así, el poema, como el recuerdo, es una suma de fragmentos, un puzle:

¡Tú eres todo eso y más!
Eres la lejanía de todos
mis momentos.
Te acercas y te alejas, al instante...
¡Eres la lejanía divina
de mi vida, como Dios,

eternamente cerca y lejos! (pp. 85-86).

La referencia metapoética es muy sugerente, pues la mención de los elementos del paisaje son solo palabras —«al despertar; las palabras / dichas hace un instante...»—; ese instante queda en suspenso y, por ello, se eterniza, como el propio presente de la evocación lírica. Tras el espacio del paisaje, llega el tiempo —«vida y muerte»—: todos nos alejamos vitalmente a cada instante que vivimos. El verso más largo — «Eres el fondo del paisaje de mi vida...»—, que queda abierto infinitamente, aúna tiempo y espacio, paisaje y vida, siendo el *tú* un elemento casi panteísta, síntesis de todas las contradicciones. Así, desde un principio ese sentimiento de la temporalidad se ayuda para su estructuración de una gran sencillez expresiva, junto a la aparición de una sensualidad no apegada a banales sentimentalismos; es la poética de Delgado, en este momento, una de matices, íntima. Con estos elementos, el poeta logra trascender la poesía pura con una voz más personal.

Como hemos estado reiterando, el verso libre en Félix Delgado es el que mejor se amolda a la realidad del pensamiento, por lo cual el segundo giro lírico de «Lejanía» es una buena muestra de ello; en él, impacta la memoria de la amada, siendo el poema el que tiende puentes hacia la realidad del recuerdo:

Este rumor que trae el agua
de la primera lluvia
del invierno
viene de tan remoto,
de tan lejano lugar,
que pienso en ti...
lejana y fina,
—como la lluvia—
que de la lejanía
también llegas, rumorosa... (p. 87).

Cada poema de Félix Delgado es una reflexión en voz alta. La presencia de sensaciones visuales —el encabalgamiento da continuidad, simbolizada léxicamente en el motivo del agua— y auditivas —las aliteraciones con sonidos líquidos, nasales, junto a vocales de distinto timbre, como el rumor de la lluvia— son muy propias del modernismo parnasiano, pero el poeta canario interioriza esas sensaciones externas para volcarlas como fundamento alusivo de su situación vital. Por ejemplo, la diología del pronombre *ti* —lluvia y ser amado—, que unifica lo exterior con lo interior; o el uso del deíctico espacial *este*, **queaporta** cercanía a un estímulo externo —«Este rumor que trae el agua»—.

Por otra parte, la contradicción entre lejanía temporal y cercanía del recuerdo es otro de los ejes vertebrales para el poeta. El mar, con su movimiento de ida y vuelta, representa bien esta idea de lejanía y cercanía de instantes. Como muestra de ello, proponemos el «Canto VIII»:

¡Ay, el mar!
¡Qué cerca de mí
y qué lejos,
pues que hasta

donde Tú estás, llega
con su canción
eterna!
Es como Tú de inquieto
aquí, en la orilla... (p. 94).

La modalidad exclamativa del inicio realza la misma idea de evocación. La cercanía es movimiento; la lejanía, quietud. El elemento marino es principio y fin de todo, como la amada. Un motivo poético de la insularidad refleja para Delgado una situación anímica de permanente contradicción, en la que el poeta se sume, como en estos versos representativos: «Es como tú de inquieto / [...] / allá, en el horizonte...».

Esa relación con la mirada del concepto *lejanía* es otro interesante aporte de este viraje poético. En el poema XIV, la lejanía difumina límites, genera nuevas realidades al variar la forma de percibirlas, adquiriendo los elementos naturales una nueva perspectiva como, por ejemplo, el contraste cromático:

¡El humo azul!
Sobre el oro del cielo
de esta tarde,
gracioso se destaca,
como una nubecilla
que se elevara a él
desde la tierra,
contenta del retorno... (p. 105).

El humo es un signo asociado, por el adjetivo, a una realidad emotiva: lo breve, lo evanescente. Es muy del gusto de Félix Delgado y de otros poetas, como Julio Antonio de la Rosa o Josefina de la Torre, la repetición de versos a modo de ritornelo, con un claro valor evocador e intensificador. El humo, según Cooper (2000), simboliza una «vía de escape de lo temporal y espacial hacia lo eterno e ilimitado» (p. 94); éste resalta, pues, su carácter ascensional. Los elementos espacial y paisajístico —*humo, tarde, nube*— diseminados al principio, son recolectados al final gracias al movimiento de fuera hacia dentro que ya hemos mencionado como aspecto recurrente y catalizador de estas canciones poéticas. El alma unifica lo dispar, rompe barreras, supera límites y anula las contradicciones. El estatismo verbal final advierte que el proceso externo ha cesado para pasar al interior del poeta; el movimiento verbal cede paso a la consumación léxica del devenir temporal —*recuerdo, volver, retorno, desde*—:

¡Tú, desde la lejanía,
te alzas de improviso
hasta mí, tan graciosa,
tan diáfana, sobre
la claridad dorada
del recuerdo
—¡mi cielo de oro, puro y limpio!—
para volver a él,

contenta del retorno,
como la nube-humo
al cielo,
desde la lejanía de la tierra (pp. 105-106).

Como en el caso de Juan Ramón Jiménez y, probablemente bajo su influencia, Félix Delgado maneja estructuras correlativas como la diseminación y **larecolección**. Nuevamente, este recurso es otro medio empleado por el poeta para interiorizar e intimar con la realidad, como en el poema XVIII, pues la repetición ahonda en el eco emocional del elemento que se repite de forma concatenada; esto es una buena muestra del intimismo, otro rasgo de la poética de la generación vanguardista insular:

Como la ola a la playa,
como el rayo de sol a la tierra,
como el aroma del campo a la ciudad,
como el eco al valle silencioso,
como el despertar al sueño...
tan lejos todo, pero
con qué radiante claridad,
así llegas Tú a mí,
en la ola, en el rayo de sol,
en el aroma del campo,
en el eco del valle,
en el despertar del sueño... (p. 113).

En este canto, Félix Delgado vuelve a partir de elementos intangibles, pero con presencia constante, como el recuerdo. Son referentes altamente connotativos —*ola, playa, rayo*— y de gran valor poético. La concentración expresiva que supone su enumeración aumenta su poder de sugestión en el alma del poeta; así, el mundo circundante se torna sustancia espiritual. El último verso, clímax exclamativo, sintetiza ese movimiento centrípeto que ya hemos comentado —«¡inviolado hasta en los sueños de amor!»—. Al respecto, según De la Nuez (1982), en los poemas de esta parte de *Paisajes y otras visiones* (1923) es en los que se aprecia una mayor influencia del poeta de Moguer, influencia que «predomina en los sentimientos expresados en un tono sencillo» (p. 95).

4. Conclusiones

Por su ideario estético, Félix Delgado comparte, como adelanta en su primer poemario, muchos de los signos medulares de la primera hora vanguardista insular, entre los que sobresalen la abstracción del paisaje, lleno de depuradas referencias marinas; la óptica intimista; el humor y la nota infantil, ligada al carácter intrascendente del arte nuevo; a las referencias metapoéticas y al aire neopopularista.

Con Agustín Espinosa o Emeterio Gutiérrez Albelo, Delgado coincide en el hecho de sentirse cazador o coleccionista de impresiones, como si fuera un espectador que selecciona y depura lo observado. Recordemos que fue la mirada selectiva uno de los ejes básicos de la creación literaria de vanguardia en las islas Canarias durante

los años veinte, con la puesta en práctica de conceptos como los de esquema y experimentación. En definitiva, su primer poemario representa un adelanto de algunos de los signos esenciales de la primera vanguardia poética insular, señalando a su autor, sin duda, como uno de los «adelantados» del momento de efervescencia creativa más sobresaliente que vivió el archipiélago canario en el pasado siglo xx.

Referencias bibliográficas

1. Artiles, J. y Quintana I. (1978). *Historia de la literatura canaria*. <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/70529>
2. Castells, I. (1993). *Un «chaleco de fantasía» (1930-1936): la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
3. Cooper, J. C. (2000). *Diccionario de símbolos*. Editorial Gustavo Gili.
4. De la Nuez, S. (1960). La generación de los intelectuales canarios. *El Museo Canario*, 75-76, 77-107. https://elmuseocanario.com/images/documentospdf/revistaelmuseo/Revistas/1960_II.pdf
5. De la Nuez, S. (1982). Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias. *Archivo Hispalense*, 65(199), 93-108.
6. De la Nuez, S. (1979). *La Rosa de los Vientos*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria.
7. De la Torre, C. (1923). Prólogo. En *Paisajes y otras visiones* (pp. i-vi). <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/135685>
8. Delgado, F. (1923). *Paisajes y otras visiones*. <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/135685>
9. Delgado, F. (2008). *El isleño y sus caídas*. Domibari Editores.
10. Doreste, V. (1964). Félix Delgado. *Isla*, 28^{II}. Espinosa, A. (1932, septiembre 3). Diario de un poeta recién casado. Esta noche... *Hoy: Diario Republicano de Tenerife*. <https://jable.ulpgc.es/viewer.vm?id=381918>
12. Feria, R. (1936). *Signos de arte y literatura*. El Discreto.
13. García Lorca, F. (1996). *Obras completas I*. Em M. García. (Ed.). Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg.
14. Jiménez, J. R. (1975). *Nueva antología*. En A. de Albornoz (Ed.). Ediciones De Bolsillo Península.
15. López Torres, D. (1987 [1929]), *Diario de un sol de verano*. A. S. Robayna (Ed.). La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
16. Lorenzo-Cáceres, A. de (1990). *Isla de promisión*. En M. Martínón (Ed.). Instituto de Estudios Canarios.
17. Mainer, J. C. (1995). Presagios de tormenta: la revista *Atlántico*. En F. López Criado (Ed.), *Voces de vanguardia* (pp. 123-145). Universidade da Coruña.
18. Martín Fumero, J. M. (2011). *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia (Julio Antonio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*. [Tesis doctoral, Universidad de La Laguna].
19. Martínón, M. (1996). Alrededores de una literatura. En M. Martínón, *La escena del sol (estudios sobre la poesía canaria del siglo xx)* (pp. 41-78). Cabildo de Las Palmas de Gran Canaria.
20. Martínón, M. (1999). Lorca y la poesía canaria de su tiempo. *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIII, 237-259.
21. Navarro Santos, M. (2005). *Prolongaciones de la crisis de fin de siglo. Melancolía y poesía en Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria.

22. Palenzuela, N. (1991). *El primer Pedro García Cabrera*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
23. Palenzuela, N. (1999). *Visiones de Gaceta de Arte*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
24. Pérez Corrales, J. M. (1986). *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*. Islas Canarias: Cabildo Insular de Gran Canaria.
25. Pérez Corrales, J. M. (1999). *Entre islas anda el juego (nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*. Museo de Teruel.
26. Pestana Nóbrega, E. (1990). *Polioramas*. En N. Palenzuela (Ed.). Instituto de Estudios Canarios.
27. Quesada, A. (1986), *Obra completa 1*. En L. Santana (Ed.). <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/57007>
28. Quintana, J. (19 de octubre de 1975). José Jurado Morales, casi testigo de los últimos días del poeta canario Félix Delgado. *El Eco de Canarias*, 19. <https://jable.ulpgc.es/viewer.vm?id=6154159&page=19>
29. Rodríguez Padrón, J. (1983). Ochenta años de literatura (1900-1980). En AA.VV. (Eds.), *Canarias siglo xx* (pp. 101-152). Edirca.
30. Rodríguez Padrón, J. (1992). *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
31. Sánchez Robayna, A. (Ed.) (1992). *Canarias: las vanguardias históricas*. C.A.A.M / Gobierno de Canarias.
32. Sánchez Robayna, A. (1998). La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico. En J. L. Pérez Bazo (Coord.), *La vanguardia en España* (pp. 305-323). Université de Toulouse-Le Mirail.
33. Sánchez Robayna, A. (2000). Sobre la génesis de «y» «*Los caminos dispersos*» de Alonso Quesada: las versiones de «*Alfar*». *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 45, 73-94. <http://iecanvieravirtual.org/index.php/catalogo/item/estudios-canarios-anuario-del-iecan-no-45.html>
34. Teixeira Cerviá, M. de los Á. (2001). *El País. Diario de información, ajeno a toda tendencia política*. Islas Canarias. Cabildo Insular de Gran Canaria.
35. Valbuena Prat, A. (15 de julio de 1927). Poemas en mapa. Islas Canarias. *La Gaceta Literaria*, 14.
36. Wentzlaff-Eggebert, H. (1999). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. España*. Vervuert.