



Saulo Torón y la originalidad del modernismo canario

José Yeray Rodríguez Quintana
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

[Hipertexto](#)

Saulo León Torón Navarro (Telde 1885– Las Palmas de Gran Canaria 1974) resulta ilustrativo ejemplo a la hora de explicar la consideración de la tradición literaria en la que se inserta su discurso. Íntimo de Tomás Morales (1884-1921) y de Alonso Quesada (1886-1925), las dos voces fundamentales del tímidamente valorado pero interesantísimo modernismo canario, su obra quedó siempre a la sombra de las dos alargadas figuras de sus coetáneos. Torón acumuló décadas de existencia en las que se consolidó como memoria viva de aquel intenso momento lírico. Esos años, no exentos de homenajes, siguieron siendo, generalmente, un empeño por acercarse desde su figura a las de sus compañeros y al poeta vivo se le valoraba lo que de Morales y Quesada tenía o dejaba de tener. Pocos escucharon la original voz de don Saulo. Le sucede al poeta como a su tradición. La literatura canaria tampoco acaba de ser atendida como realidad original, como variante consolidada de las literaturas hispánicas. Sombras y más sombras enturbian su faz y en muchos casos su valoración ha dependido y depende de la distancia que la separe de lo escrito en el canon literario español peninsular. Se entiende que el discurso que enhebra la tradición que prolonga Saulo Torón, la llamada por muchos literatura escrita en Canarias o literatura en Canarias, no es más que una copia devaluada, anacrónica y escasamente significativa de la literatura española, como atestigua la escasa repercusión que ha tenido hasta la fecha en los manuales al uso. La literatura española, por su parte, en lugar de prestar atención crítica a sus específicos azares formativos ha preferido refugiarse en su condición de convención, de lugar común amparado en criterios geo-políticos que no deberían presidir las consideraciones filológicas. Por tanto, tratar de desvelar la originalidad de Saulo Torón, aislar su discurso para, entonces sí, buscar coincidencias y señalar disensos, implica sumar un nuevo esfuerzo a un trabajo más amplio y ambicioso: la delimitación del segmento estético al que pertenece el autor y de la tradición literaria en la que se inserta.

Empecemos tratando de perfilar el concepto de modernismo canario. Esta definición, necesaria para la correcta ubicación de Torón en una continuidad de escritura, no podía estar contaminada por todas aquellas definiciones “delegadas” que desencajen perennemente la mirada no sólo sobre este lapso estético particular sino sobre el histórico devenir de la literatura y la cultura canarias. Esa necesaria revisión del concepto de modernismo canario exige previamente la propia revisión del concepto de modernismo. Frente a otras caracterizaciones de este período, yo propongo la definición de un *existir modernista*, un existir que no es otra cosa que una manera original de habitar el mundo desde el lenguaje. Ese particular *existir* es tarea reservada para los habitantes de aquellas coordenadas a las que se había negado tradicionalmente la posibilidad de una originalidad rotunda. En el caso concreto del ámbito hispánico, los últimos territorios conquistados, América y Canarias, se presentan como coordenadas propicias para el desarrollo de esta particular cosmovisión. Defiendo, por tanto, un concepto atlántico del modernismo, que encuentre en la naturaleza de ese océano su propio destino. Del *mare nostrum*, del ahogado Mar Mediterráneo, pasamos al abierto Atlántico, al *mare omnium*, tal y como corresponde a un tiempo propicio al intercambio. Sustenta este tiempo, en el caso americano, la proyección estética de una nueva realidad política que históricamente no afectó a Canarias. En esa particularidad reside una encrucijada histórica irreplicable en la que se ve inmerso el hombre canario de aquel tiempo. Su *diferencia*, que constata a diario, no se corresponde con una nueva realidad política. A la continuidad política corresponde tal vez la constante búsqueda y definición de una *discontinuidad* estética. La tarea a la que se encomendó Latinoamérica fue la de desarrollar su propio protagonismo cultural. Canarias, que no dio el paso de la emancipación política, sí profesó el deseo de un protagonismo semejante a aquél; protagonismo que viene encarnado en el evidente deseo fundacional. He ahí la originalidad del modernismo canario. Los autores insulares eligen; y eligen situarse en una tradición, en *su* tradición, no muy distante del magisterio encarnado por Rubén Darío. La habitual consideración del modernismo español, que suele situar conjuntamente a autores como Villaespesa, Rueda, Morales o Quesada, no encuentra acomodo en mi hipótesis. El modernista, señalado despectivamente por la profesión de su estética, encarna, como señalo más arriba, la militancia en una *diferencia*. Esa *diferencia* estaba reservada para el *hombre nuevo*, prefigurado desde años atrás por Nietzsche, Wagner o Claudel y que en su origen extraeuropeo basaba la revelación de su peculiar novedad.

La perenne búsqueda de un lugar en el mundo emprendida por el hombre canario, que alimenta lo que el Dr. Eugenio Padorno llama *tradición interna* (2000: 23-24), muda su coordenada en este tiempo. Ahora la ciudad se volverá marco de la existencia. Del mundo natural cantado desde Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), poeta inaugural, y que en aquel tiempo resumían autores como Antonio Zerolo (1854-1923) o Domingo J. Manrique (1869-1934), el hombre canario se transporta a un mundo artificial, modificado decididamente por su voluntad. En el caso de Las Palmas de Gran Canaria, ciudad que acaparará el devenir modernista canario, el Puerto de la Luz se constituye como

elemento decisivo en el despegue urbano. El nuevo Puerto acerca el mundo a Canarias, a la inversa de lo que hasta aquel tiempo sucedía. La “ciudad futura” que vislumbró Domingo Rivero (1852-1929), otro gran vate isleño, se volvió *ciudad cósmica*. Había acontecido el tránsito ente naturaleza y cultura. Una nueva originalidad. Frente al proceso modernista americano que revela una sucesión centrífuga y centrípeta, (para entendernos cosmopolitismo y americanismo, en ese orden) el modernismo canario se revela inverso. Los autores canarios del XIX indagan, se buscan; y los modernistas comparten, irradian. Desde esta consideración debemos revisar críticamente la tradicional consideración del “rezago cronológico” que a juicio de algunos estudiosos arrastra la literatura canaria y que también se experimentaría en el modernismo. Acaso sería preferible contemplar que la cultura y por ende la literatura canaria tienen su peculiar *tempo* de acontecer, *tempo* que exige una mirada fraterna; que se niega a una velocidad superpuesta; que rechaza experiencias “delegadas”.

En esta coyuntura es en la que sitúo a Saulo Torón. Despojado de vicios críticos y de esas “definiciones delegadas”, su obra adquiere una necesidad inquebrantable. Esta definición, este punto de partida, me obliga a ubicar el total creativo del autor en el nuevo cauce por mí mismo descrito. Mi análisis de su obra ratifica esta hipótesis y declara su vocación de unidad.

La particular anécdota biográfica de Torón nos da noticia de una existencia escindida, escisión motivada por una coyuntura política adversa a sus propias convicciones. Me atrevo a decir que desanduvo su propia vida. A una primera parte expansiva, hacia fuera, sucede un tiempo de hogar, familia y voluntario silencio; silencio al que se encomendó el poeta una vez que las huestes franquistas se hicieron con el poder del estado.

Antes de atender al poeta centrémonos en el cronista y en el compositor y director de sainetes costumbristas. Su prosa es testimonio frente a la velocidad de su época. La velocidad presidió el siglo XX. Algunos han identificado este proceso con una “aceleración de la historia”. De la misma manera que la revolución informática que atravesamos parece apurar el paso de los años en tanto en cuanto acerca cosas recientemente inabarcables, los últimos años del XIX y principios del XX hicieron experimentar a los hombres de aquel tiempo una sensación quizá similar a la que podemos sentir nosotros ahora. Entre las tensiones que vamos acumulando aparece la que nace de la acelerada realidad. Todo envejece rápidamente. Ahí surge la palabra: la palabra que debe dar existencia a lo nuevo (recuérdese la intervención del hombre sobre la naturaleza que anuncia el tránsito entre naturaleza y cultura); la palabra que nace para volverse testimonio inmediato. Lo primordial es la voluntad de contar, de declararse en contacto directo con el mundo. El escritor, imposibilitado para la omnipotencia, sostiene sin embargo el reducto de la palabra que le facilita recrear el mundo o quizá crearlo más auténticamente. En un autor como Saulo Torón, que profesa una especial vinculación con el texto que escribe, lo que más abajo explico y llamo *escritura participante*, contar, *cronicar*, que es algo así como fechar, otorgar temporalidad, se vuelve un hábito. Así surgen las crónicas,

publicadas en el periódico *Ecos* durante la I Guerra Mundial. Una misma voluntad enhebra estas crónicas y muchos de los poemas de su primera entrega poética: *Las monedas de cobre*. La publicación en el año 2002 del trabajo de Antonio Henríquez *Saulo Torón, prosista. Quince textos exhumados*, que significa el último aporte editorial a la obra creativa de Torón, desveló la vocación prosística del poeta, reservada por entonces a escasos investigadores.

La obra dramática, publicada por Ignacio Morán Rubio en una colectánea titulada *Teatro teldense* (1993), no es inocente, o al menos no lo es tanto como podía esperarse de unos textos apresuradamente caracterizados como ligeros por su propio autor. Bajo su aparente costumbrismo inofensivo se esconde la declaración de múltiples peculiaridades. Las tres obras que escribió, insertas en una línea que suma títulos y autores en la literatura canaria y que tampoco encuentra acomodo en la habitual caracterización canónica de este tiempo, muestran una sociedad que asiste al debate entre ciencia y creencia, que se vuelca a la hora de dar cobijo a las apariencias, que yuxtapone llantos y risas, que busca el alivio de la fiesta, que da continuidad a tradiciones arraigadas en la coordenada canaria.... El teatro de Torón obliga a una lectura atenta, entre líneas, que revela sorpresas inesperadas. A esa misma lectura obliga no sólo su obra sino gran parte del corpus literario insular. Dos de las obras teatrales del teldense, *Duelo y jolgorio* y *La última de Frascorrita* retratan estratos humildes de la sociedad canaria, estratos humildes caracterizados incluso en su fonética dialectal, esfuerzo que corresponde a la literaturización de la oralidad y en él asoma, por tanto, en contraste con el lenguaje usado en la lírica, una situación que podríamos definir como “esquizofrenia” lingüística. La otra obra, *La familia de don Pancho, sus tertulias y el inglés* es protagonizada por una familia de aparente clase media, pero en los tres casos, la heroicidad de la supervivencia asoma como constante. Esa lectura entre líneas a la que convida la obra dramática saulina atiende especialmente a asuntos como el que refiero pero también contiene alusiones a temas tan “novedosos” como el divorcio o la sindicación laboral. Otra característica es la presencia de un personaje exógeno en cada una de las obras; personaje que aporta un parecer singular e interesante en cada caso.

En dos momentos publicó Torón su poesía satírica. Al calor de la contienda europea del catorce, junto con Tomás Morales y Alonso Quesada lo hizo en el periódico *Ecos* y posteriormente en *El País*, periódico dirigido por su amigo Pedro Perdomo Acedo (1897-1977), excelente poeta. Este tipo de composiciones muestra el reverso del autor lírico, dotado de un fino humor y chispa, presto a la versificación de sucesos varios. El análisis de estos textos revela hasta qué punto acontece el trasvase temático entre géneros varios. Unidas al resto de la creación del autor ayudan a perfilar ciertos matices que a menudo no son advertidos en un análisis exclusivamente lírico. Más explícito que en el teatro, Torón vuelve a sorprender atendiendo a aspectos tan polémicos como cotidianos para los habitantes de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria de las primeras décadas del XX.

Las sucesivas entregas líricas de Saulo Torón revelan, desde sus respectivas naturalezas, la perenne profesión de una estética, la continuidad de

un lenguaje que realiza un peculiar tránsito desde el *ahora* al *siempre*. El análisis libro a libro, sección a sección y poema a poema, ilustra y justifica las aseveraciones que acerca de la poética del autor teldense me atrevo a formular. De *Las monedas de cobre* (1919) destaco la escritura deíctica, la delimitación lírica de ambientes sucesivos; de *El caracol encantado* (1926) su peculiar estructura y su voluntad impresionista como correlato lírico del *Poema del Mar* del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre; de *Canciones de la orilla* (1932) el desarrollo de las claves infantil y musical y de *Frente al muro* (1963), *Resurrección y otros poemas* (1970) el resumen lírico de más de tres décadas de silencio público del poeta, su escritura sosegada, meditada, metafísica.

Para adentrarnos en un análisis sincrónico de su poesía, volvamos a situarnos en el concepto de *existir* modernista. Esta particular manera de habitar el texto no es unívoca. Saulo Torón vuelve a elegir y en este caso elige participar de su texto, implicarse en su realidad escritural. Esta decisión, rotunda en un libro como *Las monedas de cobre*, lo sitúa constantemente en el *ahora*, sin rehuir la conciencia de finitud que iguala a los hombres. Participar de un presente, asumir la temporalidad, implica encarar la muerte y toda la angustia que se le supone. Frente a Tomas Morales, que se sitúa en el no-tiempo, como cantor *mítico*, Saulo Torón vive *su* tiempo, como cantor *lógico*; en el lenguaje de Octavio Paz (86), ambos ofrecen respectivamente la profesión de la *analogía* y de la *ironía*. Saulo Torón habita *crónicamente* (temporalmente) una ciudad: Las Palmas de Gran Canaria. Por sus calles, como Baudelaire por las de París, saca a pasear su inquieta angustia. El mismo *spleen* que atormenta al autor de *Las flores del mal*, es el que transporta Saulo Torón a su caseta del Muelle de Santa Catalina o a los demás rincones de la ciudad. La ciudad, y este aspecto es de capital importancia, se está por entonces construyendo (re-construyendo), y el poema también debe edificarse como se está edificando la nueva arquitectura urbana, está obligado a estirarse como se estira el brazo del nuevo Puerto de la ciudad sobre el mar. Otra vez frente a Morales, Torón (como Quesada) descrea de aquel ambiente. El mismo apogeo urbano que ilusiona a Morales se vuelve amargura en los versos de Torón que encuentra en el deseo que tiene la ciudad de ser moderna, un sentimiento de angustiosa imprevisibilidad. Además, para mayor angustia, la “inutilidad” del acto de escritura, añade tensión al oficio poético. El poeta es *inútil* para el tiempo nuevo.

Saulo Torón profesa una visión dual de la realidad. El mundo sensible en el que, como hemos visto, se incrusta decididamente, lo entiende como un reflejo de una estancia superior que alberga ESENCIAS. Pero vuelve a aflorar la angustia, ya que dicha esencialidad se revela inapresable y en esa tragedia se instala el dolor. El único asidero que permite asociarse a lo sublime lo constituye todo aquello que acompaña la existencia sensible del hombre. Y Saulo Torón, para ir al encuentro de lo sublime, dirige su mirada a lo humilde. Es un “humilde nombrar” como señaló Manuel Padorno pero que aspira a esencializarse. Las cosas, a través de la fraterna mirada de Torón, sufren un proceso de *humanación* que emparenta la lírica de nuestro autor con la de Domingo Rivero. Ambos autores buscan en los objetos de su entorno próximo explicación de su existencia. Lo infinito se vuelve sucesivamente histórico desde que un ser

temporal le proyecta su propia tragedia. Apegarse a las cosas queriendo descifrar en ellas el ENIGMA, es una manera de apegarse a la vida consciente; la vida que se asoma preocupada al precipicio de la otra orilla.

La particular concepción escindida de la realidad que asume Torón, debería apostar decididamente por la existencia de una vida superior, ultraterrena que convirtiera la muerte en verdadero tránsito y no en fin; un estadio superior, esencial, donde habitar lo sublime. Sin embargo, la duda, inmisericorde, se clava en la perspectiva saulina. Como el San Manuel Bueno de Unamuno, duda, y la duda lo encara con el Misterio, con el ARCANO. ¿Qué resquicio queda? Queda la libertad humana. La libertad que Saulo sublima cuando, en *El caracol encantado* dirigiéndose a una roca del mar le anuncia que el coste que le es cobrado por su aparentemente deseada eternidad es precisamente esa libertad que no deja de ser un privilegio humano. Sin duda, una nueva originalidad. Frente a la sempiterna metáfora castellana que desde Manrique había hecho que las vidas desembocaran en el mar de la muerte. Torón retoma una imagen más antigua y distante pero que se le torna generosamente próxima. La vida es el mar. De nuestra voluntad depende el rumbo que sobre él tracemos. Todo cabe en el mar. La inexorabilidad quedará desterrada. Hemos de morir pero no en el mar sino en la costa, en las “tristes playas de la muerte”, cuando nuestra ola no regrese y sea espuma definitiva. El mismo Saulo Torón en extremo humilde, sorprende entonces. Aspira decididamente a volverse demiurgo, a acceder al MISTERIO para modificar la existencia sensible. La voluntad del autor insular desborda todas las imágenes que sobre su cosmovisión se han vertido. A su bondad connatural opone una rebelión ante la angustia del hombre. Es enérgicamente humilde. Desde un libro como *El caracol encantado*, desde su meticulosa arquitectura, Saulo Torón proyecta ese afán demiúrgico que acaba siendo impulso místico; y es que todo *El caracol encantado* revela la voluntad poética de escuchar el silencio, entendiendo el ejercicio de la escritura como el de la confidencia de una revelación.

Uno de los apartados más apasionantes que nos ofrece el estudio de Saulo Torón es el carácter franciscano de su existencia y por ende de su creación. Son varios los autores que han reparado en este hecho y que, sin embargo, no han profundizado con todas las consecuencias en esta senda que tantas puertas abre. Apunto varias circunstancias a este respecto. Una de ellas es la que ratifica la constante aparición de esta filosofía en la literatura canaria. Desde el primer poeta canario Bartolomé Cairasco de Figueroa, que publicó en su *Templo Militante* un largo poema titulado “Las tentaciones de San Antonio”, el discípulo franciscano, pasando por Fray Andrés de Abreu (1647-1725) y su *Vida de San Francisco* o por el movimiento *juvista* cuyo principal valedor fue el poeta de la isla de La Gomera Pedro Bethencourt Padilla (1894-1925) y que propugnaba una ética poética cuyos rasgos apuntaban similares pautas filosóficas y vitales que las que predicó Francisco de Asís, encontramos señales que ratifican una simpatía continuada. Las alusiones al santo italiano por parte de Saulo, más implícitas que explícitas, son constantes; además, su ejemplo ético, que inevitablemente atraviesa su escritura, nos obliga indefectiblemente a

esta alusión. En Saulo Torón aparece esa voluntad armónica de la naturaleza, esa sobriedad, nunca mejor dicho, franciscana y esa mirada constantemente fraterna hacia el mundo circundante. La escritura franciscana de Torón y el carácter cultural de muchas de sus composiciones lo emparenta con el mexicano Amado Nervo.

La implicación directa de Torón en su escritura lo coloca en necesaria relación deíctica con el mundo: señala mientras escribe. Otorga existencia a aquello que le queda al largo de la mano. El presente de la escritura es el de la existencia, que se transporta desde el soporte escrito a otro presente, el de lectura, que deberá dar adecuada interpretación a los deícticos que pueblan el texto. Declararse en un *origo*, en un *yo-aquí-ahora*, utilizando la terminología de Karl Bühler (121), es declarar una diferencia. La profesión de *su* diferencia, lleva a Torón a volver su escritura *crónica*. El tiempo modificará la existencia violentamente. En la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, el *tempo* del Muelle Viejo dará paso a la aceleración del nuevo Puerto. Otra vez insisto en la particular coincidencia de circunstancias que hacen especialmente fructífero el modernismo grancanario y concretamente el que dejó frutos en Las Palmas de Gran Canaria. Tomás Morales desde Moya, Saulo Torón desde Telde o Domingo Rivero desde Guía, poblaciones todas de la isla de Gran Canaria, fueron acercándose a aquella disposición urbana que iba a hacerlos habitar el mundo, que iba a acercarlos al Otro.

La metapoesía parece labor de madurez. Es como si el poeta, ya entrado en años, al virar atrás la vista se afanara en explicar quizá sus propios pasos. Esa mirada atrás está presente en la obra de Torón; y está presente desde *Canciones de la orilla*, libro de madurez, tercera entrega lírica. En este sentido, otra vez, Saulo Torón vuelve a lindar con Domingo Rivero, creador también de varias composiciones que tienen a la poesía por tema. Como todos los análisis que hagamos sobre Torón, éste también debe sustentarse sobre la particular visión dual de la realidad que profesa el autor. Teniendo en cuenta ese punto de partida, no extrañará lo deficitaria que le resulta la escritura, objeto sensible, a la hora de plasmar su voluntad poética. Entonces la metapoesía se vuelve constatación de una tragedia, de una angustia demasiado habitual. El creador es un esforzado “acomodador” de la expresión.

Otro concepto que ya he apuntado y que es consustancial a la noción poética de Torón es el del ritmo. Entiende el poeta que es requisito indispensable de la creación y a ese ritmo se aferró constantemente, manteniendo su lealtad, su inhibición poética al decir de Eugenio Padorno, y haciendo del ritmo uno de los matices que desmarcaban su quehacer poético del de otros creadores que se iban sumando progresivamente a la literatura insular.

Del mismo modo entiende que ética y estética deben compartir rumbo. Entiende, con la hermenéutica, que el Arte no es otra cosa que la puesta en obra de la Verdad. Él mismo supo constituirse en ejemplo inquebrantable y fue capaz de conservar una fidelidad a un tiempo y una estética que probablemente nunca abandonó, en la que escribió y sobre la que escribió, y que lo acompañó en esa circularidad de su vida que ya apunté.

Quisiera señalar una de las curiosidades más significativas que nos reserva Torón. Analizando autónomamente cada uno de los géneros en los que escribió el autor que centra mi análisis, concluyo que responden a diferentes niveles de enunciación; que desde el teatro, que con afán costumbrista (más en las formas que en el contenido) apunta a un estilo espontáneo, pasando por las crónicas y la poesía satírica, que encarnan un estilo neutro, hasta su lírica, donde ya apunta a un estilo formal, Saulo Torón va demostrando la voluntad de que el texto que está desgranando sea capaz de ir acercándose, en consonancia con cada uno de los niveles, desde el habla hacia la escritura. Centrémonos en su poesía. Como he dicho, es en ella en la que vuelca sus mayores esfuerzos por acercarla a la escritura. Esa voluntad de acercamiento lo lleva a escribir en “ortodoxo” dialecto castellano, realidad que sin duda le es ajena pero que entiende más capacitada para soportar el contenido de su poema. Ahí es donde surge un desajuste que emparenta un contenido *participante* con una forma que es infiel al dialecto del que participa el contenido. En este capítulo, me resultó especialmente alumbrador un texto de Paul Ricoeur titulado *Historia y narrativa*. En él, el autor francés analiza magistralmente, entre otros temas, la relación entre poesía y mundo. Argumenta Ricoeur (53) que para entender la capacidad referencial del poema, al lector se le exige que suspenda la referencia primaria de la escritura poética; de esa manera el poema puede abrir un mundo. Mi tesis particular es que, procediendo tal como procede Saulo Torón, es el autor el que suspende la referencia primaria, puesto que dialoga con el entorno en un lenguaje que le es ajeno a aquel espacio. El autor en este caso asume competencias del lector. Otro de los puntos interesantes del libro de Ricoeur es la definición que hace de comunidad lingüística, una definición en la que antepone el hecho de pertenecer a un mundo al de compartir una determinada modalidad. Así nos es más fácil entender la fidelidad de un autor a su entorno. Más que la forma de contenido a la que se atiene interesará esa sustancia que formaliza, de tal modo que el mundo compartido sea nombrado. Esta premisa es la que nos hace ser más justos con lo que he dado en llamar el *eterno cronocar*, que ha hecho que comúnmente los autores canarios cuenten su mundo desde formas de expresión y contenido impostadas. Nos va a interesar la declaración de la existencia de un mundo que la escritura revela.

Establecer la *diferencia* de Torón es tarea primordial; tan primordial como establecer la *diferencia modernista canaria* y, por supuesto, la *diferencia canaria*. Es desde esa disensión, necesariamente compartible, desde la que, a mi juicio, debe hacerse la caracterización de la literatura canaria, que, repito, es una variante, entre otras, de las literaturas hispánicas. Que nuestra mirada vaya de dentro hacia fuera, escuchando atentos la voz de los autores y siendo enormemente generosos con ellos.

Saulo Torón, despojado del vacuo “seguidismo” de la crítica y de las “delegadas” definiciones de su estética, aparece ante nosotros como un poeta en el *ahora*, que participa de su escritura, que profesa un *existir* particular que lo ubica sin regateos en la estética modernista, que en Canarias tiene su particular acento; poeta está asociado a un entorno artificial: la ciudad (fundamentalmente

Las Palmas de Gran Canaria), que se asoma con decisión al acelerado tiempo nuevo, que ofrece su recién estrenado Puerto de la Luz como pórtico al Otro, al que viene a informar de la propia condición. Los estudios sobre el modernismo no pueden excluir de ninguna manera el modernismo canario, tal como ha venido haciendo repetidamente la historiografía literaria. Su disensión amplia horizontes. La voz de Torón se suma al coro modernista.

Obras citadas

Bülhler, Karl. *Teoría del lenguaje*. Versión española de Julián Marías. Madrid: Alianza, 1985.

Henríquez, Antonio. *Saulo Torón, prosista. Quince textos exhumados*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Colección Nueva Biblioteca Canaria, 2002.

Morán Rubio, Ignacio. *Teatro teldense*. Telde: Ayuntamiento de Telde, 1993.

Padorno, Eugenio. *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canarias: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000.

Padorno, Manuel. "¿Por qué el tercero?". *Canarias 7*. Suplemento *El Cebadal cultural*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de diciembre de 1989.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.



José Yeray Rodríguez Quintana es doctor en Filología Hispánica (2005) por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Su tesis doctoral versó sobre la vida y obra del autor grancanario Saulo Torón. Ha publicado diversos trabajos sobre literatura canaria tanto en revistas especializadas como en actas, atendiendo principalmente al periodo modernista.