

LA INFLUENCIA POPULAR EN LA OBRA DE PEDRO GARCÍA CABRERA

Belén GONZÁLEZ MORALES

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Una de las tentaciones que siempre acecha al historiador de la literatura es la de imaginar qué fortuna hubieran corrido algunas obras, autores y estéticas si el orden de los acontecimientos hubiese sido diferente. La posibilidad de alterar el devenir, de esbozar una “historia ficción”, paralela al curso del tiempo que se estudia, cobra una enorme relevancia cuando se produce el truncamiento de una serie de movimientos e inquietudes artísticas cuyo potencial incalculable queda frustrado para siempre. La Historia de la Literatura Universal está colmada de esta suerte de vacíos que también han cambiado el rumbo de la Literatura Española. Entre ellos, el fratricidio de 1936 constituye todavía un desafío para la recuperación de voces individuales y empresas colectivas que se perdieron en el vuelco que sufrió la vida cultural del país. Lejos de haber concluido, queda mucha labor pendiente para paliar el silenciamiento de un número considerable de escritores valiosos que no fueron conocidos en su época o, más bien, no pudieron serlo. Tal es el caso de un poeta poco leído, vinculado desde joven a la cultura popular y autor de uno de los libros escritos en español más relevantes de la segunda mitad del siglo pasado, *La esperanza me mantiene* (Madrid, 1959). Pedro García Cabrera (Vallehermoso, La Gomera, 1905- Santa Cruz de Tenerife, 1981) dedicó toda su vida a la escritura: su voz nació al amparo de la resurrección de la literatura popular de principios del XX y fue girando hacia el surrealismo, debido a su vinculación a la facción

vanguardista formada en Tenerife durante los años treinta, que mantuvo un estrecho contacto durante la II República con André Breton, Benjamín Péret y Jacqueline Lamba. En 1936 fue detenido por su militancia en el PSOE y, durante una década, escribió en las prisiones franquistas. Tras una etapa de silencio, se incorporó definitivamente a la vida cultural española durante los años 50, en la que desarrolló una poesía comprometida muy particular y colaboró estrechamente con los diferentes grupos poéticos del momento. Su escritura se abrió en los años setenta hacia los nuevos aires que insuflaba una libertad soñada que lo animó a continuar su labor literaria y crítica hasta el mismo año de su muerte.

A lo largo de su vida, Pedro García Cabrera no dejó de sentir la influencia ni de reflexionar en sus ensayos sobre las tradiciones del pueblo. Uno de sus más célebres escritos, “Las fuentes de la poesía popular”, presentado en la III Bienal Internacional de Poesía de Knokke (Bélgica, 1956), expresaba las dos líneas fundamentales que se pueden rastrear en su obra en relación con la huella dejada por la poesía tradicional. Por un lado, el poeta destacaba la impronta literaria, tomada de los autores más relevantes de principios de siglo que, siguiendo los senderos de la creación literaria hispánica, adaptaron la cultura de la colectividad a su expresión individual. Por otro, señalaba la riqueza que el escritor podía hallar en el diálogo con sus coterráneos, del que apuntaba:

El acercamiento del poeta al pueblo le proporciona un vivo material de imágenes que por desnudez y belleza expresivas tienen un vigor actual y permanente, y son capaces de dar una poderosa fuerza comunicativa a las formas de poesías más cultas y refinadas¹.

Los primeros pasos poéticos de García Cabrera estuvieron alentados por las voces de Rafael Alberti y Federico García Lorca. El giro hacia las fuentes tradicionales, que ya habían realizado los hermanos Machado, es notable en la construcción del primer libro del

¹ “Las fuentes de la poesía popular” es un texto elaborado por Pedro García Cabrera y José Domingo. Fue publicado en el suplemento cultural “Gaceta Semanal de las Artes” del periódico tinerfeño *La Tarde* entre el 25 de octubre, el 1 y el 8 de noviembre de 1956.

poeta, *Líquenes* (1928). Sus setenta composiciones están marcadas por la brevedad, el octosílabo con rima asonante y la presencia de paralelismos y reiteraciones. Además, la influencia de las canciones populares y el tono albertiano resultan evidentes en numerosas estrofas de la obra, como la antepenúltima:

El marinero tenía
lleno de salitre el pecho.
Por eso como ninguno
tanto corría el velero.

Una novia en Buenos Aires
después tuvo el marinero.
Por eso tanto corría
hacia América el velero.

El marinerito tuvo
una novia en cada puerto.
Por eso tanto las calmas
caían sobre el velero.

Estos primeros versos de corte neopopular permanecen en la literatura del poeta gomero y, asimismo, encontraron un lugar en los poemarios de corte surrealista y simbolista que escribe en los años previos al triunfo del ejército nacional, entre los que destacan *Transparencias fugadas* (1934), *La rodilla en el agua* (1934-1935), *Dársena con despertadores* (1936). El periodo de entreguerras se caracteriza para el poeta por una extremada agitación poética. Junto a Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, puso en marcha la revista *Gaceta de Arte* que, entre 1932 y 1936, introdujo los nuevos movimientos artísticos en España y se sumó a una apuesta regeneradora de la cultura y la sociedad a través de la asunción de los postulados europeos y universales del momento. Los escritores Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo y el pintor Óscar Domínguez se vincularon a la “facción” que se formó en la isla siguiendo los presupuestos defendidos por André Breton. En 1935, este grupo dispuso la celebración de la Exposición Surrealista en el Ateneo de la capital tinerfeña y, gracias a la convivencia intelectual y afectiva entre los surrealistas franceses y canarios, se trazó un número del *Bulletin International du Surréalism*,

en el que se incluyó un Manifiesto Surrealista firmado por Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Benjamin Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl.

Sin embargo, la euforia vanguardista tenía las horas contadas en España y la lógica de los acontecimientos encaminó a los autores hacia otros derroteros. El ocaso de la aventura cultural republicana, el cierre de las fronteras al arte internacional y la crueldad de las experiencias vividas contribuyeron a que Pedro García Cabrera se replantease la naturaleza de su actividad creadora. Ya no había cabida para los juegos, las asociaciones y el impulso creativo de las vanguardias; y, por otro lado, las formas populares, especialmente el romance, se había asentado como modo de expresión predilecto durante el periodo bélico y era frecuente su incorporación a los escritos propagandísticos y a libros completos, como el *Cancionero y Romancero de ausencias*.

Romancero cautivo (1936-1940), la obra escrita durante la guerra, se adscribe a esta línea estética y supone el retorno a las formas populares. En ella se fusionan los elementos narrativos y líricos para recoger su odisea tras la detención de 1936, la deportación al campo de concentración de Villa Cisneros, la fuga hacia Dakar y la experiencia en las prisiones de Baza (Granada), tras participación en la contienda bélica junto al Frente Republicano en Andalucía. La deuda con el *Romancero gitano* resulta evidente desde el título y, en muchos de los poemas, escritos en papel de fumar para salvarlos de la “saña de los guardianes”, resuenan versos e imágenes lorquianas. Así, por ejemplo, las fases de la luna ordenan la primera sección del libro “Con el alma en un hilo”; todos los recursos expresivos, especialmente las metáforas, las exclamaciones e intensificaciones recuerdan al autor granadino y su imaginario está presente en muchas de las composiciones, como “Ropa color de suplicio” o “Descartes para la muerte”, que destaca por su plasticidad, como refleja su comienzo:

Como cartas de baraja
están formando los presos.
Vienen pasando revista
hombres vestidos de negro

que traen un as de espadas
atravesado en el ceño
y una escalera de bastos
subiendo a su pensamiento.
(...)

El tono del libro está marcado por la denuncia y el compromiso solidario característicos del autor de *Poeta en Nueva York*. En el tributo que le realiza García Cabrera a través de adopción de formas y motivos populares, tanto en éste y otros poemarios posteriores a la Guerra Civil, subyace una crítica al régimen instaurado. No se trata únicamente, como es obvio, de esa profunda admiración literaria, que en todo autor genera un diálogo fructífero con sus interlocutores; sino que, al reconocerse en el universo de García Lorca, también reivindicaba todo lo que su figura representaba en el terreno político y cultural. De ahí la doble lectura de algunas composiciones del libro, como “Gitano ardiendo en su ley”, en la que se incide en la estampa de este personaje como exponente de la marginación y la opresión, como se aprecia en los siguientes versos:

(...)
Los cortijos y majadas
todos los días lo vieron,
en un caballo arrogante,
cortar las crines al viento.
Caballo que persiguiera
en otros lejanos tiempos,
la ralea de los suyos
por trochas y vericuetos.
(...)

Los lazos con la obra de García Lorca se fortalecen con la publicación en 1951 de *Día de alondras*, que sigue a una serie de libros inéditos hasta los años ochenta, debido a las circunstancias políticas. El poemario puede ver la luz y recibe la crítica positiva de Gerardo Diego, quien había colaborado en el proyecto de *Gaceta de Arte*. Sin embargo, esta obra de García Cabrera se acerca sólo parcialmente a esa “poesía directa, concreta, siempre vivida y elaborada en primer grado” de *Alondra de verdad* y profundiza en cierto aspecto de la literatura de Lorca que abre la segunda vía

resaltada anteriormente, la de la asunción del habla popular. En sus estudios sobre las nanas y la conferencia “Imagen de don Luis de Góngora” encuentra García Cabrera el soporte teórico para afirmarse en la atención a la expresión del pueblo, presente en desde las primeras composiciones del poeta gomero, pero que cobra ahora un mayor protagonismo. No en vano, el sintagma de los labradores granadinos “buey de agua”, recogido en el “Romance del emplazado”, es reproducido por García Cabrera en la “Alondra del júbilo”. A lo largo del todo el libro se van filtrando algunas de estas construcciones sobre las que reflexionó durante los años cincuenta y que encuentran amplia acogida en sus siguientes poemarios.

La explotación de esta tendencia supone más una intensificación que un descubrimiento para el autor. La atención a las expresiones de su entorno constituye una de las constantes en su literatura y sus escritos críticos, cuyas indagaciones sobre el ser, el paisaje y los habitantes de su región se iniciaron en los años veinte y dejaron una larga estela en su poesía. Canarias posee un acervo folklórico de enorme riqueza, en el que hay que destacar un cancionero y un romancero propios, que se han ido nutriendo a través del contacto con otras culturas tras su paso por el archipiélago. Como ha explicado el estudioso de la tradición folclórica canaria José Pérez Vidal, la geografía de las islas ha contribuido a su pervivencia y el contacto de la sociedad con las tradiciones populares se ha mantenido hasta bien entrado el siglo XX². Por tanto, el neopopularismo de Pedro García Cabrera no compete únicamente a una adscripción estética y una reivindicación ética, sino que participa en un mismo grado de un marco cultural determinado, el de su propia región, en la que la cultura popular posee, todavía en la actualidad, una enorme influencia en las producciones artísticas de sus habitantes.

Esta presencia de la tradición en la cotidianeidad se halla reflejada en *La esperanza me mantiene* (1959), su libro más logrado,

² En su libro *Poesía tradicional canaria* (1968) el autor señala dos factores que han contribuido en sumo grado a la pervivencia de la tradición popular en Canarias: por un lado, el aislamiento propio de las culturas insulares; y, por otro, su quebrada geografía y el régimen minifundista de la propiedad que se instauró en el archipiélago.

que está encabezado por una copla popular que el poeta escuchó cantar a su madre durante su infancia en Vallehermoso:

A la mar fui por naranjas
cosa que la mar no tiene,
metí la mano en el agua:
la esperanza me mantiene.

Los versos quedaron impresos con tal fuerza en su memoria que, además de originar el libro, lo sostienen y ordenan de tal forma que les aporta una gran coherencia y unidad. Todas las composiciones llevan el mismo título, “A la mar fui por...”, seguido del objeto de su atención (mi voz, mis amigos ahogados, la paz, mi infancia, un hijo, la libertad, mi sueño, mi patria, las islas). Tan sólo en la primera, “En la mar vuelvo a nacerme”, y la penúltima, “A la mar voy todavía”, se altera el orden del sintagma. Todos los poemas culminan con el siguiente verso, separado por un espacio del final de la estrofa precedente, “Con la mano en el mar así lo espero”; a excepción del penúltimo, que finaliza de esta forma: “Aún mi mano en la mar, así lo espero”. El libro se cierra con la respuesta de la mar a los anhelos del yo lírico en el “Soliloquio de la mar”, intervención que concluye tajantemente: “Con la mano en el pecho así lo espero”.

Desde el punto de vista temático, el poemario responde también a la tensión planteada en los cuatro versos que lo preceden: el sujeto lírico mete la mano en el mar, lo interpela para que haga realidad su deseo de brindarle a los seres queridos, la paz soñada, la posibilidad de un hijo, etc., sabiendo que nada de lo que ruega le será entregado, aunque él mantiene la esperanza. En la batalla entre la realidad y la irrealidad van apareciendo toda una serie de elementos que configuran su orbe poético: la guerra, la política, las frustraciones personales, la realidad insular, las dificultades ante la palabra y las ilusiones literarias. Y, a pesar de la aceptación de las circunstancias que le ha tocado vivir, el sujeto lírico sigue manteniendo la fe. Así se refleja en “A la mar fui por mi voz”:

Y cuando esta palabra tenga fuerza y dominio
para tomarme en brazos,
tutear mi aventura,

darle cielo a mi sangre,
transfigurar mi voz en una hoguera,
se haya como una esponja empapada de pueblo,
que vaya a tus orillas, descalza y pescadora,
a sacar de las redes el seno de naranja
que tiembla en la desnuda poesía.

Con la mano en la mar así lo espero.

La misma sensación de la victoria del deseo frente a la realidad queda tras la rebeldía inicial de “A la mar voy todavía”:

Dime, tú, mar, ahora ¿a qué naranja
he de tender mi frente?
¿Debo arrancar de cuajo tus arenas,
golpear tus rumores,
escupir tus espumas,
matar tus olas de gallina de oro
que sólo ponen huevos de esperanza?
La paz te he suplicado y me la niegas,
mi ternura te ofrezco y no la quieres.
Pero algo he de pedirte todavía:
que no hagas naufragar a mi palabra
ni apagar el amor que la mantiene.

Aún mi mano en el mar, así lo espero.

Los recursos característicos de la tradición popular se adaptan en el libro al verso libre de una manera muy peculiar, pues en efecto todo, hasta la disposición gráfica, parece seguir la pauta del ritmo marino. La relevancia del mar en la obra de García Cabrera es indiscutible, ya que, como dejó escrito en numerosas ocasiones, éste pauta la existencia y la cultura de los insulares³. En ese ir y venir acuático, en su repetición y arritmia, se alían las palabras y las imágenes y se filtra la denuncia de la opresión y la sinrazón de la

³ Junto a Domingo Pérez Minik, el poeta gomero se dedicó con denuedo a desvelar las claves de la existencia del hombre de las islas y de sus manifestaciones culturales. Así lo hizo en sus escritos críticos, entre los que destacan: “El hombre en función del paisaje”, “Dos sensibilidades”, “Regionalismo y universalismo”, “Tradición europea en la poesía de Canarias”.

situación política. Las ansias de libertad y la articulación retórica hermanan al libro con aquellos publicados en su tiempo, con las obras de Gabriel Celaya y Blas de Otero, pero también con los más destacados afanes vanguardistas que conoció García Cabrera y con las voces neopopulares que clamaron antes de la guerra. El libro recibió, entre otras, la crítica elogiosa de Vicente Aleixandre y Artur Lundkvist, pero su discurso era excesivo para los tiempos. El deseo de libertad, la demanda de justicia y esa mano que se mantiene en el agua, desafiante, constituyeron argumentos suficientes para justificar el secuestro de la publicación.

Se debe resaltar que la plasmación de la copla como punto de partida del libro supone más que un gesto que confirma el asentamiento definitivo de una forma de comprender lo popular y, por el contrario, posee, como se verá, mucha importancia en el conjunto de su obra. Respecto a estos cuatro versos, se ha dado noticia de la existencia de algunas variantes registradas en Canarias, Andalucía, Asturias y México⁴. Una de ellas, la andaluza, que quizá el poeta escuchó durante los dos años que pasó en Sevilla entre 1913 y 1915, dio pie a algunas observaciones sobre la *Canciones* de García Lorca⁵. Pero, al margen del interés crítico que poseyeran estos cuatro versos, resulta obvio que debieron poseer una enorme significación en la biografía del poeta: además de rumiarla durante muchos años hasta la aparición del poemario, algunos años después de la de *La esperanza me mantiene* continuaba provocando interés en él e, incluso, llegó a manifestar que conocía otra versión que una anciana le recitó:

A la mar fui por naranjas,
cosa que en la mar no había;
metí la mano y saqué
la esperanza tuya y mía.

⁴ Los estudios de Esteban Amado Santana, recogidos en *Pedro García Cabrera. En torno a una existencia poética* (1985) definieron estas cuatro variantes, aunque no se descarta que la copla haya conocido otras alteraciones.

⁵ En “Las fuentes de la poesía popular”, afirma: “La canción ‘Adelina de paseo’, incluida en *Canciones* (1927), que es citado como ejemplo estilístico por Díaz Plaja y de la que no halla este autor precedente literario visible, tiene su principio originario en los dos versos primeros de otra copla: *La mar no tiene naranjas/ ni Sevilla tiene amor...* (García Lorca). *A la mar fui por naranjas/ cosa que la mar no tiene...* (Cantar popular)”.

Esta atención permanente a la composición y su devenir resultan enormemente reveladoras del signo definitivo que adquirió la poesía de Pedro García Cabrera. No en vano, en el prólogo de *La esperanza me mantiene*, elaborado por el crítico Domingo Pérez Minik, se afirma que en la lucha entre el deseo y la realidad de la que habla “ha de marcar muy poderosamente toda la creación del poeta” y en ella “está encerrada toda la condición geográfica y metafísica del hombre insular”. Estas observaciones de Pérez Minik resultan enormemente certeras en lo que respecta a la evolución y al conjunto de la obra poética del autor. Toda la obra de García Cabrera se condensa alrededor de esta batalla personal, que sólo puede lograr su verdadero alcance en un significado colectivo, el que caracterizó aquellos años de persecución y censura. En esta lucha se aglutinan en torno al mar todos los elementos que habían caracterizado la literatura del poeta gomero: la vanguardia, el tono neopopular, la raigambre simbólica y metafísica, la mirada creadora del paisaje: todo logra confluir de manera sencilla y natural, algo que se consigue, como él mismo explicó en “Las fuentes de la poesía popular”, gracias a la potencia creadora que posee la palabra del pueblo:

Hemos de hacer resaltar que estas imágenes, que se abren como ventanas expresivas en el campo del lenguaje, junto a las coplas anónimas que canta el pueblo, son las manifestaciones más espontáneas e íntimas del alma popular, las que son empleadas a diario para asomarse al mundo y dar fe de vida, para apresar aquél y desnudar ésta, dejando acuñada en la brevedad de un decir o en la moneda musical de una copla la temporalidad de su existencia. En tales imágenes y cantares no hay asomos arqueológicos, sino fluencia y actualidad (García Cabrera, 2005: 138, vol.1).

La explotación de la capacidad sintética de la expresión popular no es exclusiva del poeta gomero. Él la supo aprovechar al igual que hicieron los autores neopopulares con los que dialogó siempre: Alberti, Lorca y Miguel Hernández. En sus obras, como sucede en la de García Cabrera, se fusiona lo mejor de la tradición y la vanguardia; asimismo, la imagen y los procedimientos populares conviven sin estridencias con las cabriolas surrealistas. Las líneas se potencian la

una a la otra y la expresión fluye de una manera personal, intensa, difícilmente imitable o asequible sin esa concentración curiosa de inteligencia plástica y fuerza verbal.

Atrapado en la dinámica inherente a la expresión del pueblo, García Cabrera se vuelca en los siguientes años en su entorno insular y sus publicaciones constituyen una penetración en la cultura y la vida cotidiana de sus coterráneos. En realidad este asunto lo había ocupado desde sus primeros ensayos y la cuestión de la “condición humana del insular” nunca dejó de interesarle. Siempre afirmó la universalidad de los isleños y la impronta que la geografía deja en todo aquel que viva en una porción de tierra rodeada de agua por todas partes.

Entre cuatro paredes (1968) recoge la tranquilidad del hogar descubierta tras su matrimonio con Matilde Torres Marchal. La mirada se torna ahora íntima y próxima a la realidad más cercana. A lo largo de los versos libres se van engarzando los sentimientos de amor y la felicidad hallada en la vida cotidiana, como puede observarse en los títulos: “Compañera te doy”, “Nuevo hogar de una concha”, “Ha llegado tu carta”. Resulta interesante la atención que se muestra al entorno, ya que en algunas ocasiones, como sucede en “Casa de Tacoronte”, dan pie a la reflexión sobre la insularidad. Ésta adquiere también una importancia considerable en los siguientes libros, en los que el sujeto lírico suele revelar el lugar donde está escribiendo o aclara la localización precisa dentro del marco geográfico que generan los versos. Valgan como ejemplo los encabezamientos que llevan algunos poemas de la segunda sección del libro:

Con la marea baja,
sentado en la rompiente, escribo este poema

(Bajo los árboles,
en el monte de Las Mercedes).

Estas declaraciones en las que se desvela un intenso amor por las islas se tornan materia poética en la siguiente publicación de Pedro García Cabrera. No se trata ya de una confidencia sobre el lugar de la escritura, sino que, además de buscar la complicidad del lector, narrando desde donde nace la expresión, se ensalza el entorno con los ropajes del romance. El retorno a esta estrofa y la obsesión por el enclave isleño marcan el tono general de *Vuelta a la isla* (1968). En su prólogo, el poeta desglosa sus intenciones y comunica su devoción por lo popular:

Este libro, aun siendo un recorrido por la isla de Tenerife, a la que debo todo lo que soy, es un homenaje a la región canaria, ya que desde la cima del Teide puede contemplarse, con los ojos del amor a la tierra, la totalidad del archipiélago.

Tanto los romances a los pueblos como a las islas no pretenden ser una descripción geográfica. Sino una versión personal de los mismos, recogiendo las vivencias acumuladas de cada lugar a lo largo de los años. Por eso hay romances que aluden a peripecias de hace mucho tiempo y que han guardado el calor de mi adolescencia. Ahora bien, todos los romances, sin ninguna excepción, han sido compuestos en el ambiente de cada sitio, pisando su suelo, viviendo su actualidad, pensando sus noches y respirando sus días, conversando con las gentes y el aire que las rodea (García Cabrera, 2005: 147, vol. 3).

La fusión del poeta con la voz y los habitantes de su tierra trasciende el enclave geográfico y se eleva hasta una dimensión abstracta y “mental” en *Las islas en que vivo* (1971). En su prólogo el autor reconoce su pasión por el habla del pueblo, siempre reveladora de “un modo de existir” y – a su juicio – prueba de que las formas de la realidad externa son “generalmente mucho más abundantes y variadas que las de la fantasía”. Muchas de las composiciones o de sus hallazgos más certeros surgieron en las conversaciones mantenidas durante años con las gentes de mar: “brote de la mar”, “agacharse la brisa”, “la picadera de la mar”, “pie de lluvia”, etc. Así sucede, por ejemplo, con la siguiente composición, nacida en un día en que el poeta no “hallaba el lenguaje apropiado” para expresar lo que le sugería la marea. Sus palabras aclaran las peculiaridades del proceso creativo:

Tenía trabado el paraguas de la expresión y no atinaba a abrirlo. De súbito, un golpe de agua me desalojó del sitio en que me encontraba y abandoné aquel risco sin haber podido pergeñar algo que me complaciera. A un hombre que cruzaba por aquellos andurriales pregunté si la marea estaba subiendo ya, porque una ola muy fuerte me había mojado. Y aquel hombre me respondió: no se fíe usted por eso de que la marea esté subiendo. Puede estar bajando y ser un brote de mar.

¡Un brote de mar! Esta expresión popular fue toda una revelación. Había al azar tropezado con el lenguaje que necesitaba para ordenar las ideas que me estaban bullendo. Y a reglón seguido escribí el poema siguiente:

Un brote de la mar ha llegado a mis pies.
Inesperadamente
se ha nacido del vientre de una ola
con su cuerpo de llantos y rumores
como si fuera de verdad una vida.
Tan pura exhalación,
tan leche hirviendo
coronó su existir apresurado,
que ni aún al recuerdo dejó brecha
su centella de agua.
Apenas si he podido retener un instante
su tiempo de morir,
su nacer velocísimo a la muerte.
Y acaso toda el alma de una isla,
más que obsesión de rocas a pie firme,
sea un brote de mar encadenado⁶.

⁶ Estas palabras fueron pronunciadas por Pedro García Cabrera en el Primer Congreso de Poesía Canaria, celebrado en 1976. En ella, fusionaba el habla de los isleños con el modo de existir del insular. De las expresiones populares decía: “No son féretros de realidades desfasadas, ni muertos caparazones lingüísticos, ni curiosidades de museo, sino expresiones de convivencia con el medio marino, eslabones de ahormadas experiencias nativas. Y estas imágenes son sienas, ojos y oídos de isla. Son, en resumen, nosotros mismos, poblando el tiempo anónimo de la mar”.

La expresión más popular no deja de filtrarse en los libros que escribe hasta el final de su vida e incluso comienza a aparecer el coloquialismo. Pero, si algo caracteriza los siguientes poemarios es, como no podía ser de otra manera a tenor de los acontecimientos políticos, las ansias de libertad que subyacen en *Hora punta del hombre* (1970), *Elegías muertas de hambre* (1975), *Ojos que no ven* (1977) y *Hacia la libertad* (1978). Las dedicatorias resultan muy elocuentes respecto a las inquietudes estéticas y culturales del poeta: aparecen los nombres de Neruda, César Vallejo, Manuel Padorno, José Luis Sanpedro o Agustín Millares. El tono social y comprometido es, sin embargo, muy personal, y se mantiene fiel a su idea de quedarse al margen de todo arte panfletario.

La llegada de la democracia soñada representó para García Cabrera la posibilidad de dar a conocer su obra. Preparó la antología *A la mar fui por naranjas* (1980) y entregó algunos escritos inéditos para su publicación. Pero la muerte llegó pronto y no pudieron llegar todos los reconocimientos que merecía un poeta único, que no sucumbió ante las circunstancias políticas del siglo XX y contribuyó enormemente en la introducción de las corrientes vanguardistas en España y en la consolidación del neopopularismo. Su obra, colmada de destreza poética e inquietud artística, puede mantener hoy la esperanza de aquellos que anhelan hacer justicia en el panorama desolador que dejó la Guerra Civil y asomarse a una de las voces más singulares de este periodo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO SANTANA, E. (1985). *Pedro García Cabrera: en torno a una existencia poética*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- ENGUITA, J.M. y MAINER, J. C. (1994). *Literaturas regionales en España: historia y crítica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (2004a). *Biblioteca del Centenario Pedro García Cabrera: Ensayos, reseñas y textos críticos*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, vol. VII.

- (2004b). *Biblioteca del Centenario Pedro García Cabrera: Ensayos y textos críticos 2. Paisajes y semblanzas. Reflexiones y escritos políticos*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, vol. VIII.
- GARCÍA CABRERA, P. (1980). *A la mar fui por naranjas. Antología poética*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- (1987). *Obras completas* (edición de Sebastián de la Nuez, Nilo Palenzuela y Rafael Fernández Hernández). Madrid: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias.
- (2005). *Obra selecta* (edición de Nilo Palenzuela y Rafael Fernández Hernández). Madrid: Editorial Verbum, 3 vols.
- MORRIS, C. B. (1983). *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna- Instituto de Estudios Canarios.
- PADORNO, E. (2000). *Algunos materiales para la definición de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PALENZUELA, N. (1991). *El primer Pedro García Cabrera*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ VIDAL, J. (1968). *Poesía tradicional canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1985). *Estudios de etnografía y folclore canarios*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.
- SOTTO, D. (1980). *El orbe poético de Pedro García Cabrera*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.