

# La prosa crítica de Agustín Miranda Junco en su contexto vanguardista

## The critical prose of Agustín Miranda Junco in its vanguardist context

José Manuel MARTÍN FUMERO

### Autoría:

José Manuel Martín Fumero  
CEAD Mercedes Pinto-Tenerife  
jmarfum@gobiernodecanarias.org  
<https://orcid.org/0000-0003-4324-6003>

### Citación:

Martín Fumero, José Manuel. «La prosa crítica de Agustín Miranda Junco en su contexto vanguardista», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 119-140. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.06>

Fecha de recepción: 10-05-2020

Fecha de aceptación: 21-02-2021

© 2021 José Manuel Martín Fumero

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



### Resumen

En la crítica insular de vanguardia, Agustín Miranda Junco fue uno de los participantes de lo que, con acierto, Andrés Sánchez Robayna ha llamado *escritura paralela*. Así, el artículo crítico, breve, conciso, se convierte en una suerte de esbozo creativo que da continuidad al espíritu que generó la obra (literaria, pictórica, cinematográfica) que se comenta. En este artículo planteamos un análisis, a partir de una selección significativa de artículos, de la práctica de este tipo de crítica, en su contexto, de Agustín Miranda Junco.

**Palabras clave:** Crítica literaria; vanguardia; crítica paralela; Agustín Miranda Junco.

### Abstract

In avant-garde island criticism, Agustín Miranda Junco was one of the participants in what Andrés Sánchez Robayna has aptly called parallel criticism. Thus, the short, concise, critical article becomes a kind of creative sketch that gives continuity to the spirit that generated the work (literary, pictorial, cinematographic) that is being discussed. In this article, we propose, from a significant selection of articles, an analysis of this type of criticism, in context, by Agustín Miranda Junco.

**Keywords.** Literary criticism; Avant-garde; parallel criticism; Agustín Miranda Junco.

## Introducción

Agustín Miranda Junco (Las Palmas de Gran Canaria 1910 – Madrid 1992) es, junto a Domingo López Torres, el creador vanguardista insular más joven. De su producción lírica se conserva poco más de una docena de textos, siendo su prosa crítica *parcial* aquella en la que manifiesta un estilo compartido con autores coetáneos como Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo o Juan Manuel Trujillo, entre otros.

La crítica parcial, entendiendo por parcial una crítica selectiva, insiste en la noción de arte intelectual y de una crítica que proyecte y continúe el espíritu creativo de la obra que se comenta. Miranda Junco es autor que apunta a la estimulación del intelecto de un lector nuevo, intuitivo, y no a dar cuenta de un título o una publicación como hecho meramente histórico. Esto implica intensidad en el fondo tratado y sintético laconismo en la expresión formal. El punto de equilibrio entre fondo y forma en el articulado lo dará el rigor. Junco es un buen ejemplo de conjugación de crítico y escritor, especie intelectual tan presente en los llamados autores del 27. El crítico moderno ha de presentarse como hombre sensible, intérprete penetrante y con una dilatada formación cultural. A pesar de su juventud, en Junco se unen todos estos rasgos, y es aquí donde nace esa *escritura paralela*, que es crítica literaria y no crítica histórica: se trata de ofrecer una *lectura* que dote de actualidad la obra artística objeto del artículo, viéndola en sincronía con su tiempo, apreciando su carácter ahistórico y poniendo en valor su dimensión estética. Si el punto de partida es una obra anterior, como será el caso de algunas de las reseñas de Junco, primará en su articulado la contemporaneidad de su recepción. Estas, muy resumidamente, son las coordenadas en las que encuentra arriba el corpus crítico de Agustín Miranda Junco.

## Análisis de la *óptica* crítica de Agustín Miranda Junco a partir de una selección de artículos<sup>1</sup>.

Tras Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo o Domingo López Torres, Miranda Junco es uno de los críticos más agudos y sagaces de su generación. Sus artículos son fiel reflejo de la importancia capital que tuvo la crítica para el desarrollo en las islas de una verdadera conciencia cultural. Desde muy joven comienza a escribir artículos –apenas cuenta con diecisiete años– en las páginas de *El*

---

1. Remitimos al lector a la bibliografía general de este artículo, en la que se recogen puntualmente todas las referencias bibliográficas del autor; en todo caso, y para no dilatar en exceso la lectura, introduciremos entre paréntesis el título del periódico o la revista en que se encuentra el artículo y su año de publicación.

*Liberal*, para continuar esta tarea, ya como redactor, en *El País* de Las Palmas. A través de sus artículos puede fácilmente apreciarse una figura crítica que está atenta a diversas vertientes de la actualidad de su tiempo, siendo el cine y la literatura sus principales *objetos de deseo* intelectual. Fernando Gabriel Martín (1992, 159 y ss.) ha valorado justamente el papel de este nuevo arte en Miranda Junco:

Esta continua atención del periódico al cine se completaba con la participación de los escritores canarios. Uno de los más precoces es Agustín Miranda, quien en su crítica a *Gorriónes* hace una fervorosa exaltación del cine, asume las teorías de Epstein y termina tan excitado por el film y su estrella, Mary Pickford, que «de ahora en adelante yo pondré para siempre en mis tarjetas: Agustín Miranda Junco, Cronista de Cine. Las Palmas». [...] Escribe crítica literaria en la *Revista de Occidente* y en sus textos suelen aparecer referencias al cine.

Esta contemporaneidad de Miranda Junco es la que atrae a Jaime Brihuela (1981, 242) precisamente al hablar de la *Revista de Occidente* en su apartado artístico: «Corpus Barga, Fernando Vela, Antonio Espina, Manuel Abril, Díez Canedo, Gerardo Diego, *Miranda Junco*, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Sánchez Rivero, Moreno Villa, D'Ors, etc., fueron los encargados de los temas artísticos contemporáneos».<sup>2</sup> Evelyne López Campillo (1972, 72) engloba a Miranda Junco entre los autores «que publican de 3 a 10 colaboraciones, y cuyos aportes forman la gran masa de la producción española [de la revista]»; Junco publica el mismo número de colaboraciones, por ejemplo, que Jorge Guillén. Resalta, según López Campillo, la juventud de los colaboradores de la revista; Junco entraría dentro de los «colaboradores sensibilizados» por la estética francesa de la *Revista de Occidente*, «quienes, sin ser especialistas, dan a veces artículos notables» (1972, 181 ss). En *Revista de Occidente* la aparición de artículos filosóficos es cuantitativamente mayor en el período 1929-1936, justo en el que Junco colabora en la revista.

Con esta apuesta decidida por lo intelectual, Junco también critica el siglo XIX, el romanticismo enclenque y sentimental, que va en contra de la marca artística de una nueva literatura que no desdén elementos como la sensibilidad y la sinceridad en el acto creativo; lo intelectual y la pureza serán para Junco las esencias de la modernidad en la crítica –y en la creación en general–. De esta apuesta por un arte moderno, perfectamente encuadrado en su época, se hace eco en un magistral artículo sobre la creación galdosiana («Galdós y la

---

2. Ángel Valbuena Prat (1968, 751) calificará estos artículos de Miranda Junco de «ensayos juveniles, densos de pensamiento [...]»; por su parte, el crítico y poeta Ramón Fera (1936, 16) define a Miranda Junco como autor «con finos estudios críticos ayudados de digresiones críticas en la *Revista de Occidente*».

joven literatura, *El País*, 1928); del autor de *Fortunata y Jacinta* alaba el hecho de que no se haya avocado a la sensiblería propia de una parte de los escritores románticos, sino que, por el contrario, haya sabido insuflar a sus creaciones –personajes, espacios– toda la verdad de su espíritu:

El siglo XIX presenta la característica continuada de una persistente «humanización del arte». La plaga de los escritores románticos muestra patentemente el afán de hacer del arte molde donde vaciar las delicuescencias del subjetivismo y medio de represión de pasionales ímpetus contenidos. Pero poco a poco que profundicemos, patente se nos mostrará tras esta persistente humanización un nuevo carácter a ella inherente: la falsedad.

En la prensa insular su primer artículo es «Crítica voladora», sugerente título con el que arremete contra el desequilibrio periodístico de Juan Sosa Suárez, escritor grancanario caracterizado por su conocida aversión a toda forma de arte vanguardista. Para resaltar los conceptos que motivan la crítica de este artículo, Miranda se vale de un estilo nominal muy acentuado, seco y directo, muy característico en sus artículos críticos: se destacan poderosamente los sintagmas, enfatizando las ideas esenciales y fortaleciendo «el aislamiento de lo nominalmente mostrado y, con ello, su alta tensión» (Friedrich, 1974, 201). Será en «*Gorriónes de Mary Pickford*»<sup>3</sup> (*El País*, 1928) donde Junco patentiza una de sus mayores atracciones: la crítica de cine y la seducción por este,<sup>4</sup> dos de los aspectos que definen a *los nuevos*; ya Agustín Espinosa defendía las maravillas del nuevo arte venido de América del Norte, al que privilegia por encima, incluso, del arte literario<sup>5</sup>. Junco comenzó realizando en la prensa insular estas reseñas cinematográficas, y una de las primeras es esta sobre una película protagonizada por la tan polémica como atrayente Mary Pickford.

3. Este párrafo que Espinosa dedica al autor de *Marinero en tierra* es del todo aplicable a Miranda Junco; es el siguiente: «Rafael Alberti etiqueta con nombres a la hora deportiva o cinematográfica a sus mejores ángeles grecogongorinos. A este alto y rubio, le titula Platko. A aquel, moreno y bajo, Charles Chaplin. ¿Y a ese otro, que, en su angélica sexualidad, es tan femenino, tan Mary Pickford? A ese le llamará Alberti: Miss X. Y le enterrará en el viento –¿Nueva York? ¿Londres?– del Oeste.» La cita pertenece a su artículo «Rafael Alberti, profesor de ángeles» (Espinosa, 1980, 41).

4. No olvidemos, por otra parte, que en esta época salieron a la luz múltiples referencias bibliográficas que tenían como eje central asediar aspectos del séptimo arte; algunas de ellas son: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Alberti; libros de César M. Arconada (*Vida de Greta Garbo*, 1929 o *Tres cómicos del cine (Charles Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd)*, 1931), Francisco Ayala (*Indagación del cinema*, 1929) o Guillermo Díaz-Plaja (*Una cultura del cinema. Introducción a l'estètica del film*, 1930).

5. En *Lancelot 28º-7º* (Espinosa, 1988, 21) podemos leer esta cita cómplice en el capítulo «Elogio del camello con arado»: «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 Chaplin y con Harold».

Siempre con un tono irónico característico, Junco usa muchos recursos de repetición, recurrencias intensificadoras del valor o valores que critica o expone; en este caso, separa el mundo material y humano del maravilloso mundo del celuloide. Otro elemento que resalta es el tono jovial de optimismo vitalista que desprende esta reseña, algo muy propio de los jóvenes de la nueva hora literaria: es una invitación a despertar los ojos de la imaginación:

Que tus ojos se agranden, lector. Que tus ojos se agranden más aún de lo que se agrandan cuando una persona rueda a tu vera por la calle asfaltada, víctima de inesperado resbalón. Que tus ojos se agranden más aún de lo que se agrandan cuando las palabras del amigo dejan caer en tus oídos la noticia feliz que ha de llenar de regocijo tu alma. Que tus ojos se agranden más aún. Porque yo te diré que las cosas que agrandan tus ojos a diario son cosas de este mundo en que vivimos. Porque yo te diré que las cosas que yo hoy te contaré son cosas de otro mundo distinto.

Este artículo por entregas –cinco en total– presenta, al hablar de la ficción, el acuerdo tácito de juego existente entre el espectador que contempla la obra creada y la obra misma: el tradicional escenario teatral se transforma y cede su lugar a la pantalla de cine, donde el distanciamiento obra-espectador es aún mayor y donde el salto para aceptar la propuesta artística nueva exige del espectador una consciente aceptación de las reglas del nuevo arte; el hecho artístico –teatral– ha desaparecido y de él solo queda su resultado, es decir, el gesto, el ademán, el visaje, sin interesar quién lo ha producido. Ahí reside su valor artístico, su novedad, su carácter irrepetible; porque a Miranda Junco lo que le atrae del cine es, realmente, lo que tiene de poético, de eterno. La fastuosidad superficial y engañosa ha cedido su lugar a algo más abstracto, más arriesgado de aceptar.

Una peculiaridad del estilo de Miranda Junco es la ruptura de la continuidad sintáctica en los períodos más o menos largos: lo que debería ser subordinado se convierte en principal, lo que hace que los nexos pierdan su valor habitual, convirtiéndose en elementos meramente expresivos. Esta característica también es propia del cine:

Y del mundo del cine hoy voy a hablarte de una de sus más altas figuras. De una figura que no podría alentar en las tablas de un escenario porque las tablas del escenario son ficción. Porque las tablas del escenario están rodeadas ya de unos bosques, ya de un jardín, ya de los esplendores de un salón cortesano, que tú, lector amigo, y yo, sabemos que no son tales bosques, ni tal jardín ni tal cortesano salón. Así, hoy voy a hablarte de una figura que solo podía alentar bajo los reflectores deslumbrantes de los «studios». Porque de ahí ha desaparecido la falsedad de las palabras –que un apuntador que tantas veces tú y yo, lector, hemos oído dictando con voz apresurada–. Porque de ahí han desaparecido las bambalinas.

Las recurrencias sintácticas y léxicas vivifican constantemente la emoción, destacando ideas como las de sueño o ensueño. Lo nuevo se contrapone a lo viejo y, por ello, solo puede ser definido por conceptos negativos; así aparece en este artículo de Miranda Junco. Este estilo se compone de breves períodos sintácticos, a veces formados por una sola palabra, que dura en la lectura lo que un fotograma: son fragmentos emocionados, instantáneas líricas cargadas de sinceridad, de sencilla desnudez, de esenciales destellos de realidad, como las escenas de *Gorriónes* que recrea, muy líricas, que solo pueden ser alentados o producidos por una vivencia artística. Estas dos escenas le atraen como si fueran dos metáforas en un poema nuevo.<sup>6</sup> La reseña se convierte en una estampa filmica donde los actos de los protagonistas son ademanes llenos de vida.

Es el teatro el foco de atención de «Un acontecimiento teatral. *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín»<sup>7</sup> (*El País*, 1928). La abulia es la sensación que a Junco le produce el teatro fin de siglo por ese mismo carácter superficial al que antes aludíamos al hablar, por ejemplo, de Galdós y el siglo XIX. El centro de su crítica ahora es Echegaray, que representa lo caduco y decimonónico:

Desde que los dramas de Echegaray –patéticos, convulsivos, marcadamente fin-de-siglo–, dieron sus últimos estertores bajo las estocadas, aún balbucientes, de don Jacinto Benavente, el teatro de nuestra España permanecía inmutable, monótono, anquilosado ya en su imperturbable osificación. En su apartamiento de brisas renovadores. De orificadores vientos que, remozándolo, dieran a su endeble consistencia los bríos que una lógica continuación indispensable. Desde que Benavente, repito, dio su feliz entrada en nuestro «tablado de la antigua farsa» –y esto ya va para veinte años– las obras innumeradas que se han sucedido solo han sabido, cuando más, pulsar las mismas cuerdas y aventar a los aires caducos los mismos acordes de caducidad.<sup>8</sup>

Ante el frenetismo cinemático, esta forma de hacer teatro tiene sus horas contadas, salvo que a este se le introduzcan nuevos valores que incidan, principalmente, en lo poético, convirtiéndose en esa «piedra nueva» –referencia que nos recuerda a Juan Ramón– en el monótono panorama teatral español. Entre

6. Para Pérez Corrales (1986, 110 y ss.), este artículo es una verdadera «oda al cine», en la que a «Agustín Miranda, como a Espinosa, le maravilla *lo desnudo* del cine [...]». A esto agrega que «a Agustín Miranda le asombra que el cine –que es poesía– pueda llegar con naturalidad a todos los ciudadanos a diferencia de la poesía minoritaria de su generación».

7. El teatro es, también, el centro de atención en de Junco en «Libros. La razón de *sinrazón*» (*El País*, 1928), obra de teatro de Ignacio Sánchez Mejía. Allí, una vez más, Miranda Junco revisa la diferencia –casi inexistente– entre cordura y locura, que es lo mismo que decir entre realidad y ficción que, al final, no se diferencian.

8. Agustín Espinosa, como Junco, también supo apreciar la notable obra de Azorín, como por ejemplo en su artículo «Vidas paralelas. Azores mudados» (1980, 13 y ss.).

otros aspectos, Junco admira de Azorín su carácter de adelantado; Azorín supo ver con nuevos ojos el pasado literario español, incluso fue un adelantado con respecto a la crítica de su tiempo en apreciar el valor del superrealismo. En este sentido, se dirigen los guiños cómplices a Ortega, D'Ors y Pirandello sobre la autonomía de la obra creada. Todo en esta obra azoriniana despierta la idea de novedad en el joven crítico, que también aprecia en la obra azoriniana los principios de pureza y asepsia de la primera vanguardia:

Después... La emoción –emoción pura, limpia, lograda en buena lid, sin trucos, sin tramoya– en nuestros pechos jóvenes. El júbilo en nuestros ojos nuevos. En nuestros corazones, avivada la llama de nuestra admiración hacia Azorín, el admirado autor de *Los Pueblos*, el magnífico cazador de paisajes de nuestra España inquieta.

También lo superficial, lo falta de sinceridad, es lo que hastiaba a *El Greco*, otro de los grandes modernos para Junco, otro artista actual, eterno, puro. En «El Greco y su destino»<sup>9</sup> (*Revista de Occidente*, 1935), destapa el compromiso del gran pintor con su tiempo, con su historia. Para ello, parte de la obra de Ramón, de 1935, *El Greco: el visionario de la pintura*,<sup>10</sup> de la que, más que un análisis, hace un *tiento* crítico. Términos como intuición, adivinación, videncia, son los que toma para caracterizar la obra del autor de *La viuda blanca y negra*, en todo perfectamente aplicables a la crítica que tanto el propio Miranda como Espinosa o Juan Manuel Trujillo realizaban. De Ramón le atrae su enamoramiento de las cosas, lo que le lleva a cosificarlo todo, para dotar a cualquier elemento de máxima autonomía:

Ramón es el gran enamorado de las cosas. De ahí su técnica machacona, insistente, su estilo lleno de repeticiones tozudas, obsesionadas. Es la técnica, el estilo del enamorado. Don Juan de las cosas, Ramón sabe llegar como nadie hasta su más profundo sentido. Cada greguería de Ramón es el testimonio de que una nueva cosa le ha rendido su secreto.<sup>11</sup>

Arte de intuiciones es arte moderno y este es el signo de Ramón que, como *El Greco*, trata de atrapar lo que de eterno hay en cada realidad. Ramón supo ver en *El Greco* lo que Junco denomina «las formas eternas de su época», pero hay

9. *Revista de Occidente*, CXLIX, Madrid (noviembre 1935).

10. El libro aparece en 1935 en Ediciones Nuestra Raza, s.a., Madrid. Miranda Junco inserta este libro en la tradición de obras sobre el autor de «La Resurrección» como las de Manuel Bartolomé Cossío (1848-1935), quien publica 1908 su libro titulado *El Greco*, y el francés Maurice Barrès (1862-1923), que en 1914 saca a la luz su obra *El Greco: el secreto de Toledo*. La tradición literaria francesa es de las predilectas de Junco.

11. Miguel Pérez Corrales (1986: 243) apunta la «muñequización» como uno de los rasgos en los que Miranda Junco se fija en la obra ramoniana. Este motivo aparece en los cuentos espinosianos de Braulio y será uno de los motivos surrealistas por excelencia.

algo más importante aún: *El Greco*, como Ramón, fue un incomprendido en su época y muy pocos fueron los que supieron apreciar y valorar la modernidad y actualidad de su arte; este es el nexo de unión entre uno y otro.

El autor de *El lino de los sueños* es uno de los poetas canarios más admirados por la generación vanguardista insular y Miranda Junco le dedica dos artículos: «Don Alonso Quesada» (*El Liberal*, 1927) y «Admiración por Rafael Romero [Alonso Quesada]» (*El Liberal*, 1928). Rafael Romero propuso con su *Poema truncado de Madrid* y, sobre todo, con *Los caminos dispersos* una aventura lírica que se alejaba de los planteamientos modernistas y tocaba la poesía de vanguardia. A él también se refiere en su artículo «Josefina de la Torre, *Poemas de la isla*. Las Palmas de Gran Canaria» (*Revista de Occidente*, 1932):

«Allí, en la Gran Canaria, en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz a-isla-miento», dice Unamuno en el prólogo de *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, poeta de la Gran Canaria, libro terrible, duro y con espinas, como una pitera de las islas, como las islas mismas, como su triste autor a quien yo conocí tan verde aún de vida y tan maduro ya para la muerte. «Era el mozo trágico del islote soñando en el reino de Infinito», decía allí Unamuno de otro isleño angustiado. Y así era Alonso Quesada. Y así son todos los isleños, o no son nada.

El primer título recoge unas notas de carácter laudatorio sobre la personalidad literaria de Rafael Romero. El simbolismo de su pseudónimo esconde para Junco todo el desgarramiento que penetra hasta el último reducto de sus poemas y textos en prosa. Como Don Quijote, su aventura literaria fue un intento por ser y no poder en un ámbito espacial que oprimía un espíritu ávido de libertad:

Doble cauce tuvo el delicado fluir de la obra de Rafael Romero: el lírico y el humorístico. Cauces que a las veces entrecruzan sus límpidas corrientes para formar los espumosos remansos de sus poemas humorísticos. Cauces cuyo curso no es necesario remontar con exceso para descubrir el común manantial generador. Porque yo encuentro tanta desesperanza en su humorismo como en sus lamentaciones. —Ahí están los poemas de «Los ingleses de la colonia», tan anecdóticos y tan desgarradores. Rafael Romero, Don Quijote simpatizante, si al recibir la ilusión rebotada sonreía, su sonrisa era una sonrisa preñada de lágrimas prudentes, tras de la cual se adivina el estertor del suspiro apagado al brotar.

En el segundo artículo, Miranda Junco centra su atención en el hálito trágico que impregna el primer libro del poeta grancanario, relacionándolo con la tragedia griega, de héroes resignados, y alejándolo de la tragedia occidental, inaugurada por Shakespeare, de héroes insumisos, pues bien dice que «toda resignación es una tragedia», algo que ya se observa en el primer poema, «La oración de todos los días», algunos de cuyos versos cita Miranda Junco. Es



sumamente atractiva la reminiscencia de Rimbaud, el poeta francés que con solo veinte años ya había decidido dejar de escribir poesía, pues había compuesto lo que tenía que escribir, había recorrido su camino.

No podía faltar la referencia a la aridez del paisaje de su isla natal, aridez natural, aridez de estilo. Este artículo puede englobarse dentro de lo que Sánchez Robayna llama «escritura paralela» (Gutiérrez Albelo, 1988, 12): el texto crítico como texto creativo, que parte de una obra o autor dados para desarrollar un salto imaginativo, en el que sobresale el estatismo descriptivo; lo contemplado importa menos que la mirada, que la forma de ver. El adjetivo humaniza un paisaje esencial que, personificado, muestra el cuerpo de la isla silueteado: «Las llanuras desoladas de nuestra Isla, donde, de vez en vez, un árbol humillado por el viento pone su gesto de anacoreta en el paisaje. La tristeza de sus montes descarnados, senos estériles del paisaje. La melancolía de sus palmeras, siempre rumorosas de soledad, siempre balanceando su nostalgia de otros cielos mejores.»

Como Agustín Espinosa, Miranda Junco siente verdadera pasión por aquellos detalles que le son definidores. Así, una obra erudita, como la del arabista Emilio García Gómez titulada *Poemas arábigo-andaluces*, dentro de la que incluye *El libro de las banderas de los campeones*, se convierte en un motivo para la reflexión sobre un aspecto que parece marginal (*Revista de Occidente*, 1930), pero que Junco enlaza con una de las pasiones de los años veinte, el gusto por el deporte:<sup>12</sup>

¿De qué color es el color de la bandera de los campeones? Dimelo tú, nada-dora desmelenada y grasienta. Dimelo tú, corredor esforzado. Esa angustia de nuestra cara vencedora, ¿es la angustia del esfuerzo desarrollado, o la angustia de la meta lograda?

¿Dónde están, Montherlant, las botas de fútbol, las rodilleras estriadas, la camiseta rayada con las insignias del club en redondel? [...].<sup>13</sup>

---

12. Esto obedece, según Pérez Corrales (1986, 130), en el caso del deporte a que «se quiere atrapar con esto, para la literatura, las cualidades esenciales de alegría y depuración que se creen advertir en el deporte». Pero no olvidemos que la propia idea de deporte, de ludismo, está inherentemente ligada a la de espectador; el poeta es el deportista que, tras ejercitarse en la escritura, la contempla como espectador. Lo lúdico también es signo de esfuerzo, talento, habilidad. Es más que un simple entretenimiento: es un estímulo creativo, pasión.

13. Emilio García Gómez era el encargado en *Revista de Occidente* de la sección dedicada a todo lo que tenía que ver con el mundo árabe. Desde 1919 la editorial Calpe, en cuya fundación participa Ortega, comienza a publicar obras de actualidad en distintos campos del saber; en 1922 se une con la catalana Espasa, formando España-Calpe, que editará muchos títulos de actualidad paralelamente a *Revista de Occidente*. Junco casi todos los libros que reseñó, como este, fueron publicados por esta editorial.

De Montherlant, a quien Junco dedicará algún que otro artículo y más de una referencia,<sup>14</sup> le atrae su obra *Las Olímpicas*, cuyo deportivo estruendo liga con el futurismo:

Para el amigo del clisé y del casillero, nada más desconcertante que el caso Montherlant. Irrumpe en la notoriedad con un libro *–Las Olímpicas–* sano, alegre, fuerte y bello como un torno antiguo. La literatura se enriquece con las nuevas sensaciones del *sport*. Poesía del músculo. Alegría recién nacida del estadio. Camaradería. Oda a las botas de fútbol. El paraíso estaba, entonces, a la sombra de las espadas.

La reseña es una excusa para la creación. Los artículos de Miranda Junco son fiel reflejo de las múltiples preocupaciones y orientaciones que publicaciones como la *Revista de Occidente* trataron de aglutinar en su devenir. Un rasgo sólido de esa modernidad es el pujante desarrollo de un espíritu crítico a medio camino entre el ensayo y la creación, el *tiento* y el *análisis*. Esta es otra forma de aprehender los valores esenciales, nucleares, de lo moderno. En palabras de Ramón Fera (1936: 15), «la crítica suele manifestarse en ocasiones no ya en una fina exégesis, sino en relato que deriva en una digresión artística [...]». A pesar del uso del humor, la ironía o del hecho de plantear la reseña como un juego, Junco siempre deja un espacio para la cita erudita, mostrando sus dotes como lector sagaz.

Los nuevos mitos del *music hall* y el deporte son claves modernas para reinterpretar y ver la modernidad de obras anteriores, como las de Montherlant, emparentando sus héroes con los héroes deportivos y musicales actuales. La sutileza del lenguaje es poseedora de la crítica más suspicaz; en un texto donde no falta el extranjerismo lingüístico, Junco critica «ese aire *traqué*», «de viajero de *sleeping*» de la poesía última. El optimismo que presidía las obras de la primera vanguardia cede paso a una literatura más sombría. Estos dos momentos de la vanguardia son *escaneados* por Junco: el primero, maravillado por los adelantos técnicos, gustoso por la velocidad desenfadada, el vértigo; a este momento primero le sigue otro más reposado, más sereno. Sorprende la gran carga metafórica de este artículo («El libro de las banderas de los campeones», *Revista de Occidente*, 1930): la intuición analógica permite a Miranda Junco un febril recorrido por la última hora artística:

Y sin embargo, esta serenidad de hoy es necesaria tras el vértigo de ayer.  
Como el péndulo que, impelido por el mismo impulso, pasa de un extremo

14. Miguel Pérez Corrales nos señala que «las *Olímpicas* y otras obras de Montherlant fueron muy leídas por los jóvenes escritores» (1986: 128, nota 113). Espinosa alude también al escritor francés en «Horóscopos. Elogio en dos tiempos del 'Elogio de una niña ciclista' de Juan Manuel Trujillo» (Pérez Corrales, 1986: 675 y ss.).

a otro, nuestras almas oscilan entre dos polos contrarios. Consulta a la naturaleza –decía Séneca– y te dirá qué ha hecho el día y la noche. Nuestra vida, como la naturaleza, crea sombras donde antes creara claridades. Voluntad de soles alterna con voluntad de tinieblas. Nuestras almas no saben vivir en la unidad. Como la medusa que cantó Michelet, quietas anhelan el movimiento, moviéndose sueñan en la quietud, ocaso o aurora, ¿qué más da? La cuestión es cambiar.

El texto es una radiografía del estado anímico de la literatura del momento. La fantasía creadora es capaz de enlazar metafóricamente el Mundo Antiguo con el Mundo Moderno; el contraste está detrás de toda esta crítica. Eugenio D'Ors, a quien el propio Miranda Junco dedica su artículo «Oceanografía y plasticidad», defendía que la historia humana –la literaria también– se movía entre sombras y claridades, para decirlo con Miranda, es decir, entre una etapa de convulsión y otra de sereno reposo.

Parece que el recorrido imaginístico de Junco no tiene límites: la idea del cambio afecta al deporte, la literatura –deporte de la escritura, maratón de la palabra–; el amor al cambio mueve el ánimo humano. Miranda juega al despiste: este artículo es un laberinto de fragmentos, de destellos que se unen al final en un todo para cerrar el artículo. En el fondo, creemos que Miranda Junco toma los textos árabes aquí citados para defender, a su modo, que la modernidad es una forma metamórfica que se adapta a cada tiempo, a cada forma de ser y de pensar, y esta modernidad cristaliza poéticamente de forma distinta, pero siempre con un mismo fin, redescubrir con ojos nuevos la cotidianidad:

Lo mudadero, pues, no por ello es menos digno de amor. La manzana en sazón, a punto de pudrirse, es más dulce al paladar. Tú, placer mío, que me esperas para que, gozándose, te consuma, no por eso eres digno de desprecio. Yo sé que mi alma, consumida ahora por tu ausencia, arderá luego quemada por tu huida. Pero ¿qué importa? Yo sé que después de la noche viene el día.

Como en el caso de Quesada, la muerte será uno de los temas más atractivos para Junco. Este tema es el que late en su boceto crítico «*Malaise* o una sensibilidad de movilizado» (*Revista de Occidente*, 1931), uno de los mejores artículos que escribió y en el que nuestro crítico presenta una radiografía cultural de la muerte desde la mitología griega y romana hasta la actualidad. Como concepto atemporal, la literatura siempre ha tratado de mostrar la belleza de lo que, siendo pasajero y mortal, queda fijado en la imagen de la palabra. En relación a este tema, aparecen otros como el amor o la belleza: lo inmutable no es bello. Queda destacado el nivel de profundización alcanzado gracias al empleo de imágenes altamente sugerentes, especialmente las que tocan la temática de la Gran Guerra, que marca un punto de inflexión en el devenir de la vida y cultura europeas. Su estilo sintético y estilizado le permite apuntar matices sugestivos

que dibujan, como en un cuadro cubista, las aristas y formas de un concepto pleno de densidad y muy apegado a la conducta humana, una noción que gana intensidad gracias a que es personificado, para ver su humanidad:

Este valor vital de la muerte púsose de relieve, como nunca, en las horas de la gran guerra. La muerte, en todas sus formas, nadie la conocerá mejor que esos hijos de la guerra, alumbrados, entre livideces, en el parto doloroso de las trincheras. Esa aventura mortal fue para ellos la primera aventura. Conocieron la muerte y la amaron con amor de primera novia. Su proximidad, su inminencia, llenó sus horas como la seguridad de la cita llena las horas de la amante. Alrededor de su juventud, la muerte, como un pájaro bello y fatal, silbaba.

Junco presenta dos vertientes para afrontar la vida: una indolente, de resignación, y otra «afirmadora de la vida», que aboga por la supervivencia: vivir es defender la vida, vivirla con plenitud:

Cabe la actitud abúlica, negativa, del que, sin voluntad para asir una tabla de salvación, prefiere sumergir para siempre su indolencia. Estos, los más, no tendrán siquiera el consuelo de una inscripción sobre su tumba. Pero cabe también la actitud esforzada, afirmadora de la vida, voluntariosa de supervivencia. Los que adoptaron esta lograron –¿salvarse?– prolongar, al menos, su agonía.

Nos llama poderosamente la atención la capacidad de relación de Junco en este artículo; para él, como para su maestro Agustín Espinosa, «relacionar es una de sus misiones críticas: *descubrir* con perspicacia analogías secretas entre obras dispares o entre autores alejados en el tiempo y que a primera vista no parecen tener nada que ver» (Pérez Corrales, 1986: 211).

Presente, solo presente. En los límites con la muerte aparece la vida en extrema intensidad, aflora su plena identidad ontológica. El diálogo del combatiente, del guerrero, cifra su contenido alejado de la contienda: busca nuevos lugares, nuevas metas. No es retórica la pregunta que lanza Junco sobre los caminos que va a seguir la literatura. ¿Qué se presenta tras esa «tempestad de huidas» que supusieron las vanguardias históricas? ¿A qué cederá su paso esa sucesión fulgurante de *ismos*? ¿Literatura sedentaria, indolente, conformista, resignada? ¿De qué ha servido, entonces, la *tempestad*? Junco parece querer decir que el que huye también es un fracasado por no haber sabido enfrentarse a esas circunstancias existenciales. Defiende nuestro crítico un espíritu combativo: la huida no destierra el fracaso. Ese cambio exterior es menos relevante que un cambio interior, en la manera de afrontar la vida y sus problemas, es un giro de autenticidad espiritual, de sinceridad humana. En España nunca hubo literatura de viajes porque no participó de la Gran Guerra. Su espíritu –el de España– era otro.

También de un autor francés, Marcel Batilliat, es una biografía sobre Emile Zola reseñada por Miranda Junco (*Revista de Occidente*, 1931), a partir de la que muestra su convencimiento de que el creador regenera con su palabra, con su trazo, con su mirada, como el cine, aquello por lo que ha pasado el tiempo: el recuerdo siempre parte de una realidad ya pretérita, de algo *helado*, para poder revivirlo, como es el caso de la biografía:

El escritor, enterneciéndose ante la maravilla de un minuto antiguo, conjura sus fantasmas y vuelve a gozar ante la contemplación de lo ido. Pero qué distintos ambos espectáculos, el vivido y el recordado, el gozado con los sentidos y el acariciado en el recuerdo.

La escritura es un acto de fe, de resurrección. En la biografía se unen realidad histórica y ficción. Esta ambigüedad de la biografía es muy atrayente para Junco: en ella se borran fronteras. De este modo, el papel de la imaginación no queda desdeñado ante la investigación histórica: la biografía es otra forma de perfilar, de mostrar el contorno de lo que fue, sin desdeñar el papel creativo de su autor, como ocurre en el cine:

A idéntico afán responde esa nueva faceta tallada en la piedra preciosa del cine, ante la cual los espectadores de los cines granvianos madrileños han acertado a interrumpir su continuado bostezo. Me refiero a las películas documentales. Cine documental, novela documental, biografía: todo es uno y lo mismo. ¿Qué es la novela o el *film* documental sino la biografía de un paisaje, y la biografía sino la geografía de un alma? Se desdeña el regusto impotente de la fantasía y se busca la auténtica realidad.

Agustín Espinosa hace gala de su peculiar estilo como reseñista, comentando la obra de Ramón Gómez de la Serna *Antonio Ruiz*. En el apartado «La Biografía» (Espinosa, 1980, 26-28), tan del gusto de Miranda Junco, hace, precisamente, todo lo contrario a lo que podría esperarse de este género tan apegado a la vida de un ser pero, a la par, tan alejado: una biografía consiste en dibujar la mirada de otro sobre un ser, es decir, es una recreación desde fuera, lo que se presta a los juegos vanguardistas tan del gusto de estos escritores-profesores-ensayistas insulares.

En «La felicidad a la sombra de los capotes» (*Revista de Occidente*, 1931) la muerte es el centro de la vida, lo que la dota de sentido y de intensa plenitud. Nuevamente Junco hace una literaturización de este tema tomando como referencia literaria la obra atribuida a Tirso de Molina. Amor a la muerte es amor a la vida; vivir es existir entre los límites de ser y no ser. Miranda Junco es un *mitificador* de momentos, otra forma de mostrar una actitud vitalista que, por su sentido, tanto nos recuerda a Jorge Manrique: «Solo la vida consciente es

vida. La visión de la muerte poniéndonos alerta sobre nuestra propia vida hace que nuestro vivir tenga humana autenticidad», afirmará Junco en este artículo.

En palabras de López Campillo (1972, 93),

Puede decirse que prácticamente todos sus colaboradores [los de la revista] más importantes comprenden la importancia de la psicología y emplean esta dimensión en sus razonamientos. Entre ellos, descuella sin embargo un grupo que realiza esta integración con un acierto mayor: Gregorio Marañón, Ortega, Gustavo Pittaluga, Gonzalo Rodríguez Lafora, José María Sacristán, Agustín Miranda Junco.

El estilo de este artículo no es tan entrecortado como alguno de los que hemos visto anteriormente: la frase fluye de forma más natural. Miranda Junco cree que don Juan, para vivir intensamente, ha de fundamentar su trayectoria vital en el don de la ubicuidad: la huida, la búsqueda de aventuras, la vivencia de circunstancias extremas que ponen en jaque la existencia suponen la plenitud del ser. De ahí su expresión de que «toda aventura es un cara a cara con la muerte, un riesgo.» La verdadera sensación de saber que se existe, que se vive, surge de tocar y sentir los límites existenciales de la vida. El estigma donjuanesco es vivir para luchar por la vida. La fundamentación de este discurso es un recorrido por las letras y el pensamiento españoles desde la Edad Media hasta la actualidad. Solo se siente más la vida viviendo entre sus límites:

¿Y quién podrá enumerar las ventajas de toda vida amenazada? Así se ama, se siente, se posee como si fuera la vez última. Amar, sentir, poseer siempre como si fuera la vez última. Mañana he de morir o matar, ¿qué importa? Si muero, bien por la muerte. Si sobrevivo, bien por la vida que será sobrevivida. El español conoce como nadie las ventajas de toda vida amenazada [...].

El otro aspecto ligado a esta dualidad es el del amor, la esperanza salvadora. «Afición a la muerte es afición a la vida», pues el ser humano toma conciencia, así, de su existencia. Como expresión cultural de esa tensión vida-muerte está el mundo de los toros, tema tan asiduo en la literatura española y en la pintura de autores como Pablo Picasso y Óscar Domínguez. La finura de Junco acaricia los conocimientos más heterogéneos: el cisne canta más bellamente antes de morir. El torero representa la auténtica vida: vencer a la muerte es un triunfo de la vida, una declaración de amor a la existencia. En el ruedo, la muerte se convierte en espectáculo festivo. «¿Y quién podrá enumerar las ventajas de toda vida amenazada? Amar, sentir, poseer siempre como si fuera la última vez.» El poeta siempre topa con la muerte: o muere o mata. Esta es la representación cotidiana más intensa de la tragedia existencial. Don Juan lleva esta idea de vida amenazada hasta sus últimas consecuencias; amor-vida-muerte concentrados en este burlador:

También Don Juan conoce el valor de toda vida amenazada. También él ve la muerte en toda su grandeza y la ama. Por eso no se permitirá burlas con ella –él– el supremo burlador. Cuando acude a la cita del Comendador, este le encara: «No entendí que me cumplieras –la palabra según haces– de toda burla». Qué mal conocía el Comendador a Don Juan. ¿Cómo iba él a burlarse de la muerte? Porque esta es la actitud de Don Juan ante la muerte: la del torero. ¿Cuántos crímenes cometió a la largo de su vida Don Juan? Don Juan es el primer matador. Como los buenos matadores, Don Juan nace en Sevilla: él es el burlador de Sevilla. En su memoria se han alzado, en todas las plazas de España, los burladeros. Cuando Don Juan cita a cenar al Comendador no hace más que dar forma plástica a un gesto inveterado en él: para vivir con plenitud Don Juan pasa su vida citando a la muerte como el torero al toro.

Tomar conciencia de la intensidad del instante vivido implica querer más vida. Esto solo es posible lidiando con la muerte: la vida es una danza con la muerte; si vivir es morir un poco más a cada instante, la presencia de la muerte, algo inexorable, hace al hombre anhelar con más intensidad su plenitud de ser. En este artículo, vida y literatura se funden en mortal abrazo en este texto que muestra la actitud vitalista de su autor. La muerte es arte y vida. Ya el propio Ortega y Gasset «acentuaba el privilegio humano de la *temporalidad*, del *estar humano*» (Marichal, 1993, 30):

En suma, el ser humano está en la historia y, en esta, encuentra el sentido de su vida fugaz. De [ahí] que afirmara Ortega que la esencia del hombre es su radical individualidad, constituida por irrepetibles condiciones de lugar y tiempo, únicas en el transcurso de la historia terrestre. Había que abrir bien los ojos y vivir plenamente el *tiempo huidizo*.

También con el tema de la muerte como basto telón de fondo está su artículo «Un libro agónico» (*Revista de Occidente*, 1931) una prueba más que evidencia que para Miranda Junco la muerte es una pasión hispánica. El acto particular de morir de un hombre no importa; sí importa, en cambio, la muerte absoluta, la que vivimos agónicamente cada día que pasa. España está signada por la agonía: agonía en la pintura, en el ruedo, en la literatura. El sufrimiento enerva las ansias vitales del ser humano. Para hablar del libro de Jarnés –*Escenas junto a la muerte*–, Junco se centra en apuntar el determinismo trágico de lo español, una forma de ser endémica y muy arraigada en su arte y sus fiestas (toros-danzadoras) de cante jondo. Este contexto explica un libro como el de Jarnés. Su visión parte de que el equilibrio de la existencia pasa por la consideración de la vida y la muerte como fuerzas no opuestas, sino complementarias, gemelas; cuando no está una, está la otra. El poeta es un visionario: ve la unidad en todo; vida y arte, vida y muerte no son dualismos, sino un todo. Vida y muerte, como placer y dolor, se necesitan mutuamente: «Hermanas gemelas,

vida y muerte son cara y cruz del mismo fervor. Dime qué opinas de la muerte y te diré cómo sientes la vida». La plenitud existencial, las ansias vitales, solo se explican desde esta óptica: entender que la muerte es su límite gemelo, el espejo en el que se mira la vida. Convivimos con la muerte, que siempre está presente en cada momento de vida, visión que hunde sus raíces en la cultura occidental. Todo principio es un final: la vida es una sucesión de escenas y el recuerdo es la constatación vital de la relación vida-muerte. Estos son los puntos fuertes de este *libro agónico*, porque versa sobre la agonía: «Es en estas escenas en que un hombre arrastra su angina de pecho por todas las calles de la ciudad indiferente desgarrándose en el filo de todas las esquinas, lívido bajo las luces de los anuncios luminosos».

También en relación con la muerte Junco publica una interesante reseña sobre el libro de Jaime Torres Bodet (*Revista de Occidente*, 1931), también colaborador de *Revista de Occidente*, *Proserpina rescatada*.<sup>15</sup> Para Miranda Junco, el autor mexicano sabe rescatar a la heroína clásica de la penumbra del olvido, convirtiéndola en una mujer moderna en la que se aúnan, como en las divas del cine, fatalidad y belleza:

Terrible y bella como la Proserpina antigua es esta Proserpina de Torres Bodet. «Desproporcionada, romántica, mi(to)lógica desde la primera hasta la última sílaba del nombre, demasiado largo; pensando siempre en esa teoría que no puede contener una sola frase; anticipando siempre esa confidencia que no puede escribirse en una sola carta; imaginando siempre ese relato que no puede agotar una sola conversación. Mujer cargada de juicios, de prejuicios, de maleficios. Propietaria de una mirada más grande que los ojos. Esclava de una sonrisa más roja que los labios. Aprendiz de una boca maestra –también enorme– incapaz de caber en un solo beso.» Terrible y bello como la misma diosa. Como ella, señora de un mundo tenebroso nebuloso, ese mundo que el espiritismo ha entreabierto. No el *calathus* sobre su cabeza, sino un sombrero de fieltro.

Es, precisamente, este valor, el de sentir la vida por vía de la muerte, como hemos apreciado en varios artículos, el que emparenta a Miranda Junco con García Lorca, otro de sus referentes literarios.<sup>16</sup> Al autor de *Poeta en Nueva York*

15. Por la *Antología* de Buckley y Crispin (1973, 428 y ss.) sabemos que «nace en México (1902). Abogado y diplomático. Su nacionalidad mexicana no impide que se le deba integrar en el movimiento vanguardista español. Su estancia en Madrid (1928-1929) como diplomático le ayudó a entrar en contacto con la vida intelectual española en el momento de máxima efervescencia del vanguardismo. Sus colaboraciones en *Revista de Occidente* tuvieron una gran influencia entre los jóvenes vanguardistas, así como sus novelas *Margarita y la niebla* (1927) y *Proserpina rescatada* (1931)».

16. Miguel Martínón (1999, 247 *passim*) aprecia esta influencia especialmente en el poema «Romance de Carmen Ramos».



le dedica dos reseñas: «Federico García Lorca: *Canciones*» y «*Primer Romancero Gitano*. García Lorca, héroe de cuento de hadas» (*El País*, 1928). En la primera reseña, breve y llena de erudición, entrevé la relación que existe entre el primer Lorca y la *España negra*, que tiene como puente con el poeta de Fuente Vaqueros el caudal pictórico de Goya, otro de los admirados por los vanguardistas que ha sabido entresacar de la madeja del pueblo su más pura esencia definidora:

Comienza ya la recolección de los primeros frutos de la estación goyesca. Calor de fervor y rocíos de admiración abundarán. Y abonos de estudios. Y entreverados, entreverados, unos pocos riegos de erudición.

Que al final, ya sosegadas las hoces, ya las espigas maduras de sol sobre el terreno, de espiga a espiga lucirá la silueta fruncida –y precisa– de Goya, sobre la España inquieta de nuestro hoy.

[...]

Federico García Lorca, nuestro magnífico juglar novecentista ha escrito un libro, rosado de inquietudes y esplendente de logros: *Canciones*. En él García Lorca canta ya que no a la luna –ahíta de imprecaciones– al viento y a las brisas. Esos «escultores de bultos», esos radioescuchas empecinados en todas las ondas. En él García Lorca logró fundir con «suprema elegancia, el porte aristocrático con el gracioso desgarre popular».

Valbuena Prat desde *La Rosa de los Vientos*<sup>17</sup> realiza también una crítica sobre este libro de Lorca *muy parejo y cercano* en su valoración a Miranda Junco. Para el joven catedrático de Literatura, «*Canciones* –como antes el *Libro de poemas*– representa la inspiración más continua, más jugosa, más juvenil». Luego realiza una interesante comparación entre los caracteres poéticos de Diego y Lorca, concluyendo lo siguiente: «Diego va a la arquitectura. Lorca viene de la música. Al leer las *Canciones*, en Granada, sentimos la compenetración del paisaje con el poeta.» Esto nos recuerda, claro está, la importancia de la *tradición del paisaje* en la poética canaria de esta época, en la que se inserta Miranda Junco.

En la otra reseña, al igual que le sucedía con Ramón y su libro sobre *El Greco*, Junco destaca cómo el amor lorquiano se aferra en cada verso a las cosas. Para el autor granadino, la palabra es acto de posesión, disparo de la mirada que desnuda todo lo que toca, que descubre, como un niño, todo por primera vez:

Federico García Lorca se ha acercado a las cosas así. Lleno de amor. Él es el gran enamorado de las cosas. Por eso en sus manos de poeta –en sus manos morenas de gitano– ellas abandonaron las rosas encantadas de su doncelez. Y al solo influjo de su palabra apasionada, de cada cosa –como en los cuentos de hadas de nuestra infancia– ha surgido la maravilla de una princesa rubia, de andares de diosa, que las brujas de la vulgaridad habían encantado en el tronco esbelto de la palmera divina.

---

17. El artículo aparece en la sección «Parerga», 2 (mayo 1927).

Junto con la poesía de Alonso Quesada, la obra de otros jóvenes creadores de las islas no pasa desapercibida para este ávido crítico. Tras el autor de *Los caminos dispersos* es la hermana de Claudio de la Torre la que más llama su atención. «Josefina de la Torre, *Poemas de la isla*, Las Palmas de Gran Canaria» (*Revista de Occidente*, 1932) es un breve artículo en el que el grancanario reflexiona sobre la metafísica de lo insular, que determina una escritura a-isla-da. Para Junco, los poetas de Gran Canaria siempre han tratado de huir, como Ulises, de la soledad de la isla. La agónica vida del insular está marcada por el *fatalismo geográfico*:

Los poetas de la Gran Canaria siempre han sido así. Así fue Tomás Morales, escultor de tempestades. Así fue Rafael Romero, en cuya alma la isla se hizo flor de cardo y vaivén de palmera. Así es Saulo Torón, para quien la isla entera es un gigantesco caracol que le cuenta, al oído, sus encantos. Sus temas son siempre los mismos: el mar, que, si para los continentales es una salvación, para los isleños es una cárcel; el puerto, que para los extraños es un refugio y para los isleños un límite; la playa, donde el viento finge retozos de otras tierras; los barcos, que traen promesas imposibles de liberación.

El mar de Josefina de la Torre es un mar transfigurado; el paisaje de la isla es tomado en sus rasgos esenciales: mar, playa, viento. Es poetisa universal, que «también teje sus sueños de ínsulas.» Este «libro tan pródigo de aciertos» es *Poemas de la isla*, obra que continúa una tradición renovándola: «sobre la Gran Canaria, la isla donde Unamuno un día conociera toda la fuerza de la voz aislamiento, ha nacido hoy –sabedlo, continentales– bella, sola –mito antiguo, Circe nueva–, esta obra de Josefina de la Torre».

En una ocasión anterior, Miranda Junco detuvo su pincel crítico en la autora de *Versos y estampas*; de hecho, uno de sus primeros artículos en la prensa insular comentaba el primer poemario de Josefina de la Torre: «El libro de Josefina de la Torre. Espumas, versos y estampas» (*El Liberal*, 1927). Aprecia en su prosa la pincelada llena de emoción, que perfila impresiones y sensaciones con los colores sugerentes de hoy –un hoy muy hoy–. Junco parte de la «Estampa IV» para referirse a este bloque de su primer libro poético:

ESTAMPAS. –Josefina de la Torre ha sacado de la caja de cartón de sus recuerdos, las estampas preciadas. Son las imágenes perdurables en lo fugitivo del pretérito –un pretérito que es casi presente–. Son las instantáneas de unos momentos imborrables. Pero unas instantáneas no tomadas con la fría placa de un «kodak» indiferente, sino dibujadas, tenuemente, escorzadas por las manos temblorosas de un niño –de una niña–. El temblor de la emoción al hacerlas sube a flor de prosa, esfumando el contorno.

Será la nota infantil, plena de emoción, la marca más característica para el joven crítico de este libro primerizo, un «infantilismo madurado», una vuelta a la infancia que también realizó el joven García Lorca. Poesía, en fin, de ensueños,

pero, ante todo, actual: «VERSOS Y ESTAMPAS. – Josefina de la Torre, sobre la playa donde nació –hermana de las olas– tejió la bizarría de una rosa hecha de espuma y de brisas marineras. Y de corola le puso sus ensueños».

Por otro lado, tras esta atracción hacia la joven poeta, sin duda, el hecho de que para Miranda Junco Josefina de la Torre era una mujer que superaba el modelo femenino de las épocas anteriores, algo que también vio en la *Proserpina* de Torres Bodet: es tenista, prototipo de la mujer que hace deporte, y corporiza la mujer imposible del cinema. Miranda tuvo aquí, una vez más, a Espinosa como guía con textos como «Balances de mar y tierra: El contramito de Dácil»<sup>18</sup> o el «Romance de la niña en bicicleta».

Al lado de Josefina de la Torre, Félix Delgado y Montiano Pláceres son dos nombres que atraen a Junco por su novedad. Del primero reseña su segundo poemario, Índice de las horas felices (*El Liberal*, 1927); del segundo se detiene en *El remanso de las horas* de Montiano Pláceres (*Diario de Las Palmas*, 1936). Los valores estéticos que alaba en ambas obras, a pesar del tiempo que transcurre entre la publicación de una y otra, son los mismos: ni Delgado ni Pláceres caen en alambicamientos retóricos; el amor en Índice... es tan sincero como el *hogar insular* del que Montiano Pláceres llena sus poemas:

Hay, sí, un hogar humilde, lleno de un silencio suave, aterciopelado, bueno para soñar. Campos donde los senderos se alargan quejumbrosamente. Playas donde arriban las barcazas de los pescadores de manos callosas. Cementerios donde los cipreses conmemoran soledades y silencios. Palmeras que se yerquen, solitarias, como un grito o un anatema. Es la isla, la fábula, la poesía.

Uno de sus últimos artículos sobre valores literarios es «H. de Montherlant: *service inutile*. Ed. Bernard Grasset - París, octubre 1935» (*Revista de Occidente*, 1935), en el que hace nuestro crítico un breve recorrido por el tono y la finalidad que surcan la obra del escritor francés. Es este un camino de luces negras en el que se pasa de la alegría y el optimismo de *Las Olímpicas* a una literatura que parte de lo sensorial recreándose en el placer y el deseo.

El deporte puede ser un paso previo para alcanzar un óptimo estado espiritual, lo que nos recuerda a Fray Luis de León y a la depuración corporal de la poesía ascética:

La exaltación del cuerpo y los sentidos que *Las Olímpicas* proclamaban, exigía continuar, hasta agotarla, la experiencia de los sentidos. Pero una vez cumplida la experiencia sensorial, el alma se encuentra en franquía para iniciar una vida espiritual. Para que Dios entre, las cosas tienen que salir. Y para que las cosas

---

18. «No mira hacia el mar la muchacha rubia sino hacia la tierra. Tiene entre sus manos una raqueta de tenis. Sobre su cuerpo, un leve traje deportivo. Calzan sus pies unas sandalias blancas» (Espinosa, 1980, 105).

salgan es preciso, primero, que se cuelen en el alma, avasallándola con su divina variedad, por esas puertas sobre el mundo que son los sentidos. [...].

Finalmente, llegamos al decorado que interesa a Junco: aquel presidido por la moral y la dignidad. En este artículo se analizan los nuevos valores de la sociedad europea, el cambio que han experimentado y cómo han empobrecido espiritualmente al continente. Un concepto olvidado es desempolvado por Montherlant: el honor, cima moral del hombre, que nombra al final y que explica el título de su última obra. En las circunstancias actuales, una obra sobre el honor, la moral y la generosidad humanas es un verdadero *servicio inútil*; de ahí la grandeza de esta obra para Junco. Las referencias a Ortega, Spengler o Valery sitúan a Junco dentro de unas coordenadas claras de modernidad, muy en consonancia con el aperturismo estético e ideológico de *Revista de Occidente*.

### A modo de conclusión

En fin, en Miranda Junco hemos podido señalar y valorar una tendencia dinámica y plural hacia los estímulos de su época, con una concepción muy espinosiana del ensayo: una forma literaria breve, sincrética, con pinceladas poéticas y espejo de un espíritu en formación de mentalidad aperturista y crítica, donde el ensayo se enfoca como obra de integración y síntesis. Participar, sin duda, en la *Revista de Occidente* supuso la puerta de entrada de todas las nuevas tendencias europeas en todos los órdenes. A esa conciencia de actualización responde la mentalidad y la estética de este joven crítico grancañario. Él representa bien a ese joven intelectual de la España prebélica para el que las fronteras transpirenaicas habían desaparecido totalmente.

### Bibliografía citada

#### *Fuentes primarias*

- JARNÉS, B. (1927), «De Homero a Charlot», *La Gaceta Literaria*, 22, Madrid, 15 de noviembre.
- MIRANDA JUNCO, A. (1927), «Crítica voladora», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de agosto.
- MIRANDA JUNCO, A. (1927), «D. Alonso Quesada», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre.
- MIRANDA JUNCO, A. (1927), «La doble personalidad de Félix Delgado», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de noviembre.
- MIRANDA JUNCO, A. (1927), «Espumas, versos y estampas», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de diciembre.

- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Galdós y la joven literatura», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de enero.
- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Federico García Lorca: *Canciones*», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero.
- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Un acontecimiento teatral. *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de febrero.
- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «*Gorrones* de Mary Pickford», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de abril.
- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Libros. La razón de la *Sinrazón*», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de julio.
- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Primer romancero gitano. García Lorca, héroe de cuentos de hadas», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto.
- MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Admiración de Rafael Romero», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de noviembre.
- MIRANDA JUNCO, A. (1929), «Oceanografía y Plasticidad», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de agosto.
- MIRANDA JUNCO, A. (1930), «El libro de las banderas de los campeones», *Revista de Occidente*, LXXXIII, pp. 262-264.
- MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Una biografía», *Revista de Occidente*, XXXII, pp. 209-211.
- MIRANDA JUNCO, A. (1931), «*Malaise* o una sensibilidad de movilizado», *Revista de Occidente*, XCI, pp. 108-112.
- MIRANDA JUNCO, A. (1931), «La felicidad a la sombra de los capotes», *Revista de Occidente*, XCIV, pp. 108-113.
- MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Jaime Torres Bodet: *Proserpina rescatada*», *Revista de Occidente*, XCVIII, pp. 246-248.
- MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Muerte de la españolada», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre.
- MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Un libro agónico», *Revista de Occidente*, CI, pp. 223-228.
- MIRANDA JUNCO, A. (1932), «Josefina de la Torre: *Poemas de la isla*», *Revista de Occidente*, CVIII, pp. 378-381.
- MIRANDA JUNCO, A. (1932), «R. Nóvoa Santos: la inmortalidad y los orígenes del sexo», *Revista de Occidente*, CIX, pp. 125-128.
- MIRANDA JUNCO, A. (1935), «Henri de Montherlant: *Service inutile*», *Revista de Occidente*, CXLVIII, pp. 118-121.
- MIRANDA JUNCO, A. (1935), «El Greco y su destino», *Revista de Occidente*, CXLIX, pp. 241-244.
- MIRANDA JUNCO, A. (1936), «Isla. Fábula. Poesía», *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo.

*Fuentes secundarias*

- BRIHUEGA, J. (1981), *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Cátedra.
- BUCKLEY, R. & J. CRISPIN (selecc.) (1973), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza.
- ESPINOSA, A. (1980), *Textos (1927-1936)*, ed. Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife.
- ESPINOSA, A. (1988), *Lancelot 28º-7º*, ed. Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- FERIA, R. (1936), *Signos de arte y literatura*, Madrid, El discreto.
- FRIEDRICH, H. (1974), *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E. (1988), *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, recopilación e introducción Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- La rosa de los vientos* (1979<sup>2</sup>), ed. facsímil con estudio preliminar Sebastián de la Nuez, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria.
- LÓPEZ CAMPILLO, E. (1972), *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus.
- MARICHAL, J. (1993) «Una espléndida década», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-15, pp. 25-37.
- MARTÍN, F.G. (1992), «El cine y la vanguardia en Canarias», en A. Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Islas Canarias, C.A.A.M. - Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 141-177.
- MARTINÓN, M. (1999), «Lorca y la poesía canaria de su tiempo», *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIII, pp. 237-259.
- MIRANDA JUNCO, A. (1994), *Poemas y ensayos*, ed. Rafael Fernández, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- PÉREZ CORRALES, M. (1986), *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VALBUENA PRAT, A. (1968), *Historia de la literatura española*, Tomo IV, Época Contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili.