

Miguel Martín Cejas

Poetas canarios de la generación de 1950

(Tesis doctoral.
Universidad de La Laguna, 1984)

ESTE ESTUDIO FUE DEFENDIDO y aprobado (con la calificación de Sobresaliente *cum laude*) como Memoria de Doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna (Islas Canarias, España) el 11 de octubre de 1984. El tribunal calificador estuvo presidido por el Doctor Sebastián de la Nuez Caballero, director de la tesis, e integrado, además, por los Doctores José-Carlos Mainer Bagué, Carmen Ruiz Barrionuevo, José Antonio García Déniz y Andrés Sánchez Robayna.

Poetas canarios de la generación de 1950

Memoria de Doctorado presentada por
Miguel Martín Cejas
bajo la dirección del Doctor
Don Sebastián de la Nuez Caballero

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Facultad de Filosofía y Letras
Octubre, 1984

POETAS CANARIOS
DE LA GENERACIÓN DE 1950

[CONTENIDO

Prólogo.

Introducción.

Luis Feria.

Fernando García-Ramos.

Manuel Padorno.

Felipe Baeza Betancort.

Arturo Maccanti.

Conclusiones.

Índice.]

PRÓLOGO

CON ESTE ESTUDIO sobre los poetas canarios de la generación de 1950 no me he propuesto *descubrir* la existencia de este grupo generacional. Ya anteriores aproximaciones críticas a la poesía insular contemporánea han coincidido, en términos generales, en señalar la existencia de una generación del mediosiglo, situada entre la generación de posguerra (la de *Antología cercada*, de 1947) y la generación de 1968 (la de *Poesía canaria última*, de 1966). Estas tres promociones sucesivas de poetas insulares se corresponden, por lo demás, con las que se suelen reconocer en la evolución de la poesía española posterior a 1939.

Pero, si no era necesario *descubrir* la existencia de los poetas canarios del mediosiglo, sí demandaba este grupo generacional otras tareas críticas, que son las que he querido llevar a cabo en este estudio. En efecto, faltaba una reseña histórica pormenorizada de los hechos colectivos con que se afirmó la presencia de aquella oleada de poetas insulares. No se contaba tampoco con una definición suficientemente amplia de la diversidad de líneas estéticas en que se movió su actividad creadora. Y, en fin, era necesario también —casi como condición previa de lo anterior— un análisis crítico, detenido y documentado, de la obra de cada uno de aquellos poetas.

Pero la realización de estas tareas exigía enfrentar otros trabajos previos. Ocurre, en efecto, que gran parte de la obra de los poetas insulares del mediosiglo se ha dado a conocer de forma dispersa en revistas y periódicos. Este hecho obligaba, antes de nada, a localizar esos textos dispersos, aparte, por supuesto, de los trabajos críticos sobre la obra de estos poetas.

Casi no es preciso insistir en las dificultades que se presentan en la elaboración de repertorios bibliográficos de aspectos contemporáneos, y especialmente de publicaciones literarias. En su «Introducción» a *Historia y crítica de la literatura española*, recientemente publicada bajo su dirección, Francisco Rico ha comentado que en la preparación del octavo y último volumen de ese vasto compendio crítico (el dedicado a la *Época contemporánea: 1939-1980*)

la dificultad mayor no estaba ya en calibrar y elegir la bibliografía, sino lisa y llanamente en localizarla. Los materiales más decisivos ahí a menudo andan dispersos en las entregas fugaces de los periódicos —que apenas dejan rastro en los repertorios—, en las revistas de la provincia, de la clandestinidad y el exilio.

Si se recuerda la importancia que han tenido en la cultura reciente de Canarias los suplementos literarios de los periódicos, se comprenderá mejor la atención que teníamos que prestar a la localización de aquellos textos dispersos, así como el cúmulo de dificultades que tal tarea conlleva.

En este sentido, me complace dejar aquí constancia de la inapreciable labor bibliográfica de Manuel Hernández Suárez. Este publicó, entre 1954 y 1965, en la revista *El Museo Canario* unos excelentes *Registros bibliográficos*, que llegaban a incluir los textos aparecidos en los periódicos. Estos registros me han sido especialmente útiles en este estudio

en razón de las fechas que cubrían, pues en aquellos años fueron frecuentes las colaboraciones de los poetas del mediosiglo en los periódicos y revistas insulares.

Sólo tras ese trabajo de localización de textos dispersos se podía llevar a cabo el estudio de la obra de cada poeta y del grupo generacional en su conjunto. Y, tras ese estudio, no solo se puede, sino que se tiene que enfrentar una valoración crítica de la época y de los autores estudiados. Aquí no he querido ignorar ese aspecto valorativo, esencial en todo estudio literario. Ello me ha llevado a analizar más amplia y detenidamente la obra de Luis Feria y la de Manuel Padorno, que son las que considero de más interés de la promoción insular del mediosiglo.

La relectura crítica que he hecho aquí de la obra de Luis Feria y la de Manuel Padorno me confirma en la idea de que esas obras merecen una mayor atención crítica que la que hasta ahora se les ha dispensado. Piénsese que los nombres de estos poetas están ausentes de las antologías y estudios de carácter general realizados sobre las generaciones españolas de posguerra. La discontinuidad con que se ha dado a conocer la obra de Luis Feria y la de Manuel Padorno explica, en cierta medida, esa omisión; pero, ciertamente, no la justifica. La notable calidad del conjunto de la obra de estos poetas exige que se les reconozca un lugar destacado en la poesía española de su generación.

El examen de las tendencias poéticas que se dieron en la promoción insular del mediosiglo revela que esas tendencias se corresponden —de forma muy general y, sobre todo, durante la década de 1950— con las que fueron más significativas en la poesía española de la época. Este hecho confirma la idea de la integración de la poesía canaria en el conjunto de la poesía española. Esta idea, aceptada por la tradición crítica, pero no definida de forma explícita, ha sido formulada recientemente por Andrés Sánchez Robayna en términos de una doble inclusión: de la poesía insular en la española y de esta en la hispánica. En la «Justificación» a su *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria* (1983) —y prolongando lo ya apuntado en su estudio «Los poetas canarios románticos» (1981)— dice Sánchez Robayna que «lo literario *insular* es la concreta aportación que hace la poesía de Canarias a su ámbito histórico, la poesía española, dentro del ámbito hispánico mayor», aportación que caracteriza como una «sobreluminación», como «una especial luz *añadida*». La determinación de esa relación entre la poesía canaria y la española supone, lógicamente, la previa definición del concepto de *poesía canaria*, definición que, en el mismo lugar, Sánchez Robayna formula así:

La poesía canaria es una unidad de sentido determinada por los caracteres geográficos, sociales, históricos, políticos y culturales de Canarias, y configurada en una tradición (no aislada ni excluyente) que comprende determinados mitos y constantes.

En el presente estudio he comentado con detalle las reflexiones de Manuel Padorno sobre lo insular diferenciado y su investigación poética del paisaje insular, especialmente en su libro *A la sombra del mar*. También he relacionado, ocasionalmente, a Manuel Padorno con otros escritores insulares. Pero, en general, he entendido aquí que la determinación en la obra de Manuel Padorno —y en la de los otros poetas insulares de su generación— de aquellas *constantes* que, según Sánchez Robayna, constituyen la tradición específicamente canaria es por sí misma materia de un amplio estudio de síntesis, que solo podrá realizarse a partir de estudios como el presente.

HE CONSIDERADO asimismo que excedía de los límites de este estudio intentar una revisión exhaustiva y profunda —única que valdría la pena acometer— de la teoría y las aplicaciones del concepto de generación. Es claro que la realización del presente trabajo parte de la

aceptación de esta categoría historiográfica. Por remitirnos a una definición reciente de este concepto, valga tomar aquí la que acaba de formular Octavio Paz en su ensayo «Antevíspera: Taller» (recogido en su libro *Sombras de obras*, 1983). Dice allí Octavio Paz:

La historia de una literatura es la historia de unas obras y de los autores de esas obras. Pero entre las obras y los autores hay un tercer término, un puente que comunica a los escritores con su medio social y a las obras con sus lectores: las generaciones literarias. Una generación literaria es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales. [...] La tradición está hecha de ruptura y continuidad; los agentes de este doble movimiento son las generaciones literarias.

Apenas si es necesario recordar, como justificación del uso en este estudio del concepto de generación, que la funcionalidad de este concepto viene sancionada por una ya larga tradición crítica. Querría, con todo, subrayar también que he utilizado aquí este concepto considerándolo solamente como una vía más de aproximación a la historia literaria, y sin olvidar las lógicas reservas que deben rodear a su aplicación.

DE LO EXPUESTO más arriba se desprende que los repertorios bibliográficos y las compilaciones de textos que se presentan en este estudio constituyen por sí mismos una de sus partes esenciales. Las bibliografías aquí allegadas no registran títulos de teoría literaria ni de historias de la literatura española contemporánea ni siquiera de los citados en este estudio. De los seis repertorios que he preparado, el primero (la «Bibliografía de carácter general») recoge sólo títulos directamente relacionados con la generación de poetas insulares del mediosiglo, y los otro cinco vienen integrados por las respectivas bibliografías de los autores estudiados. No hay que insistir en que este *corpus* bibliográfico es el primero con que se cuenta sobre la época estudiada.

La inevitable necesidad de ejercer un juicio crítico me ha llevado a dar más importancia a unos poetas sobre otros. Pero esa diferenciación no ha alcanzado, por supuesto, a la recopilación de textos dispersos de los cinco poetas estudiados. Las compilaciones que aquí se aportan —y que se presentan ordenadas en distintos apéndices— transcriben todos los textos localizados y no recogidos en libro por sus autores, con independencia del valor literario que puedan merecer.

No he utilizado en este estudio referencias cruzadas entre los distintos capítulos o entre éstos y la «Introducción». He pensado que, al dar ese tratamiento, digamos, *independiente* a cada sección del estudio, se facilitaba la consulta de éste. He preferido actuar así, aun a sabiendas de que tal decisión podría originar, ocasionalmente, algunas lógicas reiteraciones. Piénsese, con todo, que esas repeticiones eran inevitables entre cada uno de los capítulos y la «Introducción», en la medida en que ésta viene a ser una visión de conjunto de la historia y evolución de la obra de los poetas estudiados separadamente en el cuerpo del trabajo.

ME COMPLACE expresar mi agradecimiento a Sebastián de la Nuez, autor de las primeras aproximaciones sistemáticas a la época aquí estudiada, por el afecto e interés con que ha dirigido la realización de este trabajo.

Tengo una deuda especial con Andrés Sánchez Robayna, a quien debo, junto a su aliento y amistad, innumerables observaciones de gran utilidad tanto para el análisis crítico

como para la localización de la obra de los autores estudiados.

A Manuel González Sosa querría manifestarle mi gratitud por facilitarme el acceso a publicaciones hoy difícilmente asequibles, así como mi admiración por su singular sentido crítico y mi reconocimiento por la gran generosidad que siempre ha puesto en difundir la obra de los poetas insulares del mediosiglo. Como sincera expresión de esa gratitud, esa admiración y ese reconocimiento querría ofrendarle lo que de bueno pueda contenerse en este estudio.

M.M.C.

Bajamar (Tenerife), verano de 1984.

INTRODUCCIÓN

[La promoción canaria del mediosiglo.

Percurso crítico.

Hechos generacionales.

La evolución estética.

CRONOLOGÍA.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.]

INTRODUCCIÓN

La promoción canaria del mediosiglo

TRES GENERACIONES LITERARIAS

Se suele reconocer en la evolución de la poesía española posterior a 1939 la existencia de al menos tres generaciones sucesivas. Así, se habla normalmente de una (primera) generación de posguerra, cuyo perfil histórico estaría definido ya en la famosa *Antología consultada*, publicada por Francisco Ribes en 1952. Sigue a esta generación la que Carlos Bousoño llama «segunda generación de posguerra», en la que incluye a «quienes hayan venido al mundo entre 1924 y 1939, ambos inclusive».¹ Esta promoción histórica ha sido denominada con mayor frecuencia generación de 1950, o del 50, o de los años '50,² y más raramente de 1960.³ Aquí me referiré a esta generación usando indistintamente las expresiones *generación* (o *promoción*) *de 1950*, o *del mediosiglo*, o *segunda generación de posguerra*.

Sigue a esta generación la que Carlos Bousoño ha propuesto llamar «generación de la marginación» o «del mayo francés» o, más aceptablemente, «de 1968».⁴ Han tenido variable fortuna las denominaciones que titulaban dos antologías que contribuyeron de modo decisivo a definir históricamente a esta generación: *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), de José Batlló. Aquí me referiré a esta generación preferiblemente como *generación* (o *promoción*) *de 1968*.

Casi no es necesario decir que este esquema generacional de la poesía española a partir de 1939 ha de tomarse con las naturales reservas teóricas y sólo como un método de aproximación a un período en el que han abundado las publicaciones poéticas. En este sentido vale la pena recordar la observación de un hispanista británico: Gerald G. Brown, quien ha dicho que

hablando en términos puramente cuantitativos, el período posterior a la guerra civil ha sido fecundo para la poesía española. En una época tan poco propicia para todas las artes en muchos sentidos, es posible que se haya publicado y leído más poesía que nunca.

¹ Cf. Carlos Bousoño, «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», en Francisco Brines, *Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

² Véanse como ejemplos: José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974; Juan García Hortelano (ed.), *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid, Taurus, 1978; y Antonio Hernández (ed.), *Una promoción desheredada. La poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx, 1978.

³ La denominación «generación de 1960» fue propuesta por José Olivio Jiménez (cf. «La poesía española de los últimos años», apéndice de su libro *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1972) y ha sido utilizada por Fanny Rubio y José Luis Falcó en su *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.

⁴ Cf. Carlos Bousoño, prólogo a Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión, 1979.

Y añade que además de ese «notable florecimiento», la poesía española desde 1939 «también ha manifestado una variedad considerable, y cualquier tentativa de resumir sus tendencias debe limitarse a características muy generales».⁵

Joaquín Marco, que ha puntualizado que «la metodología generacional sólo en parte permite ordenar un panorama amplio y confuso», señala también que en la aplicación de este método «los criterios geográficos (orígenes, formación, convivencia, etc.) no siempre se tienen debidamente en cuenta», y recuerda que «con razón hace notar Domínguez Rey el desconocimiento de los andaluces de la “generación sin nombre” (la misma de los ’50)».⁶ Recordemos, además, que, en ese sentido apuntado por Joaquín Marco, Jaime Ferrán ha definido en su *Antología parcial* (1976) la existencia de un grupo de poetas catalanes de la generación de 1950, a la que él mismo pertenece: la de «quienes nos reuníamos alrededor del año 50 en Barcelona».⁷

LAS GENERACIONES LITERARIAS EN CANARIAS A PARTIR DE 1939

En esa misma línea indicada por Joaquín Marco —y con las reservas ya señaladas respecto al método generacional—, se puede hablar también de la existencia de tres generaciones sucesivas en la poesía canaria a partir de 1939, a la segunda de las cuales: la de 1950, quiere servir de aproximación el presente estudio.

La (primera) promoción insular de posguerra se ha denominado alguna vez generación de *Antología cercada*, por referencia a la muestra de poesía canaria así titulada, que apareció en 1947. Otras publicaciones de la época (como la revista *Mensaje* y la «Colección para treinta bibliófilos») sirvieron de espacio de encuentro entre escritores de generaciones anteriores a la Guerra Civil y los de la generación de posguerra. Frente al carácter intergeneracional de esas publicaciones, *Antología cercada* definió la existencia de una nueva promoción histórica, que se daba a conocer en unos poemas caracterizados por la nota común de la *rehumanización*. Los poetas de *Antología cercada* fueron Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Ángel Johan y José María Millares. Para tener hoy una relación más completa de la generación poética de posguerra en Canarias, hay que sumar a los de los integrantes de *Antología cercada* los nombres de Juan Mederos, Félix Casanova de Ayala, Manuel Castañeda, Carlos Pinto Grote y Rafael Arozarena.

Como habremos de ver, se presentan dudas razonables sobre la adscripción de Manuel González Sosa (nacido en 1921)⁸ y de Pino Betancor (1928)⁹ a esta generación de posguerra o

⁵ Cf. Gerald G. Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 230.

⁶ Cf. Joaquín Marco, «La poesía», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, *Época contemporánea. 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 109-138; cita en p. 110.

⁷ Cf. Ángel Ferrán (ed.), *Antología parcial*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976, p. 24.

⁸ Más adelante nos referiremos a las tareas editoriales de Manuel González Sosa. De su obra poética, que todavía hoy permanece, en gran parte, dispersa y esperando su compilación en volumen, conviene reseñar aquí la entrega ofrecida (tras el seudónimo *Félix Luján*) en el primer pliego de la revista *San Borondón* (Las Palmas de Gran Canaria, febrero, 1958); *Sonetos andariegos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Canario, colección San Borondón, 1967; y *A pesar de los vientos*, Madrid, Taller Ediciones JB, col. «Paloma Atlántica», 1977. Sobre González Sosa puede verse: el prólogo de Pedro Lezcano a *Sonetos andariegos*; y las reseñas de Lázaro Santana, «*Sonetos andariegos*, de Manuel González Sosa», *Diario de Las Palmas*, 20.04.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*), y Fernando Ramírez, «Carta a Manuel González Sosa, agradeciéndole su libro», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 30.04.1967 (supl. *El Séptimo Día*); e Isidro Miranda, «Carta a Manuel González Sosa», *Diario de Las Palmas*, 31.03.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

⁹ La obra poética de Pino Betancor está formada por los siguientes libros: *Manantial de silencio*, Las Palmas, col. «Planas de poesía», 1951; *Cristal*, Las Palmas: col. «Acero», 1956; *Los caminos perdidos*, Las Palmas, col. «La fuente que mana y corre», 1962; *Las moradas terrestres*, Las Palmas, col. «Planas de poesía», 1976; *Palabras para un año nuevo*, Madrid, Taller Ediciones JB, col. «Paloma Atlántica», 1977. Sobre Pino Betancor puede verse: Guillén Cuenca, «*Los caminos perdidos*, de Pino Betancor», *Diario de Las Palmas*, 18.12.1962; Sebastián

a la siguiente.

La promoción insular del mediosiglo ha sido denominada a veces generación de *Nosotros* o de *San Borondón*, por referencia a las revistas de tal nombre, que fueron las más característicamente generacionales. El núcleo central de esta oleada de poetas está constituido por Luis Ferial (1927), Fernando García Ramos (1931), Manuel Padorno (1933), Felipe Baeza Betancort (1933) y Arturo Maccanti (1934). A ese núcleo central hay que sumar los nombres de Violeta Alicia (1925),¹⁰ Pilar Lojendio (1931),¹¹ Emilio Sánchez Ortiz (1933)¹² y, con ciertas dudas, los de Francisco Lezcano (1934)¹³ y Ana María Fagundo (1938).¹⁴

Casi veinte años después de la aparición de *Antología cercada*, otra antología: *Poesía canaria última*, venía a afirmar, en 1966, la existencia de un grupo de poetas insulares de la generación que ahora llamamos de 1968. *Poesía canaria última* fue realizada por dos miembros de esta generación: Lázaro Santana y Eugenio Padorno, e incluía, junto a las de los compiladores, muestras de Fernando Ramírez, José Caballero Millares, Manuel González Barrera, Baltasar Espinosa, Antonio García Ysábal, Juan Jiménez, José Luis Pernas, Jorge Rodríguez Padrón, Alberto Pizarro y Alfonso O'Shanahan. Algunos de estos poetas —como Fernando Ramírez (1933), José Caballero Millares (1935) y Manuel González Barrera (1936)—, aunque coetáneos de los poetas de la generación de 1950, pueden considerarse más vinculados a esta generación de 1968, dado que es en la década de 1960 cuando se dan a

de la Nuez, «Pino Betancor: *Los caminos perdidos*», *Revista de Historia Canaria* (Universidad de La Laguna), nº 137-140 (1962), pp. 251-252; Luis Doreste, «*Los caminos perdidos*, de Pino Betancor», *El Eco de Canarias*, 02.01.1963; Angelina Gatell, «*Los caminos perdidos*, de Pino Betancor», *Diario de Las Palmas*, 18.04.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

¹⁰ Violeta Alicia colaboró frecuentemente —con poemas, relatos y ensayos— en los periódicos y revistas de mediados de la década de 1950. Sobre su único libro publicado, *Raíz y tallo* (La Laguna, Tenerife, Ediciones Voz en el Mar, 1956) puede verse: Carlos Pinto Grote, «Cartas a dos poetas», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 24.05.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 79); Alfonso García Ramos, «*Raíz y tallo*, un libro de Violeta Alicia», *La Tarde*, 30.08.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 93); Sebastián de la Nuez, «Violeta Alicia: *Raíz y tallo*», *Revista de Historia Canaria*, nº 117-118 (1957), pp. 151-155.

¹¹ Pilar Lojendio publicó numerosos poemas sueltos durante las décadas de 1950 y de 1960 en la revista *Gánigo* y en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, del diario *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife. Muchos de esos poemas los recogió Pilar Lojendio en su primer libro, *Ha llegado el esposo* (Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Gaceta Semanal de las Artes, 1964). Su segundo libro: *Almas de piedra* (Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1970), obtuvo el Premio «Julio Tovar» (Tenerife) en 1969. Se incluían poemas de Pilar Lojendio, junto con otros de Rafael Arozarena y de Fernando García-Ramos, en el volumen *Tres poetas* (Ediciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1969). Sobre Pilar Lojendio puede verse: sin firma, «Un recital poético de Pilar Lojendio», *La Tarde*, 10.03.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 20); sin firma, «Recital poético de Pilar Lojendio y Fernando García-Ramos», *La Tarde*, 25.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 44); Pedro González, «Lectura poética de Pilar Lojendio y palabras de Julio Tovar», *La Tarde*, 03.12.1964 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 584); Juan Cruz Ruiz, «Pilar Lojendio: *Almas de piedra*», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 11.01.1970 (supl. *Tagoror Literario*, núm. 76); sin firma, «Pilar Lojendio», *Diario de Las Palmas*, 22.04.1970 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*); Domingo Pérez Minik, «Pilar Lojendio: pérdida entre la lengua y el gallo», *El Día*, 29.01.1984.

¹² Emilio Sánchez Ortiz —cuya obra narrativa, dramática y ensayística es mucho mejor conocida— tiene publicados al menos dos libros de poemas: *Escapar de este silencio* (1967) y *Abierta memoria dolorida* (1968), ambos en la colección «Viento al Sur» (Tenerife).

¹³ Aparte de su actividad como pintor y como autor de ensayos y relatos de ciencia-ficción (algunos de ellos aparecidos en el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* de *Diario de Las Palmas* en 1965 y 1966), Francisco Lezcano tiene publicados los siguientes libros de poemas: *Trasmallo al fondo*, Madrid, Ediciones AGEM, 1961; *Poemas en la orilla (1957-1962)*, Bilbao, Comunicación Poética, col. «Alrededor de la mesa», 1962; *Si plus ultra*, Bilbao, Comunicación Poética, col. «Alrededor de la mesa», 1963. Sobre Francisco Lezcano puede verse: Grisél [= Manuel González Sosa], «Francisco Lezcano: *Si plus ultra*», *Diario de Las Palmas*, 04.07.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

¹⁴ Ana María Fagundo es profesora en la University of California (Riverside), desde donde dirige *Alaluz. Revista de poesía, narración y ensayo*. El último de sus libros de poemas, *Desde Chantel, el canto*, apareció en 1982 en la colección «Ángaro», de Sevilla, con prólogo de Sebastián de la Nuez.

conocer las primeras muestras interesantes de su obra.

La nómina de *Poesía canaria última* habría que completarla o modificarla para tener una relación más aceptable de la oleada de poetas insulares que siguió a la del mediosiglo. Aquí es suficiente que destaquemos la significación histórica de esta antología, con la que se registraba el nacimiento de una generación diferente.

La generación de 1950 queda situada, pues, en la historia literaria de Canarias entre la generación de posguerra (la de *Antología cercada*) y la generación de 1968 (la de *Poesía canaria última*). Pero querría añadir que no parece justificado subrayar el carácter de *intermedia* de esta generación de 1950. Las creaciones que ésta ha dejado —los poemas y ensayos que sus miembros han escrito— presentan una entidad histórica propia y tanto o más valor que las de las generaciones precedente y posterior.

¿Cómo se ha ido llegando a la definición crítica del perfil de esta generación de poetas insulares del mediosiglo? ¿A través de qué publicaciones y actividades colectivas característicamente generacionales fue afirmando su presencia pública aquella oleada de poetas? ¿En qué líneas o tendencias de la poesía española de la época se sitúan las entregas de aquellos poetas insulares? Abordaremos separadamente estos tres aspectos esenciales de la historia de la promoción insular del mediosiglo en los tres capítulos siguientes.

Percurso crítico

EN UNAS INTERESANTES declaraciones realizadas en 1956 por Manuel Padorno, exponía éste su proyecto de publicar una colección de poesía de autores canarios de la «generación actual de poetas», una generación que llama de «los que nacimos en los años '30». Y Manuel Padorno añadía que los «cuadernillos» de la proyectada colección (que nunca se llegaría a editar) serían de los «poetas Fernando García-Ramos, Violeta Alicia, Pilar Lojendio, Arturo Maccanti, Felipe Baeza, Eliseo Izquierdo y otros muchos de los que todavía no tengo confirmación de colaboración». Estamos ante la primera nómina de los poetas insulares de la generación de 1950, formulada con indudable acierto por uno de sus miembros: Manuel Padorno, cuando contaba éste sólo veintidós años de edad y en un momento en que aquella promoción apenas si se había dado a conocer.¹⁵

Veremos luego cómo se pueden sumar otros nombres a los relacionados por Manuel Padorno en fecha tan temprana como 1956. Ahora nos interesa destacar que aquellas declaraciones significaban la afirmación de una oleada diferente de la generación de posguerra, con el implícito subrayado de esa diferencia. El mismo sentido tenía, por lo demás, el *manifiesto* publicado en 1955 por otro poeta de la promoción insular del mediosiglo: Fernando García-Ramos, con el significativo título de «La poesía y nuestra generación». El entonces joven poeta se refiere allí a «nuestra generación, que es la que tiene su obra aún por hacer», aunque, por las mismas características del *manifiesto*, no proporciona el nombre de ninguno de los componentes de esa generación.¹⁶

Los años en que se publicaron este *manifiesto* de Fernando García-Ramos y aquellas declaraciones de Manuel Padorno centran la época en que se empieza a dar a conocer la promoción insular del mediosiglo. Cuando el crítico José Domingo publica en 1966 su visión panorámica de la literatura insular «El movimiento literario en las Islas Canarias»,¹⁷ el perfil histórico de la generación poética de 1950 está ya bastante definido. Tenían ya cerrados sus respectivos ciclos espacios tan significativos de esta promoción como fueron las revistas *Nosotros* y *San Borondón* y la colección de poesía «La fuente que mana y corre». Todos los poetas habían dado ya a conocer las que desde hoy parecen sus entregas más interesantes, bien fuera en forma dispersa en periódicos y revistas, o bien en libro. Limitándonos sólo a las entregas de cierta entidad, puede recordarse que ya antes de 1966 habían aparecido *Conciencia* (1962), *Fábulas de octubre* (1965) y *El funeral* (1965) de Luis Feria; *Tristeza del hombre* (1953) y *El tiempo habitable* (1964) de Fernando García-Ramos; *Oí crecer a las palomas* (1955), «Antología inédita» (1960) y *A la sombra del mar* (1963) de Manuel Padorno; y *Poemas* (1959) y *El corazón en el tiempo* (1963) de Arturo Maccanti.

La visión panorámica de José Domingo a que me he referido presentaba separadamente la situación de las letras en Tenerife y en Gran Canaria. Según la acertada periodización de este crítico, la generación poética de posguerra estaba representada en Tenerife por Julio Tovar, Rafael Arozarena, Carlos Pinto Grote, Manuel Castañeda y Félix Casanova de Ayala; y en Gran Canaria por Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, José María Millares y Ventura

¹⁵ Cf. Servando Morales, «El regreso de un poeta», *La Tarde*, 06.07.1956; y con el título «Un poeta canario vuelve a su isla» en *Estafeta Literaria* (Madrid), 2ª época, nº 52 (14.07.1956). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁶ Cf. Fernando García-Ramos, «La poesía y nuestra generación (Manifiesto)», *Nosotros* (La Laguna, Tenerife), 2ª época, nº 10 (febrero, 1955); y en *La Tarde*, 10.03.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 20). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁷ En *Ínsula* (Madrid), nº 240 y 241 (noviembre y diciembre, 1966).

Doreste. Y la generación siguiente, aquella cuya definición aquí perseguimos, vendría integrada en Tenerife por el grupo universitario dado a conocer en la revista *Nosotros*: Fernando García-Ramos, Violeta Alicia, Antonio Reyes y Emilio Sánchez Ortiz; y en Gran Canaria por Manuel González Sosa, Manuel Padorno, Felipe Baeza Betancort y Arturo Maccanti.

El esquema histórico trazado por José Domingo en esta visión panorámica se nos sigue apareciendo hoy como una aproximación acertada, al menos en lo sustancial, al proceso de evolución de la literatura canaria posterior a 1939. Es lógico que así sea, si se tiene en cuenta el conocimiento directo que José Domingo tuvo de la realidad literaria insular durante los muchos años que residió en Canarias, aparte de la suficiente perspectiva histórica desde la que escribía. Pero he de señalar —dado que no lo incluyo en este estudio— que aquel crítico adscribe a la generación del mediosiglo a Manuel González Sosa, escritor rigurosamente coetáneo de los poetas de posguerra. La razón que debió de mover a José Domingo a realizar aquella adscripción sería el hecho de que González Sosa no tuviera suficiente obra poética publicada antes de fundar en 1958 la revista *San Borondón*, y que a partir de esa fecha, en efecto, el nombre de González Sosa aparezca más claramente vinculado a la generación de 1950. La decisión de José Domingo no resulta, pues, desacertada. Y tengo que añadir que aquella vinculación de González Sosa a los poetas del mediosiglo se ha materializado sobre todo en su interés por dar a conocer la obra de aquellos poetas más que la suya propia. Y si no abordo en este estudio la creación de González Sosa es porque el perfil de esa creación no parece aún suficientemente definido, y sus entregas recientes muestran que su obra de mayor interés está casi en fase de gestación.¹⁸

Querría hacer otra observación en relación con la visión panorámica trazada por José Domingo en 1966. Este crítico separa los nombres de Pilar Lojendio y Luis Feria de los del grupo centrado en torno a la revista *Nosotros*. Pero también los distingue de la generación de posguerra. A Pilar Lojendio le asigna el papel de «nexo con las generaciones siguientes, pero ligada al quehacer poético de la anterior». He de señalar, por mi parte, que Pilar Lojendio (1931) pertenece cronológicamente a la segunda generación de posguerra. No negaré su relación más directa con el grupo que editó el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* (del diario *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife), pero también es cierto que colaboró en la revista universitaria *Nosotros*.¹⁹ El hecho de que yo no aborde la obra poética de Pilar Lojendio en este estudio no significa que no la vea incluida en la generación de 1950. Se debe a que no encuentro suficiente interés literario en esa obra.

No sé si José Domingo hacía extensiva a Luis Feria la caracterización que hacía de Pilar Lojendio como «nexo con las generaciones siguientes». En cualquier caso, está claro que no lo veía como adscrito a la generación de posguerra. Por su parte, Jorge Rodríguez Padrón, en un artículo sobre *Fábulas de octubre*, de Luis Feria, publicado muy pocos meses después de aparecer el ensayo de José Domingo, incluía a Feria decididamente en la segunda promoción de posguerra: «la última generación poética (la compuesta, entre otros, por Barral, Brines, Caballero Bonald, Crespo, Goytisolo, Rodríguez, Valente)».²⁰

Pero una vez decidida la adscripción de Luis Feria a esa generación, su nombre presenta otro aspecto controvertible. En efecto, si se recuerda que Luis Feria vivió habitualmente en Madrid a partir de 1952 (y hasta 1978), se podría dudar sobre la oportunidad de incluirlo entre los poetas canarios de su generación. A José Domingo sí le parecía justificada esta inclusión, pues lo menciona entre los poetas canarios, y, aunque observa que Feria «es un poeta llegado

¹⁸ Me refiero a los poemas sueltos publicados por Manuel González Sosa en la primera mitad del año 1984 en el suplemento *Jornada Literaria* del diario *Jornada*, de Santa Cruz de Tenerife.

¹⁹ Ver su poema «Las botas» en *Nosotros* (La Laguna, Tenerife), 2ª época, nº 10 (febrero, 1955).

²⁰ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Luis Feria: *Fábulas de octubre*», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), nº 209 (mayo, 1967), pp. 433-438: la cita procede de la p. 433.

a la madurez expresiva en el ambiente literario madrileño», añade que el poeta no ha «perdido nunca el contacto con su isla natal». Por mi parte, creo que esta inclusión se justifica por los siguientes hechos. En primer lugar, porque Feria dio sus primeras entregas en la revista *Gánigo*, de Tenerife, en 1954 y 1955, esto es, hacia los mismos años que los otros poetas de la promoción insular del mediosiglo. Debe tenerse en cuenta también que la prensa insular dedicó bastante atención a Feria, considerándolo como un autor canario, cuando el poeta obtuvo el Premio Adonáis en 1961 y el Boscán en 1964. Es cierto que Feria no figuró en la revista *San Borondón*, en la que sí estuvieron presentes los otros cuatro poetas cuya obra estudio en este trabajo. Pero sí figuró en la colección «La fuente que mana y corre», de Las Palmas, con su poema largo *El funeral* (1965), junto a Pino Betancor y Arturo Maccanti, hecho con el que quedó bien definida la situación generacional de Luis Feria tanto como su condición insular. Además, sus últimas entregas (*Calendas*, de 1981, y *Clepsidra*, de 1983) han visto la luz en colecciones insulares. Y, por último, habría que referirse a aquellas componentes del mundo literario de Feria que tienen un claro origen en la naturaleza o la vida de Canarias, perfectamente rastreables, sobre todo, en *Fábulas de octubre* y en *Dinde*. Domingo Pérez Minik se ha referido a estos elementos insulares en la obra de Feria en los siguientes términos:

A través de su quehacer literario vemos con mucha precisión cómo su existencia lejana insular lo condicionó siempre. Algunas de esas estructuras más representativas se presentan en cualquier momento en su verso: el sentido del paisaje interior o exterior, la transmutación del valor del mar, la necesidad del exilio como salvación para no perecer, la «dorada y legítima melancolía», pero asimismo la resolutiva voluntad de escaparse del purgatorio. Si leemos sin apresuramiento sus versos, nos encontramos aquí y allá muchas palabras, nombres y cosas que nos están dando la procedencia de nuestro poeta: el océano que nos acosa y libera, la flor de pascua de los caminos, las tejas de las casas rurales, el mismo ámbito impresionista de los montes de laurisilva, codesos y laureles, su sentimiento de un regreso esperado.²¹

Si proseguimos en nuestro rastreo del proceso de definición crítica de la promoción insular del mediosiglo, vale la pena reseñar que en 1967 Manuel González Sosa da una relación muy cribada de los poetas de esta generación, a la que llama «de *San Borondón*» por referencia a la revista que él mismo dirigió entre 1958 y 1960. Decía González Sosa: «... la promoción que por razones muy personales nos agrada llamar de *San Borondón*, encabezada como es sabido por Manuel Padorno, Felipe Baeza, Arturo Maccanti y Fernando García-Ramos».²²

En 1969 publicó Lázaro Santana su *Poesía canaria. Antología*, obra de indudable importancia en la historia de la poesía insular moderna, al margen de las distintas valoraciones que pueda merecer el punto de vista crítico en que su autor se situaba.²³ Lázaro Santana concedía a las promociones recientes un trato muy favorable, pero sólo en la parte antológica: no en el estudio preliminar. En efecto, de los veintisiete poetas seleccionados casi la mitad (doce, en total) pertenecen a las dos últimas generaciones: cinco a la de 1950 (Manuel Padorno, Luis Feria, Arturo Maccanti, Felipe Baeza y Fernando García-Ramos) y siete a la de 1968. En contraste con esto, en el amplio estudio que precede a la antología les dedica a estas

²¹ Cf. Domingo Pérez Minik, «Luis Feria, el poeta, nos visita», *El Día*, 28.05.1972.

²² Cf. Grisel [= Manuel González Sosa], «En torno a *Poesía canaria última*», *El Eco de Canarias*, 08.01.1967 (supl. *El Séptimo Día*).

²³ La *Antología* de Lázaro Santana fue objeto de críticas adversas en el momento de su salida. Entre ellas se puede recordar la de Elfidio Alonso: «Debate sobre *Poesía Canaria (Antología)*, de Lázaro Santana», *El Día*, 20.09.1969 (supl. *Letras Canarias*). El suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, del *Diario de Las Palmas*, realizó en el verano de ese mismo año 1969 una encuesta entre escritores acerca de esta *Antología*, a la que contestaron el mismo Lázaro Santana (8 de agosto), Alfonso O'Shanahan (15 de agosto), Jorge Rodríguez Padrón (22 de agosto), Pedro Lezcano (29 de agosto) y Manuel González Sosa (5 de septiembre de 1969). Véase también la entrevista de Alfredo Herrera Piqué con Lázaro Santana: «Antología de los últimos treinta años de la poesía canaria», *Diario de Las Palmas*, 19.08.1969.

generaciones unos comentarios claramente insuficientes (apenas una página de las más de cincuenta del total del estudio). Esta decisión de Lázaro Santana parece difícilmente explicable, al menos en lo que se refiere a la promoción del mediosiglo, frente a la que podía tener ya bastante perspectiva. Reseñemos, con todo, que Lázaro Santana reconocía la existencia de una promoción intermedia: la de *San Borondón*, entre la de *Antología cercada* y la de *Poesía canaria última*.

Cinco años después de la aparición de la antología *Poesía canaria*, Lázaro Santana publicaba su artículo «Treinta años de arte y literatura en Las Palmas».²⁴ La periodización que establece allí Lázaro Santana y sus opiniones críticas coinciden en lo esencial con lo sostenido en aquel libro anterior. Pero, por lo que se refiere a la generación del mediosiglo, nos interesa retener que Lázaro Santana vuelve a destacar el valor de la obra de Manuel Padorno, de quien ahora llega a decir que «hemos de considerarlo como uno de los poetas más importantes de estos años».

En 1976 Sebastián de la Nuez presentó en el Primer Congreso de Poesía Canaria, celebrado en Tenerife, su «Introducción a la poesía canaria contemporánea».²⁵ Cinco años más tarde De la Nuez ampliaría y completarla este estudio en «Tendencias de la poesía de posguerra en Canarias».²⁶ Ambos estudios son las primeras aproximaciones sistemáticas a la poesía insular posterior a 1939. Según la periodización que establece De la Nuez en el segundo de estos estudios, los poetas que estamos llamando aquí de la generación de 1950 vendrían a representar un primer momento de la segunda etapa («la generación de los años sesenta») de la evolución de la poesía canaria de posguerra. De esta época, dice Sebastián de la Nuez,

podemos hacer dos apartados: uno de iniciación con los poetas independientes, nacidos entre los años '20 y principios de los '30, y otro apartado con los poetas que formaron el grupo de *Poesía canaria última* (1966), nacidos entre los años '30 y principios de los '40.

En la medida en que toda generación continúa a la anterior al mismo tiempo que trata de negarla o renovarla; y si se tiene en cuenta que la oleada del mediosiglo no significó una ruptura con respecto a la anterior, se podría argüir, frente a la periodización establecida por De la Nuez, que los poetas del mediosiglo son un segundo momento de la generación de posguerra. Por mi parte, creo que esta promoción de poetas nacidos en las fechas señaladas por De la Nuez (finales de la década de 1920 y principios de la de 1930), esto es, la promoción de 1950 o del mediosiglo, se puede seguir considerando una generación con significación histórica propia, tal como se suele hacer en la historiografía literaria española.

Sebastián de la Nuez incluye en la promoción del mediosiglo a Manuel González Sosa, Manuel Padorno, Arturo Maccanti, Luis Feria. Fernando García-Ramos, Violeta Alicia, Pino Betancor, Pilar Lojendio y Ana María Fagundo. Ya he indicado más arriba cómo la inclusión de González Sosa en esta generación no me parece desacertada, y cuáles son las razones por las que no abordo el estudio de su obra en este trabajo. Por otra parte, el nombre de Violeta Alicia ya figuraba en la relación que daba Manuel Padorno en sus citadas declaraciones de 1956, por lo que la adscripción de aquella escritora a la generación del mediosiglo no ofrece grandes dudas. Sí las tengo, sin embargo, respecto a Pino Betancor y a Ana María Fagundo. A Pino Betancor la veo más vinculada a la generación anterior, y en este sentido debe recordarse que su primera entrega: *Manantial del silencio*, fue publicada en la colección Planas de poesía

²⁴ En *Aguayro* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 50 (abril, 1974), pp. 17-20; y con el título «El arte y la literatura (En Las Palmas). Últimos treinta años» en *Diario de Las Palmas*, 16.05.1974 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²⁵ Publicada en la revista universitaria *Campus* (La Laguna, Tenerife), nº 1 (1976), pp. 33-41; y recogido luego en AA.VV., *Primer Congreso de Poesía Canaria*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1978, pp. 21-32.

²⁶ En AA.VV., *Noticias de la historia de Canarias*, III, Madrid, Cupsa / Planeta, 1981, pp. 221-236.

en 1951. A Ana María Fagundo, que no publica su primer libro, *Brotos*, hasta 1965, la veo más claramente situada en la generación posterior. Pero quiero añadir que soy consciente de la provisionalidad de estas decisiones. Y algo más: pienso que, con independencia de su adscripción a una u otra generación histórica, la obra de Pino Betancor y la de Ana María Fagundo merecen una mayor atención crítica que la que hasta ahora se les ha prestado. El hecho de que yo no haya abordado aquí el estudio de su poesía, para centrarme en el núcleo más significativo de los poetas del mediosiglo, no supone un juicio negativo de la obra de aquellas escritoras.

Y termina nuestro percurso con la visión panorámica de la literatura canaria de este siglo titulada «Ochenta años de literatura: 1900-1980», recientemente publicada por Jorge Rodríguez Padrón.²⁷ Este crítico incluye en la «segunda generación de posguerra» a Luis Fera, Manuel Padorno, Arturo Maccanti y Felipe Baeza. Ateniéndose a un criterio cronológico, sitúa en un segundo momento de la generación de posguerra a Manuel González Sosa, lo cual parece justificado, y a Pilar Lojendio, decisión que ya no parece tan justificable. Menos fundamento encuentro, desde luego, en incluir en la generación posterior a Fernando García-Ramos, toda vez que éste coincidió con los otros poetas de su misma edad en *Nosotros* (desde 1952), en *Gánigo* (desde 1953), en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes de La Tarde* (desde 1954) y en *San Borondón* (en 1958), y publicó su primera entrega de cierta entidad: *Tristeza del hombre*, ya en 1953.

²⁷ En AA.VV., *Canarias, siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983, pp. 101-152.

Hechos generacionales

LA REVISTA *NOSOTROS*

Las muestras más tempranas de la generación insular del mediosiglo se encuentran en la revista *Nosotros*, editada en La Laguna a partir de 1952 por el llamado Sindicato Español Universitario (S.E.U.). *Nosotros* no fue una revista exclusivamente poética o literaria. Sus páginas venían ocupadas sobre todo por ensayos, que abordaban materias tan diversas como el concepto de Universidad, la filosofía de la ciencia, la investigación científica en Canarias, la economía canaria, etc. La revista incluía también información sobre la vida universitaria y actividades del S.E.U. Pero hay que decir que *Nosotros* siempre dedicó gran parte de su espacio a la publicación tanto de textos poéticos o narrativos como de ensayos y notas críticas sobre literatura, teatro, cine, plástica o música. Por los números que he podido consultar, me parece, además, que la revista fue prestando cada vez mayor atención a estos temas literarios y culturales.

Tampoco fue *Nosotros* una revista exclusivamente de estudiantes. En sus páginas aparecieron con frecuencia colaboraciones de profesores de la Universidad de La Laguna, aparte de escritos de jerarcas del S.E.U. y de autoridades académicas o políticas. La publicación de estos escritos supongo que sería una inevitable servidumbre de los sucesivos equipos de estudiantes que se encargaron de la edición de la revista. Y digo esto porque los artículos y notas publicados por *Nosotros* no permiten afirmar que *todos* los jóvenes animadores de la revista se identificaran con la ideología oficial del franquismo; y en algunos casos hay que suponer que tal identificación no sólo no existió en absoluto, sino que, en decidida oposición al Régimen, los animadores de *Nosotros* veían en la edición de la revista y en la realización de otras actividades culturales una vía *posible* para crear una nueva conciencia —cultural, moral y política— antifranquista.

En este sentido, *Nosotros* no es el único caso en la época. Recuérdese que la revista catalana *Laye*, como ha dicho Fanny Rubio, «aparecía como boletín cultural editado por la Delegación de Educación Nacional» y «sirvió de escuela de intelectuales heterodoxos, como José María Castellet y Manuel Sacristán Luzón».²⁸

Nosotros tuvo una primera época en que apareció como «Suplemento de *Arriba España*, periódico del S.E.U. de La Laguna». Esta época debió de tener un solo número, editado en abril de 1952. Este número contiene la que es seguramente la primera entrega poética de la promoción insular del mediosiglo: el poema «Mi sangre ... » de Fernando García-Ramos, quien colaboraba también con diversos dibujos entre los «ilustradores» de la revista.

La segunda época de *Nosotros*, de mayor duración e interés, se inició en enero de 1953 y, aunque la aparición de la revista no fue siempre regular, debió de prolongarse por varios años. El cuadro de redacción de la segunda etapa de *Nosotros* estuvo integrado inicialmente (al menos hasta el verano de 1953) por estudiantes de la Facultad de Derecho: Diego Peña Jordán, Alonso Fernández del Castillo, Modesto Amez Marcos, Alfonso García-Ramos y Francisco Navarro Artiles. Los dos primeros fueron, al parecer, quienes efectivamente pilotaron la revista, con bastante independencia respecto de su director: Pedro Doblado Claverie, que figuraba como tal sólo en razón de ser el «jefe» del S.E.U. de La Laguna.

En años posteriores *Nosotros* vivió otras épocas y contó con otros animadores. Uno de

²⁸ Cf. Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p. 200.

éstos, Emilio Sánchez Ortiz, escritor de la oleada del mediosiglo, fue su director a partir de 1957.²⁹

Nosotros es hoy una revista difícilmente localizable. El hecho es de lamentar, pues la notable calidad media de esta publicación la convierte en una de las expresiones más interesantes de la vida cultural en Canarias durante aquellos *años difíciles*. Entre los aspectos más dignos de recordar de *Nosotros* hay que destacar la importancia que tuvo en sus páginas la prosa crítica y ensayística. Piénsese que la falta de esa crítica fue una de las carencias más graves de las revistas exclusivamente poéticas de la época, como *Gánigo* y *San Borondón*.

A la espera de poder contar con un conocimiento completo de *Nosotros*, nos importa reseñar aquí que en sus páginas dieron sus primeras entregas algunos poetas insulares de la generación de 1950. Ya antes me referí a la colaboración de Fernando García-Ramos en la primera etapa de *Nosotros* (1952). En la etapa que se inicia en 1953 volvemos a encontrar el nombre de Fernando García-Ramos (nº 1: enero; 2: febrero; 3: marzo, 4: abril-mayo; y 6: diciembre, de 1953), junto a los de Violeta Alicia (nº 4: abril-mayo de 1953), Felipe Baeza Betancort (nº 6: diciembre de 1953), Pilar Lojendio y Arturo Maccanti (ambos en el nº 10: febrero de 1955).

Y hay que recordar asimismo que la revista *Nosotros* publicó paralelamente la colección de cuadernos «Poesía», que tuvo al menos dos salidas: en 1953 con *Tristeza del hombre*, de Fernando García-Ramos, y en 1959 con *Poemas*, de Arturo Maccanti. Ambas entregas coincidían en recoger algunos de los textos sueltos de estos poetas aparecidos previamente en la revista.

LA REVISTA GÁNIGO

Nosotros fue un espacio esencialmente generacional, propio de la oleada del mediosiglo. El signo de lo intergeneracional fue el característico de otra revista de la misma época: *Gánigo*, en la que dieron muestras tempranas de su obra todos los poetas de la promoción de 1950. *Gánigo. Poesía y Arte* fue promovida en 1953 desde el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y dirigida en sus quince años de existencia por el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969). Apenas si hay que recordar que la evolución de Gutiérrez Albelo, después de la Guerra Civil, hacia un conservadurismo tanto estético como ideológico lo había alejado de las posiciones vanguardistas desde las que escribió *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y *Enigma del invitado* (1936), «dos de los mejores libros de este período, doblemente excepcionales si se piensa en su obra posterior a esos años, en verdad muy inferior», como ha dicho recientemente Andrés Sánchez Robayna.³⁰

Gánigo apareció regularmente como revista bimestral desde el número 1 (enero-febrero de 1953) hasta el número 28 (julio-agosto de 1957); el número 29 cubrió cuatro meses (septiembre-diciembre de 1957), y entre el número 30 y el 34 fue trimestral. A partir de 1959, y hasta 1969, fecha de la muerte de Gutiérrez Albelo, la revista apareció una sola vez por año.

Dentro de la línea de indefinición estética seguida por *Gánigo*, en sus páginas se publicaron textos poéticos (y rarísimamente críticos) de escritores insulares (y también peninsulares, aunque más raramente) de diversas promociones intelectuales, desde la generación llamada de 1914 (Luis Doreste Silva) hasta la de posguerra (Rafael Arozarena, Manuel Castañeda, Ventura Doreste, Pino Ojeda, Carlos Pinto Grote, Julio Tovar), pasando por los supervivientes de *Gaceta de arte* (Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Pedro

²⁹ Ver la nota (sin firma) «Una nueva etapa de *Nosotros*» en *La Tarde*, 04.04.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 123).

³⁰ Cf. Andrés Sánchez Robayna, *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1983, p. 32.

García Cabrera y el propio Gutiérrez Albelo).

También, desde los primeros números, y en 1953, comenzaron a darse a conocer en *Gánigo* los poetas de la segunda generación de posguerra. Sus colaboraciones en la revista fueron frecuentes desde entonces. Limitándonos a sus primeras entregas en *Gánigo*, podemos recordar que en el número 3 (mayo-junio de 1953) apareció el «Romance de la voz cercenada» de Fernando García-Ramos, poeta que ya había publicado poemas sueltos en la revista *Nosotros*, como hemos visto. En el número 8 (marzo-abril de 1954) aparecieron los primeros poemas conocidos de Luis Feria: «Credo» y «Desvelo». En el número 9 (mayo-junio, de 1954) vio la luz el primer poema conocido de Pilar Lojendio: «Las plantas que crecen con la lluvia». En el número 10 da Manuel Padorno su poema «También el viento llama a las puertas», único texto que conozco con fecha anterior a su libro *Oí crecer a las palomas* (de 1955). En el número 12 (noviembre -diciembre, 1954) aparece el poema «Te fuiste», primera colaboración poética de Violeta Alicia, escritora que por las mismas fechas daba otras entregas primicias en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*. Más de dos años después, en el número 25 (enero-febrero de 1957) aparecerían las primeras colaboraciones de Arturo Maccanti («Tu mano es una nave de promesa», «Alba», y «Poema ante los ojos de una muchacha») y de Felipe Baeza Betancort («Caballo de este amor»). Reseñemos, por último, en el número 35 (1959) «Sonetos con mi pueblo al fondo», de Manuel González Sosa.

EL SUPLEMENTO «GACETA SEMANAL DE LAS ARTES»

Tampoco fue iniciativa de los escritores del mediosiglo el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife. Pero esta página fue el espacio de mayor proyección en que aquella oleada se dio a conocer y en que sus colaboraciones fueron más frecuentes y diversas.

Es necesario insistir aquí en la importancia que tuvieron, en el período que estudiamos, las páginas literarias de los diarios insulares. He señalado en otra ocasión que

los suplementos literarios de nuestros periódicos han realizado una labor sinceramente meritoria en la reciente evolución de la cultura en Canarias. Todos estos suplementos coincidieron en ser como pequeñas revistas de arte y letras, en un medio en que las revistas no existían o circulaban mal. Y así, publicaban crítica y creación; contaban con colaboradores de dentro y de fuera de Canarias; combinaban la mirada hacia afuera con la *mirada interior*, y animaban y renovaban la cultura insular, ofreciendo su espacio a los escritores más jóvenes, hecho a tal punto cierto, que sería bien difícil encontrar un escritor insular que no haya dado sus primicias en estos suplementos.³¹

Si se tienen en cuenta la larga vida que tuvo *Gaceta Semanal de las Artes* y la regularidad que consiguió mantener en sus salidas, casi sobra afirmar que durante los años en que se dan a conocer los poetas de la promoción del mediosiglo no existió un espacio cultural tan importante como este suplemento. Ha dicho Jorge Rodríguez Padrón que los escritores nacidos en torno a la revista *Nosotros*

van a encontrar muy pronto un cauce de expresión mucho más estable y duradero cuando, apoyada y alentada por algunos miembros del grupo surrealista de *Gaceta de arte* (Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl o José María de la Rosa), el vespertino tinerfeño *La Tarde* inicie la publicación de una sección cultural que, con el título evocador de *Gaceta Semanal de las Artes*, se publicará ininterrumpidamente desde octubre de 1954 a julio de 1965. A partir de 1958 asume la dirección de esa sección el escritor Julio Tovar, quien, en cierto modo, será la

³¹ Ernesto Salcedo, «Encuentros: Miguel Martínón», *El Día*, 10.04.1983.

figura nuclear de este período, y a quien todos los demás siempre rindieron testimonio de admiración y respeto. *Gaceta Semanal de las Artes* fue sin duda un lugar de encuentro y un nexo muy beneficioso entre los escritores de la anteguerra y los jóvenes nacidos en los años '20 y '30.³²

Repito que las entregas de los escritores del mediosiglo fueron abundantes en *Gaceta Semanal de las Artes*. Limitándonos a las fechas en que iniciaron sus colaboraciones respectivas, hay que reseñar que ya en 1954 aparecen en los primeros números de aquel suplemento «Hay como una ausencia pegada» de Pilar Lojendio (supl. nº 2: 4 de noviembre), un «Poema» de Violeta Alicia (nº 5: 25 de noviembre) y «Entre el silencio y la voz» de Fernando García-Ramos (nº 6: 2 de diciembre). Al año siguiente comienza a colaborar Manuel Padorno, que lo hace con su poema «No sé amarrar mi cabeza (nº 41: 4 de agosto). De 1958 datan las primeras colaboraciones de Felipe Baeza, con su «Elegía para la fuente del camino» (nº 189: 10 de julio) y de Arturo Maccanti, con sus «Poemas para Dios» (nº 197: 4 de septiembre). Hasta 1963 no llegaría la publicación del poema «Cuando muera el verano» (nº 533: 4 de julio), una de las escasísimas entregas de Luis Feria en la prensa. Durante la década de 1950 Feria residía habitualmente en Madrid, y, por su práctica ausencia en aquel suplemento, representa una excepción entre los miembros de la oleada insular del mediosiglo.

Reseñemos, finalmente, que *Gaceta Semanal de las Artes* editó una colección literaria con el mismo nombre, en la que vio la luz en 1964 el primer libro de Pilar Lojendio: *Ha llegado el esposo*, y en la que habían aparecido sendas entregas de Manuel Castañeda, Julio Tovar y José Domingo.

UN GRUPO NEOVANGUARDISTA EN LAS PALMAS

En toda aproximación a la vida cultural de Canarias en los duros decenios de posguerra es obligada la referencia al grupo de artistas de vanguardia formado en Las Palmas en la primera mitad de la década de 1950, entre otros, por los pintores Manolo Millares, Elvireta Escobio y José María Benítez, y el escultor Martín Chirino. Aquí nos interesa tener en cuenta la existencia de este grupo de artistas, en razón sobre todo de que Manuel Padorno formó parte de él en unos años decisivos para la formación del entonces joven poeta.

Hay que recordar que Manolo Millares y Elvireta Escobio eran integrantes de LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), de Las Palmas, y que Martín Chirino tuvo relaciones muy estrechas con algunos de los artistas de aquel grupo. Las actividades de LADAC duraron sólo de 1950 a 1952, pero su importancia histórica es innegable como esfuerzo de recuperación del espíritu de libertad e innovación de las vanguardias históricas, que la Guerra Civil había hecho olvidar. La formación de LADAC tuvo su origen en el contacto de Plácido Fleitas con el grupo catalán Dau al set en 1949, cuya orientación neovanguardista quiso Fleitas prolongar en Canarias. El grupo canario estaba integrado por supervivientes de la generación de entreguerras (el propio Fleitas, Juan Ismael y Felo Monzón) y por jóvenes artistas que iniciaban entonces su obra (Manolo Millares, Elvireta Escobio, José Julio).

Manuel Padorno entró en contacto, quizá ya en 1953, con el grupo formado en Las Palmas en torno a Manolo Millares y que continuaba la orientación de LADAC. Y ese contacto explica en gran medida el carácter neovanguardista del primer libro de Manuel Padorno: su poema dramático *Oí crecer a las palomas*.

Como prueba de la total integración de Manuel Padorno en el mencionado grupo de artistas debe recordarse que el joven poeta fue —junto con Millares, Escobio y Chirino— uno de los miembros de aquel grupo que se trasladaron a vivir a Madrid en 1955 como respuesta a

³² Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Ochenta años de literatura (1900-1980)», citado, pp. 129-130.

las limitaciones que encontraban en el medio insular. Aunque Manuel Padorno se vio obligado a regresar a Las Palmas al año siguiente, no deja de ser significativa su adhesión a aquella decisión de trasladarse a Madrid. Piénsese que este viaje es considerado por Fernando Castro «uno de los acontecimientos claves de la historia artística de Canarias», pues, como es sabido, Millares participó en Madrid, en 1957, en un hecho tan importante como la fundación del grupo El Paso, al que también se incorporaría Chirino.³³

LOS «PLIEGOS» *SAN BORONDÓN*

La promoción insular del mediosiglo tuvo su espacio poético más característico en los «pliegos» *San Borondón*, editados por Manuel González Sosa en Las Palmas en los 1958-1960. Su propio nombre subrayaba el carácter de publicación exclusivamente poética: «Pliego(s) gracioso(s) de poesía». Cada uno de los cuatro primeros números consistió en un solo pliego, es decir, en una sola hoja doblada. Estos números estuvieron dedicados respectivamente a Félix Luján —seudónimo usado con frecuencia por Manuel González Sosa— (nº 1: febrero de 1958), Felipe Baeza (nº 2: abril de 1958), Arturo Maccanti (nº 3: julio de 1958) y José Domingo (nº 4: febrero de 1959).

Con el número 5 (julio de 1959), *San Borondón* pasó a tener varios pliegos. Junto a una breve antología de Fernando García-Ramos, se presentaban unas «Notas sobre la poesía» de Antonio Machado y poemas de Fernando González, Pino Ojeda, Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Manuel Padorno, José Domingo, Arturo Maccanti, Francisco Lezcano, Manuel González Sosa y Felipe Baeza Betancort. Al publicar las citadas «Notas... » de Machado, junto con un retrato de éste por Felo Monzón y la «Oración por Antonio Machado» de Rubén Darío, *San Borondón* tributaba claramente, aunque sin ningún texto justificativo, un homenaje al autor de *Soledades* en el vigésimo aniversario de su muerte.

El número 6 (junio, 1960) y último de *San Borondón* presentaba ya un contenido más variado. Junto a una «Antología inédita» de Manuel Padorno y una «Breve flor de poesía piaroa», se iniciaba la sección «El ancla en la ribera. Antología de poetas canarios», que en esta ocasión se dedicaba a Luis Doreste Silva. En esta salida *San Borondón* incluía, además, poemas de escritores peninsulares (Susana March, Antonio Murciano, José Agustín Goytisolo, Carlos Murciano) junto a otros de autores canarios (Manuel Castañeda González, Chona Madera, Pedro Lezcano, Alfonso Ramos, Felipe Baeza Betancort, Fernando García-Ramos y Arturo Maccanti). Y una sola excepción (aparte de las «Notas ... » de Machado del número 5) en estas entregas exclusivamente poéticas: un breve relato («La madre sordomuda») de María Dolores de la Fe.

Manuel González Sosa ha resumido en los términos siguientes lo que fue la historia de esta publicación que él mismo animó:

Ya desaparecidos *Alisio* y *Suplemento*, en 1958 salen a la luz los «pliegos gratuitos de poesía» *San Borondón*. Aparecieron seis números, tres de ellos dedicados por entero a Felipe Baeza, Arturo Maccanti y José Domingo, respectivamente, y los dos últimos (1959-1960) a presentar con otras colaboraciones, sendas antologías de las obras de Manuel Padorno y Fernando García-Ramos. En las páginas de *San Borondón*, pues, coincidieron por primera vez los cuatro poetas que integraron la promoción que siguió a la que de manera expeditiva se puede llamar de la *Antología cercada*, o sea: Manuel Padorno, Arturo Maccanti, Felipe Baeza y Fernando García-Ramos.³⁴

³³ Cf. Fernando Castro, «Las artes plásticas después de la guerra civil», en AA.VV., *Historia del arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1982, p. 277.

³⁴ Cf. M[anuel] G[onzález] [Sosa], «Las revistas literarias en Gran Canaria», *Diario de Las Palmas*, 13.10.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

Obsérvese que esa *coincidencia* de los poetas de la promoción de 1950 es lo que Manuel González Sosa recuerda como lo más significativo de *San Borondón*. Por su parte, José Domingo, en su ya citado estudio «El movimiento literario en las Islas Canarias», de 1966, se había referido a la importancia de *San Borondón* en la afirmación histórica de la oleada de poetas del mediosiglo. Señalaba entonces aquel crítico

la existencia de un pequeño grupo poético manifestado en torno a las entregas de poesía *San Borondón*, pilotadas por Manuel González Sosa, aunque dos de sus componentes, Felipe Baeza y Arturo Maccanti, ya habían dado sus primeras señales poéticas en las publicaciones universitarias de La Laguna, si no nos engaña la memoria. De todos modos, en las páginas de *San Borondón* es donde por vez primera se recoge una nutrida muestra de su poesía.

También Lázaro Santana afirmaba poco después, en 1969, en su citada *Poesía canaria. Antología*, que los poetas de la promoción insular del mediosiglo «publicaron las primeras muestras interesantes de su obra en *San Borondón*». Lázaro Santana enjuiciaba la aportación literaria de *San Borondón* en los siguientes términos:

Se caracterizó esta revista por carecer de una concreta exigencia prejuzgada, como no fuera la estricta calidad de sus colaboradores. Dado tal carácter aséptico, su labor no fue tan significativa como la de «Planas de poesía», *Antología cercada*, e incluso *Mensaje*, publicaciones más extremistas y por ello más polémicas y renovadoras. Cumplió *San Borondón* con una etapa transitoria dentro del contexto de la poesía canaria; y la obra de los tres poetas que más se significaron por la abundancia y continuidad de sus trabajos allí publicados, Manuel Padorno, Felipe Baeza y Arturo Maccanti, puede considerarse igualmente como estación de tránsito entre las tendencias garcilasistas y sociales de los años anteriores y las nuevas formas que adquiriría la poesía insular mediada la década de 1960.³⁵

«UNOS AÑOS DE INTENSO FERVOR ACTIVO POR LA POESÍA»

Tuvo también un claro sello generacional el grupo «Teatro y Poesía» de El Gabinete Literario, de Las Palmas, en cuya fundación y actividades participaron Manuel Padorno y Josefina Betancor. El grupo, dirigido por Juan Marrero Bosch, organizó en 1959 seis «sesiones»: dos de teatro leído, sendos recitales de Manuel Padorno y de Agustín Millares Sall, otro recital conjunto de ambos poetas y un homenaje a Antonio Machado. Aunque escasas, estas «sesiones» contribuyeron a dinamizar el ambiente cultural de la Islas de tal modo, que sólo su influjo explica la frecuencia con que las entidades culturales de Las Palmas y de Santa Cruz de Tenerife organizan recitales poéticos en 1960 y 1961.

En muchos de esos recitales tuvo una participación muy destacada Manuel Padorno, cuyas *publicaciones orales* produjeron un notable efecto germinativo. Manuel González Sosa —también él activo dinamizador cultural en aquellos años a los que se ha referido como «unos años de intenso fervor activo por la poesía»³⁶ ha llegado a comparar el efecto de fecundación poética de las actividades de Manuel Padorno con el ejercido por Tomás Morales en su época.³⁷ Entre los diversos testimonios con que contamos sobre esa acción fecundadora de Manuel Padorno en los escritores más jóvenes, valga traer aquí el de un poeta de la generación de 1968: precisamente el de su hermano Eugenio Padorno:

³⁵ Cf. Lázaro Santana, *Poesía canaria. Antología*, Las Palmas de Gran Canaria: col. «Tagoro», 1969, pp. 64-65.

³⁶ Cf. Félix Luján [= Manuel González Sosa], «Josefina y Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 16.09.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

³⁷ Cf. su reseña «Nota marginal a *Cenizas*» (de Alberto Pizarro), *Diario de Las Palmas*, 18.11.1970 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

La poesía de esta época no puede ser justamente explicada con el simple refrendo bibliográfico, toda vez que determinados estímulos e influencias discurrieron, y no infructuosamente, por cauces orales. En este sentido he de mencionar ciertas «Sesiones de Teatro y Poesía» celebradas en El Gabinete Literario de Las Palmas, y, particularmente, las que protagonizan Manuel Padorno [...] y Agustín Millares.³⁸

EL INTERÉS POR DOMINGO RIVERO Y ALONSO QUESADA

Es obligado hacer aquí referencia al interés de Manuel Padorno por dos figuras históricas de la literatura canaria: Domingo Rivero (1852-1929) y Alonso Quesada (1886-1925), cuya plena recuperación se producirá durante la década de 1960 por obra especialmente de la generación posterior. En su citado artículo «La generación poética de 1965...», Eugenio Padorno puntualizaba la afirmación de Lázaro Santana según la cual «Domingo Rivero y Alonso Quesada son, sin duda, los dos poetas canarios de su generación que más vivo interés suscitan en los lectores de hoy».³⁹ Indicaba allí Eugenio Padorno que, en el caso de Quesada, se trataba de la «continuidad de un reconocimiento», y recordaba que entre los poemas publicados por Manuel Padorno en *San Borondón* ya se incluía uno dedicado a Quesada. Sobre el interés de Manuel Padorno por Rivero, Eugenio Padorno hacía constar también que el poema de su hermano «Domingo Rivero (*In memoriam*)» había sido publicado en la prensa ya en 1964 antes de ser recogido en el volumen colectivo *Homenaje a Domingo Rivero* (1966) (en el que, por cierto, se incluía asimismo el poema «Cuerpo en que vivo» de Arturo Maccanti). Estos datos muestran el interés de los poetas del mediosiglo, y en especial de Manuel Padorno, por aquellos autores antes de la aparición del volumen de la *Poesía completa* (1964) de Quesada, antes de la citada «Breve muestra de poesía grancanaria» (1965) de Lázaro Santana, y antes del estudio *Domingo Rivero, poeta del cuerpo* (1967) de Jorge Rodríguez Padrón.

En el mismo sentido de esas puntualizaciones de Eugenio Padorno, debemos añadir aquí que, según ha declarado Manuel Padorno, éste y Manuel González Sosa habían recopilado hacia 1960 textos de Domingo Rivero para dedicarle un programa de la revista radiofónica «La Cometa» de Radio Atlántico, de Las Palmas.⁴⁰ Y podemos recordar también que en 1967 Manuel Padorno llegaba a afirmar de Rivero nada menos que «es nuestro más grande poeta. No sólo esto. Gana en profundidad a Unamuno, está a la altura de Antonio Machado y se adelantó en el tiempo con una visión histórica muy clara».⁴¹

UNA ANTOLOGÍA NO PUBLICADA

Retomando el hilo de nuestra reseña histórica, debemos situarnos de nuevo en los comienzos de la década de 1960 y referirnos aquí a un libro que quedó a medio camino entre el proyecto y la realización. Se trata de *Poesía Canaria (1943-1961). Antología*, cuya autora, Josefina Betancor (quizá ya entonces casada con Manuel Padorno), la tenía preparada en el verano de 1961. Digo que el libro quedó entre el proyecto y la realización porque no llegó nunca a

³⁸ Cf. Eugenio Padorno, «La generación poética de 1965 o de *Poesía canaria última*», *Fablas* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 74 (abril, 1979), pp. 27-34; cita en p. 29.

³⁹ Lázaro Santana, «Breve muestra de poesía grancanaria», *Caracola* (Málaga), nº 156-157 (octubre- noviembre, 1965).

⁴⁰ Cf. Miguel Martín Cejas, «De discípulo del mar a nómada urbano. Conversación con Manuel Padorno», *Jornada*, 29.10.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 128).

⁴¹ Cf. Guillermo García Alcalde, «Pensamiento y sentimiento de un poeta: Manuel Padorno», *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 29.08.1967.

publicarse como tal libro, aunque sí se publicó, al menos parcialmente, en la prensa. En efecto, el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, de *La Tarde*, iniciaba en septiembre de 1961

la publicación de una selección de poemas que aparecerán en la obra *Poesía Canaria (1943-1961): Antología*, que ha preparado Josefina Betancor Curbelo, libro que muy pronto verá la luz cuidadosamente impreso y realizado por ilustraciones de Manolo Millares y Antonio Padrón. Toman voz en ella aquellos poetas que iniciaron sus publicaciones en los años 1934-44, así como la última promoción de poetas canarios que hoy han alcanzado ya su madurez. La obra, prologada por el prestigioso crítico Ventura Doreste, será, sin duda alguna de una extraordinaria importancia cultural dentro del Archipiélago, y aún más por la resonancia que alcanzará en el ámbito nacional.⁴²

Unos meses antes ya se habían producido comentarios en la prensa sobre este proyecto de antología, y hasta una polémica entre Manuel González Sosa y Ángel María Sarmiento.⁴³ Desconozco las razones por las que no llegó a publicarse este libro, que pudo haber confirmado entonces la presencia de los poetas del mediosiglo. La realización del libro debió estar ya casi finalizada en 1961, y los editores debieron de contar oportunamente con el prólogo de Ventura Doreste. Cabe decir esto porque, atendiendo a las referencias que incluye, el texto de Ventura Doreste titulado «Sobre una antología no publicada» y recogido en sus *Ensayos insulares* (1977) tiene que ser, sin duda, su anunciado prólogo al libro de Josefina Betancor.⁴⁴

DOS PREMIOS ADONÁIS Y UN PREMIO BOSCÁN

Con frecuencia se ha señalado como característico de la promoción poética española del mediosiglo el hecho de que muchos de los poetas de esta generación obtuvieron el Premio Adonáis, de la Editorial Rialp, de Madrid. En efecto, a lo largo de la década de 1950 obtuvieron este premio (o sus accésits, igual da) y, por tanto, vieron editados sus libros en la colección del mismo nombre, poetas tales como Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, Fernando Quiñones, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés y Francisco Brines; en fin, los nombres más destacados de esa generación, con la importante excepción de los catalanes.

No es necesario que nos detengamos a recordar la significación que tuvo la colección «Adonáis» en la evolución de la poesía española de posguerra. Como muestra de la valoración de que siempre ha sido objeto pueden servirnos estas recientes palabras de Joaquín Marco:

José Luis Cano fundó en 1943 la colección de poesía «Adonáis», junto con Juan Guerrero Ruiz, y es él quien orientándola durante veinte años la convierte en la más atractiva y prestigiosa (especialmente por sus premios) del panorama de posguerra hasta 1963 (aunque se continúe hasta hoy).⁴⁵

Hago aquí estas referencias al Premio Adonáis y a la colección en que se publicaba porque dos poetas insulares del mediosiglo, Luis Ferial y Manuel Padorno, obtuvieron aquel premio cuando aún conservaba un indiscutible prestigio en el ámbito literario español. Luis

⁴² Ver *La Tarde*, 14.09.1961 (supl *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 443).

⁴³ Cf. Manuel González Sosa, «Sobre una antología de poetas canarios», *Diario de Las Palmas*, 27.06.1961, donde responde a un artículo de Ángel María Sarmiento publicado en el diario *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria) el día 18 de aquel mismo mes.

⁴⁴ Hay que anotar una diferencia entre las fechas indicadas como límites por Ventura Doreste: 1943-1961, y las que figuraban en la citada presentación de la antología en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*: 1934-1961.

⁴⁵ Cf. Joaquín Marco, «La poesía», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, citado, p. 115.

Feria lo obtuvo con *Conciencia*, en 1961, y Manuel Padorno con *A la sombra del mar*, en 1962. Con estos premios, con la resonancia crítica que lógicamente hubo de seguir a la edición de aquellos libros en la colección «Adonáis», con la notable calidad de aquellas entregas y el tipo de poesía que postulaban, Luis Feria y Manuel Padorno se situaban claramente, al iniciarse la década de 1960, entre los poetas españoles de la segunda generación de posguerra. Añádase a ello la circunstancia de que Feria residía en Madrid desde 1952, y que Manuel Padorno se trasladó a vivir a aquella ciudad desde 1963.

Confirmaba también la posición de Luis Feria en la poesía española de aquella generación el hecho de que obtuviera en 1964 el Premio Boscán con su libro *Fábulas de octubre*. El Premio Boscán, que desde 1949 convocaba el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, no gozó acaso del prestigio que llegó a merecer el Adonáis. Pero hay que recordar que en la década de 1950 obtuvieron el Boscán poetas tan significativos de la generación de posguerra como Blas de Otero, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, y otros de la generación siguiente, como José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y Carlos Sahagún.

LA COLECCIÓN «POESÍA PARA TODOS»

Y reseñemos, por último, que también contribuyó a definir la posición de Manuel Padorno y Luis Feria en el marco español de su generación la fundación y dirección por estos poetas insulares de la colección «Poesía para Todos». Editada en Madrid, la colección se proponía difundir «libros breves de los más representativos poetas españoles dados a conocer con posterioridad a 1950». En ella aparecieron títulos de varios poetas peninsulares de la misma generación que los directores de la colección: *Palabra sobre palabra* (1965) de Ángel González, *El santo inocente* (1965) de Francisco Brines, *Usuras* (1965) de Carlos Barral, *El hombre de la aguja en el pajar* (1966) de Lorenzo Gomis, *Docena florentina* (1966) de Ángel Crespo, *Poemas póstumos* (1968) de Jaime Gil de Biedma y *El gallo ciego* (1970) de Rafael Soto Vergés.

Con esta notable actividad editorial quedaba bien definida la inserción de Luis Feria y Manuel Padorno en el contexto español de su generación. «Poesía para Todos» también pudo haber cumplido la necesaria función de proyección hacia la Península de la obra de los poetas insulares del mediosiglo. Pero, inexplicablemente, esta colección no recogió ningún título canario, ni siquiera de los mismos poetas-editores.

LA COLECCIÓN «LA FUENTE QUE MANA Y CORRE»

Presenta también una marca peculiarmente mediosecular la colección de *plaquettes* «La fuente que mana y corre», fundada en Las Palmas por Manuel González Sosa, Arturo Maccanti y Antonio García Ysábal. Sólo tres títulos fueron editados en esta colección, en la que vuelve a darse el mismo carácter de lo efímero y lo truncado de otras iniciativas anteriores de esta generación como la colección Poesía de la revista *Nosotros* y los «pliegos» *San Borondón*.

Los tres números de «La fuente que mana y corre» fueron *Los caminos perdidos* (1962) de Pino Betancor, *El corazón en el tiempo* (1963) de Arturo Maccanti y *El funeral* (1965) de Luis Feria. Interesa aquí observar que la inclusión de Luis Feria en esta colección venía a significar una especie de recuperación para la literatura canaria del mediosiglo de un poeta que residía en Madrid desde muchos años antes y que, si bien había empezado a publicar en *Gánigo* hacia las mismas fechas que los otros miembros de su generación, lo cierto es que había estado ausente de *San Borondón* y sólo muy rara vez había colaborado en los suplementos literarios de la prensa insular.

EL SUPLEMENTO «CARTEL DE LAS LETRAS Y LAS ARTES»

Volvemos a encontrarnos en esta reseña histórica con el nombre de Manuel González Sosa como fundador y animador de uno de los espacios más importantes de la cultura insular durante las décadas de 1960 y de 1970: el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* del *Diario de Las Palmas*. *Cartel*, que ha sido el suplemento de más larga vida en la historia literaria de Canarias, fue dirigido en su primera etapa (de noviembre de 1963 a agosto de 1965) por Manuel González Sosa, quien volvería a dirigirlo entre 1972 y 1973 y en su etapa final, entre 1982 y 1983.⁴⁶ En otras etapas *Cartel* fue dirigido por Lázaro Santana, por Alfonso O'Shanahan, por Eugenio Padorno, por Rafael Franquelo y por Luis León Barreto.⁴⁷

Ya quedó suficientemente subrayada más arriba la importancia de la labor realizada por los suplementos literarios de los periódicos en la reciente evolución cultural en Canarias. Por limitarnos aquí a la significación de *Cartel*, querría referirme a la nota publicada recientemente por los animadores del suplemento *Jornada Literaria* del diario *Jornada*, de Tenerife, con ocasión de la desaparición de *Cartel*.⁴⁸ Este es calificado allí como «uno de los espacios escritos de creación y crítica más sugestivos de la realidad cultural de nuestro archipiélago», y su coordinador- fundador, Manuel González Sosa, como «un verdadero maestro en la dirección de esta clase de suplementos». La nota recuerda que *Cartel*

ha publicado —por citar sólo algunos textos aparecidos en las últimas fechas— fundamentales trabajos sobre autores insulares (Silvestre de Balboa, Galdós, Claudio y Josefina de la Torre, Pedro Perdomo, Josefina Pla, Juan Ismael, Saulo Torón, Eduardo Westerdahl, etc.), nacionales (Blanco White, Unamuno, Baroja, etc.) y extranjeros (James Joyce, Tennessee Williams, Octavio Paz, Javier Sologuren, Jorge Luis Borges, etc.)..., y semana tras semana ha dedicado amplios espacios al comentario y la noticia de novedades editoriales de Canarias, realizadas con tino y pulcritud singulares.

Cartel, no hay que decirlo, ha sido un espacio de encuentro de sucesivas generaciones de escritores insulares. Aquí interesa recordar que desde el momento de su aparición fueron frecuentes las colaboraciones de los poetas del mediosiglo, que no dejaron por ello de colaborar en la citada *Gaceta Semanal de las Artes* (hasta su desaparición en 1965) y, más tarde, en *El Séptimo Día*, suplemento literario de *El Eco de Canarias* (de Las Palmas), fundado en 1967 por Fernando Ramírez.

La presencia de los escritores de la promoción de 1950 fue menor en los suplementos *Tagoror Literario*, de *El Día* (de Santa Cruz de Tenerife) y *Viernes Literario*, de *La Provincia* (de Las Palmas de Gran Canaria), cuya creación y orientación fueron ya obra de la siguiente generación.

TALLER EDICIONES JB

Aunque Manuel Padorno reside en Madrid desde 1963, ha seguido vinculado a la cultura de Canarias. La muestra más destacada de esa vinculación hay que localizarla en el hecho de que Manuel Padorno fundó y dirigió en Madrid, desde 1973, la empresa editorial Taller Ediciones

⁴⁶ Sobre la primera etapa de *Cartel* y la significación de la labor de su coordinador, Manuel González Sosa, véanse Lázaro Santana, «Carta abierta a Manuel González Sosa»; Juan Velázquez, «Manuel González Sosa y *Cartel*»; y Antonio García Ysábal, «*Cartel* y su significado», todos en *Diario de Las Palmas*, 13.01.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

⁴⁷ Tomo esta información de Eugenio Padorno, «La generación poética de 1965...», citado, pp. 33-34, nota 10; y de Jorge Rodríguez Padrón, «Ochenta años de literatura: 1900-1980», citado, p. 130.

⁴⁸ Cf. sin firma, «Ante la desaparición de *Cartel*», *Jornada*, 11.02.1984 (supl. *Jornada Literaria*, nº 143).

JB. De Taller se puede decir, sin exageración alguna, que ha desempeñado un papel de extraordinaria importancia para la cultura canaria. Y aquí hay que insistir en que esa relevante labor editorial —cuyo análisis postergamos para otra ocasión— fue promovida y orientada por el poeta más interesante de la generación insular de 1950. Por referimos sólo a las publicaciones poéticas, recordemos brevemente que Taller editó en 1977 la colección «Paloma Atlántica», constituida por una treintena de *plaquettes* de otros tantos poetas insulares. Entre ellas, deben mencionarse aquí las pertenecientes al propio Manuel Padorno, a Arturo Maccanti y a Fernando García-Ramos, con los que es inevitable relacionar a Manuel González Sosa y a Pino Betancor, que también colaboraron con sendas entregas en aquella colección.

EL PRIMER CONGRESO DE POESÍA CANARIA (1976)

Aunque no fue un hecho exclusivo de la generación de 1950 —como de ninguna—, hemos de referimos aquí a la participación de poetas de aquella generación en el Primer Congreso de Poesía Canaria. Este fue organizado por el Departamento de Literatura de la Universidad de La Laguna y por el Ateneo de La Laguna, y se celebró en esta ciudad desde el 19 hasta el 24 de abril de 1976. Limitándonos a la presencia de los poetas del mediosiglo en este congreso, hay que recordar que en él leyó Manuel Padorno un ensayo titulado «La poesía en Canarias», que lamentablemente no se publicó con las actas del congreso, y Fernando García-Ramos otro sobre «Poesía y canción», que sí se incluyó en aquellas actas.⁴⁹ Los dos poetas citados y Arturo Maccanti ofrecieron también en el congreso sendos recitales de sus respectivas obras poéticas.

EL MANIFIESTO DE EL HIERRO

He dicho antes que Manuel Padorno, aunque residente en Madrid desde 1963, ha seguido muy relacionado con la vida cultural canaria. Además de su labor editorial desde Taller y de su participación en el congreso citado, debemos reseñar que Manuel Padorno colaboró en la redacción del texto conocido como *Manifiesto de El Hierro*, publicado en la prensa insular en 1976. No procede analizar aquí la significación de este manifiesto, que ponía en las pintaderas guanches «los símbolos representativos de nuestra sociedad» y reclamaba «la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura». Sólo quería recordar la presencia del poeta más interesante de la oleada insular del mediosiglo en el que fue un capítulo de indudable importancia en la reciente historia cultural de Canarias.

LA COLECCIÓN «PIÉLAGO»

En 1983, cuando corría el último año del ciclo histórico de *Cartel* (suplemento fundado por él mismo veinte años atrás), Manuel González Sosa ha empezado a editar en Las Palmas la colección literaria «Piélago». Continuando su ya viejo propósito de difundir la obra de los poetas de la segunda generación de posguerra, Manuel González Sosa ha iniciado con *Clepsidra*, de Luis Fera, esta colección, que viene a mostrar la vitalidad de aquella generación y a abrir, quizás, una nueva época en su evolución literaria.

⁴⁹ Cf. AA.VV., *Primer Congreso de Poesía Canaria*, citado. La prensa de Canarias dedicó gran atención al congreso durante los días de su realización.

La evolución estética

EN LOS AÑOS EN QUE se dan a conocer los poetas canarios del mediosiglo la poesía española — y, desde luego, también la insular— está todavía caracterizada por la *rehumanización*, que parece el hecho general más claramente dominante de la literatura de la posguerra. Pero el carácter dominante de ese hecho no excluye la presencia en la poesía de la época, ya desde mediados de la década de 1940, de una notable diversidad estética. «La existencia paralela — dice Joaquín Marco— de *Espadaña*, de *Garcilaso* y de poetas de diversa significación, en el mismo tiempo, muestra claramente la coexistencia de varios planos poéticos, de estéticas contrarias.»⁵⁰ Las entregas con que los poetas canarios de la oleada mediosecular se dan a conocer a lo largo de la década de 1950 vienen a reflejar en el contexto insular aquella diversidad de tendencias.

NEOVANGUARDISMO

Una de las primeras entregas de cierta entidad de aquellos poetas fue *Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno, publicado en 1955. El versolibrismo, el uso libre de la puntuación, el aprovechamiento de distintos cuerpos tipográficos, las imágenes de tipo visionario, el recurso al absurdo y a lo insólito, etc., nos definen claramente el carácter neovanguardista de *Oí crecer a las palomas*. Esta entrega de Manuel Padorno confirma la existencia en ese momento — justamente cuando se consolida el llamado realismo social— de una poesía española *otra*, en ocasiones mal conocida, que trata de revitalizar el espíritu de las vanguardias históricas. Como ha dicho Joaquín Marco,

muy alejados de los intereses *oficialistas* imperantes, el postismo y el movimiento pictórico «Dau al set» (1949-1953), del que surgirán figuras como Tàpies y Cuixart o poetas como Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot, confirman la presencia coetánea de una poesía oficial, o dominante, y de varias corrientes subterráneas que darán lugar a núcleos de diversa entidad. [...] Pero prueba convincente de que tales grupos o poetas aislados son fenómenos mal conocidos en su tiempo es que todos están ausentes de las antologías, que adquieren, a partir de los años '50, un papel determinante.⁵¹

La elección por Manuel Padorno de aquella orientación neovanguardista debe de haber sido propiciada, como hemos visto, por el hecho de que desde 1953 formaba parte del grupo de artistas nucleado en torno a Manolo Millares en Las Palmas. Un libro de carácter asimismo neovanguardista de un poeta también próximo a aquel grupo: *Liverpool* (1949), de José María Millares Sall, viene a ser el precedente literario más directo del poema de Manuel Padorno en el contexto insular.

⁵⁰ Cf. Joaquín Marco, «La poesía», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, VIII, citado, p. 118.

⁵¹ Cf. Joaquín Marco, *ibidem*, pp. 111- 112.

«ENTRE TREMENDISTA Y EXISTENCIALISTA»

Elementos de carácter neovanguardista aparecían también en una de las entregas más tempranas de los poetas canarios del mediosiglo: *Tristeza del hombre*, de Fernando García-Ramos, publicada en 1953. Pero los poemas de este libro entraban más plenamente dentro de la tendencia calificada, de modo más estricto, como rehumanizadora y que fue promovida por la revista *Espadaña* (1944-1951) en oposición al neoclasicismo propugnado por *Garcilaso* desde 1943. Según José María Castellet, la poesía de Victoriano Crémer y de Eugenio de Nora, los creadores de *Espadaña*, se expresó en un tono «más bien penetrante, agudo y desgarrado, entre tremendista y existencialista».⁵²

Esta caracterización, que resulta adecuada para describir *Tristeza del hombre* y gran parte de los poemas sueltos publicados por García-Ramos entre 1953 y 1963, vale también para algunos poemas (en especial, los sonetos) de Padorno agrupados en torno a su entrega en *San Borondón* titulada «Antología inédita», y para los sonetos de *Conciencia* (1962) de Luis Feria.

NEOCLASICISMO E INTIMISMO

En las entregas de los poetas del mediosiglo aparecidas en *San Borondón* es dado observar una mayor afinidad, por un lado, entre Manuel Padorno y Fernando García-Ramos, cuyos poemas se situaban dentro de la comentada línea rehumanizadora de tono «entre tremendista y existencialista»; y, por otro lado, entre Felipe Baeza y Arturo Maccanti, cuyas entregas venían a ser una prolongación de la otra tendencia más conocida de la poesía de posguerra: la neoclasicista e intimista.

Dentro de esta tendencia se movió toda la obra de Baeza, y casi se puede decir que la de Maccanti no ha conseguido salir de ella. La temática amorosa de estos poetas, su uso casi exclusivo del endecasílabo, y su utilización de ciertos elementos léxicos y ciertos procedimientos (muy característicos de lo que fue toda una retórica del soneto), localizan las influencias iniciales de Baeza y de Maccanti en la obra de Miguel Hernández y en la revista *Garcilaso*.

LA POESÍA SOCIAL

Simultánea de las comentadas tendencias existencialista y neoclasicista, apuntó también en la década de 1950 una línea de poesía social en algunos de los poemas publicados por Manuel Padorno en *San Borondón* bajo el título «Antología inédita». La presencia de la inquietud social en la poesía de Manuel Padorno de aquella época, junto al ya señalado tono «entre tremendista y existencialista» y a ciertos elementos claramente hernandianos, revelan una estación de dudas y tanteos en la evolución de la obra de este poeta, etapa que habría de superar bien pronto en su libro más logrado y personal: *A la sombra del mar* (1963).

Ya en la década de 1960 Fernando García-Ramos escribió una poesía social —y casi sería mejor decir poesía de denuncia política, antifranquista—, a partir de su libro *De la noche a la mañana* (1969). Añadamos aquí que, también desde entonces, la obra publicada por Fernando García-Ramos presenta muy escaso interés literario.

En la evolución de la poesía insular de posguerra hay que reseñar la polémica mantenida entre Pedro Lezcano y Felipe Baeza, en el suplemento *Cartel* del *Diario de Las Palmas*, en los meses de noviembre y diciembre de 1963, a raíz de la publicación de un ensayo de Baeza contra

⁵² Cf. José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 80.

la poesía social. No sé si la polémica sirvió para aproximar o para alejar más las posiciones de Baeza —que denunció entonces decididamente la «radical indignancia» de la poesía social— y de Lezcano —que veía la poesía social como necesaria en aquel momento—. Aquí me interesa observar que, aun reconociendo la firmeza y vigor del pronunciamiento de Baeza, su oposición también a la poesía pura y la propia línea neoclasicista de sus poemas debilitaban su posición teórica. Baeza no definía con suficiente claridad una vía poética que se distinguiera tanto de la poesía social como de la neoclasicista. Pero ocurre que esa vía estaba ya siendo practicada realmente por varios poetas españoles de la generación de 1950, entre ellos dos insulares: Luis Feria y Manuel Padorno, en sus respectivos libros *Conciencia* y *A la sombra del mar*. Baeza, creo, no se ocupó de estos libros y de la nueva vía poética que representaban.

EL LENGUAJE GENERACIONAL Y LA IMAGEN INSULAR

Justamente estos dos libros citados: *Conciencia*, de Luis Feria, y *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno —con los que sus autores se inclinan hacia una poesía, digamos, más pura, sin que desaparezcan ciertas componentes humanistas—, significan el momento en que estos poetas alcanzan su madurez. Luis Feria llegaba a *Conciencia* desde una primera etapa demasiado influida por Juan Ramón Jiménez. Manuel Padorno superaba, como hemos dicho, con *A la sombra del mar*, la estación de dudas y tanteos constituida por los poemas dados en *San Borondón* bajo el título de «Antología inédita». En sus respectivas entregas ambos poetas consiguen un lenguaje más aligerado de influencias, más personal, y al mismo tiempo más representativo de su época. Probablemente estos libros son también sus entregas más logradas, y, por lo mismo, la aportación más valiosa de los poetas insulares del mediodía a la literatura española actual.

Del libro de Manuel Padorno hay que decir, además, que, en cuanto que investigación trascendente de la naturaleza insular y del hecho mismo de la insularidad, representa un momento de notable interés en la tradición poética canaria.

NARRATIVISMO Y CRÍTICA MORAL

En sus entregas posteriores —*Fábulas de octubre* (1965) de Luis Feria y los poemas dispersos de Manuel Padorno publicados a partir de 1964—, estos dos poetas evolucionan, por los mismos años, hacia una escritura signada por lo narrativo y lo discursivo. Se alejaban así de la condensación, de la tensión elocutoria y de la intención trascendente que definían tanto *Conciencia* como *A la sombra del mar*. Se diría que vuelven estos poetas a recorrer un camino histórico ya conocido: desde una poesía más pura hacia una poesía más humanizada. Esta componente humanista toma en Manuel Padorno la forma de crítica moral de la sociedad moderna o de la vida política española, y en este sentido es significativo el título «Ética» previsto por el autor para algunos textos de esa nueva etapa en la evolución de su obra poética.

ÚLTIMAS ENTREGAS

Componentes morales y políticas aparecían también en *Coral Juan García «El Corredora»* (1977) de Manuel Padorno, pero los procedimientos elocutivos de este poema, tan peculiares como diversos, lo alejaban ya muy claramente del anterior narrativismo.

Por su parte, Luis Feria en sus últimas entregas: *Calendas* (1981) y *Clepsidra* (1983), volvía a una línea más pura y meditativa y a la búsqueda de la elusión y la condensación.

Cronología

- 1925: Nace Violeta Alicia [Rodríguez Pérez] en Santa Clara (Cuba).
- 1927: Nace Luis Feria en Santa Cruz de Tenerife.
- 1931: Nace Fernando García-Ramos en Santa Cruz de Tenerife.
—Nace Pilar Lojendio en Santa Cruz de Tenerife.
- 1933: Nace Manuel Padorno en Santa Cruz de Tenerife.
—Nace Felipe Baeza Betancort en Las Palmas de Gran Canaria.
—Nace Emilio Sánchez Ortiz en Madrid.
- 1934: Nace Arturo Maccanti en Las Palmas de Gran Canaria.
- 1952: Fernando García-Ramos colabora en el primer número (primera época) de la revista *Nosotros*, editada por el Sindicato Español Universitario (S.E.U.) en La Laguna (Tenerife).
—Primeras colaboraciones de Violeta Alicia en el diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife.
—Luis Feria fija su residencia en Madrid, donde vivirá hasta 1978.
- 1953: El poeta Emeterio Gutiérrez Albelo funda en Tenerife la revista *Gánigo: Poesía y arte*, que se publicará hasta 1969.
—Primera colaboración de Violeta Alicia y Felipe Baeza en la revista universitaria *Nosotros*.
—Primeras colaboraciones de Fernando García-Ramos en la revista *Gánigo*.
—Fernando García-Ramos publica *Tristeza del hombre* en la colección Poesía de la revista universitaria *Nosotros*.
—A partir de este año Manuel Padorno forma parte en Las Palmas de Gran Canaria del grupo neovanguardista de Manolo Millares.
- 1954: Un grupo de escritores y artistas pertenecientes a las generaciones de vanguardia y de posguerra crea el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife, que se publicará hasta 1965.
—Primeros poemas de Manuel Padorno, Luis Feria, Violeta Alicia y Pilar Lojendio en la revista *Gánigo*.
—Primeras colaboraciones de Violeta Alicia, Fernando García-Ramos y Pilar Lojendio en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife.
- 1955: Fernando García-Ramos publica su manifiesto «La poesía y nuestra generación».
—Primeras colaboraciones de Arturo Maccanti y Pilar Lojendio en la revista *Nosotros*.
—Aparece en Las Palmas de Gran Canaria *Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno.
—Manuel Padorno se traslada a vivir a Madrid con el grupo de artistas formado por Manolo Millares, Elvireta Escobio y Martín Chirino.
—Recital poético de Fernando García-Ramos y Pilar Lojendio en el Ateneo de La Laguna, presentados por Alfonso García-Ramos.
—Primera colaboración de Manuel Padorno en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife.
- 1956: Manuel Padorno regresa a Las Palmas de Gran Canaria.
—Aparece en Tenerife *Raíz y tallo*, de Violeta Alicia.

- 1957: Primeras colaboraciones de Felipe Baeza y Arturo Maccanti en la revista *Gánigo*.
—Lectura de *Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno, en Agaete (Gran Canaria).
- 1958: El escritor Manuel González Sosa funda en Las Palmas de Gran Canaria *San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)*, que tendrá seis salidas entre este año y 1960.
—Primeras colaboraciones de Arturo Maccanti y Felipe Baeza en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife.
- 1959: Manuel Padorno participa en la fundación del grupo «Teatro y Poesía» de El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria.
—Lectura poética de Manuel Padorno en El Gabinete Literario, como segunda de las «Sesiones de Teatro y Poesía».
—El grupo de actores de la Escuela «Luján Pérez» de Las Palmas de Gran Canaria representa *Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno, en El Museo Canario, en Las Palmas de Gran Canaria.
—Quinta de las «Sesiones de Teatro y Poesía», con un recital de Manuel Padorno y Agustín Millares Sall en El Museo Canario.
—Manuel Padorno participa en el homenaje que el grupo «Teatro y Poesía», en la última de sus sesiones, tributa a Antonio Machado en ocasión del vigésimo aniversario de su muerte.
—Manuel Padorno inicia con Luis Jorge Ramírez la revista literaria «La Cometa» de Radio Atlántico, de Las Palmas de Gran Canaria.
—Aparece *Poemas*, de Arturo Maccanti, en la colección Poesía de la revista *Nosotros*.
- 1960: Recital de Manuel Padorno en el Ateneo de La Laguna.
—Recital de Manuel Padorno, Agustín Millares y Pedro Lezcano en la Escuela «Luján Pérez», de Las Palmas de Gran Canaria.
—Se publica «Antología inédita», de Manuel Padorno, en el sexto y último de los «pliegos» de *San Borondón*.
- 1961: Recital de Manuel Palomo y Agustín Millares en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
—Manuel Padorno participa, en el Teatro «Pérez Galdós» de Las Palmas de Gran Canaria, en los Juegos Florales organizados por El Gabinete Literario.
—Luis Fera obtiene el Premio Adonáis con su libro *Conciencia*.
- 1962: Los poetas Manuel González Sosa, Arturo Maccanti y Antonio García Ysábal crean en Las Palmas de Gran Canaria la colección «La fuente que mana y corre», cuya primera salida es *Los caminos perdidos*, de Pino Betancor.
—Aparece *Conciencia*, de Luis Fera, en la colección «Adonáis» (Madrid).
—Manuel Palomo obtiene un accésit del Premio Adonáis con su libro *A la sombra del mar*.
- 1963: Manuel González Sosa funda el suplemento semanal *Cartel de las Letras y las Artes*, del *Diario de Las Palmas*, suplemento que se publicará hasta 1984.
—Aparece *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno, en la colección «Adonáis».
—Manuel Padorno se traslada a vivir a Madrid.
—Primeras colaboraciones de Felipe Baeza en el suplemento *Cartel*, del *Diario de Las Palmas*.
—Aparece *El corazón en el tiempo*, de Arturo Maccanti, en la colección «La fuente que mana y corre».
- 1964: Fernando García-Ramos, Arturo Maccanti y Felipe Baeza participan, con otros diez poetas, en un recital de poesía canaria en el Colegio Mayor Universitario «San Agustín», de La Laguna.
—Fernando García-Ramos publica *El tiempo habitable* en la colección «Mafasca» (Tenerife).

- Luis Feria obtiene el Premio Juan Boscán (del Instituto de Estudios Hispánicos, de Barcelona) con su libro *Fábulas de octubre*.
- Primeras colaboraciones de Arturo Maccanti en el suplemento *Cartel*, del *Diario de Las Palmas*.
- 1965: Aparece *El funeral*, de Luis Feria, en la colección «La fuente que mana y corre».
- Manuel Padorno y Luis Feria fundan en Madrid la colección “Poesía para Todos», que editará entre este año y 1970 siete libros breves de distintos poetas peninsulares de la generación del mediosiglo.
- Se edita en Barcelona *Fábulas de octubre*, de Luis Feria.
- 1966: Manuel Padorno y Arturo Maccanti colaboran con sendos poemas en la publicación colectiva *Homenaje a Domingo Rivero* (colección Tagoro, Las Palmas de Gran Canaria).
- 1967: Coincidiendo con una estancia de Manuel Padorno en Las Palmas de Gran Canaria, los suplementos *Cartel* (del *Diario de Las Palmas*) y *El Séptimo Día* (de *El Eco de Canarias*) le dedican al poeta sendos números monográficos.
- Lectura poética de Manuel Padorno en El Museo Canario, presentado por Ventura Doreste.
- Aparece en Las Palmas *En el tiempo que falta de aquí al día*, de Arturo Maccanti.
- Felipe Baeza publica *La amada más distante (Ensayo sobre ‘La voz a ti debida’, de Pedro Salinas)*.
- Se edita en Venezuela la brevísima antología *Siete poemas canarios*, preparada por Manuel González Sosa y que incluía poemas de Luis Feria y de Manuel Padorno.
- 1968: Se inicia la publicación del suplemento semanal *Tagoror Literario*, de *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife.
- 1969: Felipe Baeza publica el volumen de traducciones *Diez poemas checoslovacos*.
- Primeras colaboraciones de Arturo Maccanti en el suplemento *Tagoror Literario*, de *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife.
- Aparece en Tenerife *De la noche a la mañana*, de Fernando García-Ramos.
- 1970: Aparece en Las Palmas de Gran Canaria *Papé Satàn*, antología poética de Manuel Padorno.
- Felipe Baeza publica el volumen de traducciones *50 poemas ingleses*.
- Manuel Padorno presenta el homenaje al poeta Pedro García Cabrera celebrado en El Museo Canario, en Las Palmas de Gran Canaria.
- 1973: Manuel Padorno crea en Madrid la editorial Taller Ediciones JB, en la que trabajará como director de publicaciones hasta finales de este decenio.
- 1976: Manuel Padorno, Fernando García-Ramos y Arturo Maccanti participan en el Primer Congreso de Poesía Canaria, celebrado en La Laguna.
- Manuel Padorno colabora en la redacción del llamado *Manifiesto de El Hierro*.
- Aparece en Tenerife *Barruntos*, de Fernando García-Ramos.
- 1977: Aparecen en Madrid, en la colección «Paloma Atlántica» (de Taller Ediciones), *Coral Juan García «El Corredera»*, de Manuel Padorno; *De una fiesta oscura*, de Arturo Maccanti; y *Más claro que el agua*, de Fernando García-Ramos.
- Se publica en Tenerife *Verdades como puños*, de Fernando García-Ramos.
- 1978: Aparece en Tenerife *Palabra canaria*, de Fernando García-Ramos.
- 1979: Fernando García-Ramos publica *Roto espejo de la memoria*.
- 1980: Aparece en Tenerife *Endechas del ahogado verde y otros agüeros del son*, de Fernando García-Ramos.
- 1981: El suplemento *Jornada Literaria*, del diario *Jornada*, de Santa Cruz de Tenerife, dedica un número monográfico a Manuel Padorno.
- Aparecen *En las manos del volcán* y *Balada del viento*, de Fernando García-Ramos.

—Se edita en Tenerife *Calendas*, de Luis Feria.

—Manuel Padorno hace una lectura de su obra poética en el Club Prensa Canaria, de Las Palmas de Gran Canaria.

1982: Aparece en Tenerife *Cantar en el ansia*, de Arturo Maccanti.

—Fernando García-Ramos publica *Furnias*.

1983: Aparecen *Clepsidra* y *Dinde*, de Luis Feria.

—El suplemento *Jornada Literaria* dedica por segunda vez un número monográfico a Manuel Padorno.

Bibliografía general

[Se recogen solamente los títulos de carácter general relativos a la poesía canaria contemporánea. La bibliografía de cada autor va incorporada a su respectivo capítulo.]

Bibliografías

- HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel, «Registro bibliográfico», entregas sucesivas en la revista *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 49-52 (1954), pp. 173-201; nº 53-56 (1955), pp. 131-190; nº 57-64 (1956-1957), pp. 197-265; nº 65-72 (1958-1959), pp. 157-253; nº 77-84 (1961-1962), pp. 215-315; nº 85-88 (1963), pp. 167-245; nº 93-96 (1965), pp. 251-386.
- R[AMÍREZ], F[ernando], «Itinerario del libro canario. Desde 1965 hasta la fecha», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 06.08.1967 (supl. *El Séptimo Día*, nº 34).

Estudios generales

- CASANOVA DE AYALA, Félix, «Introducción a un estudio de la poesía canaria de posguerra», en su libro *Resumen de una experiencia poética*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1976, pp. 43-65.
- DOMINGO, José, «El movimiento literario en las Islas Canarias», *Ínsula* (Madrid), nº 240 y 241 (noviembre y diciembre, 1966).
- DE LA NUEZ, Sebastián, «Introducción a la poesía canaria contemporánea (1939-1969)», *Campus* (La Laguna, Tenerife), nº 1 (1976), pp. 33-41; y en AA.VV., *Primer Congreso de Poesía Canaria*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1978, pp. 21-32.
- DE LA NUEZ, Sebastián, «Tendencias de la poesía de la posguerra en Canarias», en AA.VV., *Noticias de la historia de Canarias*, III, Madrid, Cupsa / Planeta, 1981, pp. 221-236.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Ochenta años de literatura: 1900-1980», en AA.VV., *Canarias: Siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983, pp. 101-152.
- RUBIO, Fanny, «Aproximación a la poesía canaria actual», en su libro *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, pp. 465-487.

Aspectos parciales

- ALEMÁN, Gilberto, «Panorama de la vida cultural tinerfeña durante 1961», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 17.01.1962.
- ALEMÁN, Gilberto, «Cuatro opiniones sobre el actual momento poético tinerfeño», *El Día*, 05.11.1963.

- ÁLVAREZ CRUZ, «La creación literaria en Tenerife», *El Día*, 09.03.1960.
- CASANOVA DE AYALA, Félix, «Contestación a una carta abierta», *Diario de Las Palmas*, 22.08.1969.
- CRUZ RUIZ, Juan, «Aproximación a la poesía social canaria», *El Día*, 28.02.1970 (supl. *Letras canarias*).
- DORESTE, Ventura, «Sobre una antología no publicada», en su libro *Ensayos insulares*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1977, pp. 153- 161.
- DORESTE SILVA, Luis, «Pequeño viaje por las letras. Poesía y prosa», *Diario de Las Palmas*, 09.08.1959.
- GARCÍA CABRERA, Pedro, Contestaciones a una «Encuesta sobre la poesía insular», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 17.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 17).
- GARCÍA YSÁBAL, Antonio, «Cartel y su significado», *Diario de Las Palmas*, 13.01.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- GONZÁLEZ SOSA, Manuel, «Sobre una antología de poetas canarios», *Diario de Las Palmas*, 27.06.1961.
- GONZÁLEZ SOSA, Manuel, «La historia de un libro explicada por su autor», *Diario de Las Palmas*, 08.08.1969 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- GONZÁLEZ SOSA, Manuel, «Las revistas literarias en Gran Canaria», *Diario de Las Palmas*, 13.10.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- LEZCANO, Pedro, Contestaciones a una «Encuesta sobre la poesía insular», *La Tarde*, 10.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 16).
- MUÑOZ, Rafael José, «Sobre un fascículo antológico (*Siete poetas canarios*) de Manuel González Sosa», *Diario de Las Palmas*, 31.01.1968 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- MURCIANO, Carlos, «*San Borondón*, revista de poesía de Las Palmas», *Punta Europa* (Madrid), nº 51 (1960), pp. 103-104.
- PÉREZ MINIK, Domingo, Contestaciones a una «Encuesta sobre la poesía insular», *La Tarde*, 10.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 16).
- PÉREZ MINIK, Domingo, «La poesía canaria en entredicho», *Guadalimar* (Madrid), nº 20 (febrero, 1977), p. 112.
- PINTO, Carlos Eduardo, «Mitología de la joven poesía canaria», *El Día*, 13.04.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 33).
- PINTO GROTE, Carlos, Contestaciones a una «Encuesta sobre la poesía insular», *La Tarde*, 17.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 17).
- SANTANA, Lázaro, «Breve carta abierta a Manuel González Sosa», *Diario de Las Palmas*, 13.01.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- SANTANA, Lázaro, «Treinta años de arte y literatura en Las Palmas», *Aguayro* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 50 (abril, 1974), pp. 17-20.
- SANTANA, Lázaro, «Poesía canaria: Diez años antes», *Fablas* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 69 (junio, 1977), pp. 21-25.
- SIN FIRMA, «Una nueva etapa de *Nosotros*», *La Tarde*, 04.04.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 123).
- SIN FIRMA, «Ante la desaparición de *Cartel*», *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 11.02.1984 (supl. *Jornada Literaria*, nº 143).
- VELÁZQUEZ, Juan, «Contando con el tiempo actual. La isla y sus poetas», *Diario de Las Palmas*, 17.05.1963.
- VELÁZQUEZ, Juan, «Manuel González Sosa y *Cartel*», *Diario de Las Palmas*, 13.01.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

Antologías

AA.VV., *Poetas de las Islas*, La Laguna de Tenerife: Publicaciones del Colegio Mayor San Agustín, J. Régulo Editor, 1968.

GONZÁLEZ SOSA, Manuel (ed.), *Siete poetas canarios*, Caracas, Ediciones Poesía de Venezuela, 1967.

QUINTANA, José (ed.), *96 poetas de las Islas Canarias (siglo XX)*, Bilbao, Comunicación Literaria de Autores, 1970.

SANTANA, Lázaro (ed.), sin título [«Breve muestra de poesía grancanaria»], *Caracola* (Málaga), nº 156-157 (octubre -noviembre, 1965).

SANTANA, Lázaro (ed.), *Poesía canaria. Antología*, Las Palmas: col. «Tagoro», 1969.

LUIS FERIA

[Preliminar.

Primeros poemas.

Conciencia (1962).

Fábulas de octubre (1965).

El funeral (1965).

Calendas (1981) y *Clepsidra* (1983).

Dinde (1983).

Los relatos.

BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE

Poemas.

Ficción.

Entrevistas.]

LUIS FERIA

Preliminar

LUIS FERIA (Tenerife, 1927) se dio a conocer en 1961 al obtener, con su libro *Conciencia*, el Premio Adonáis, un premio que gozaba todavía entonces de un indudable prestigio en el ámbito literario español. Su segundo libro, *Fábulas de octubre*, obtuvo tres años después, en 1964, el Premio Boscán, otro premio de especial significación en la época. La fecha de su nacimiento y, sobre todo, las fechas de obtención de esos premios sitúan claramente a Luis Feria entre los poetas españoles de la generación de 1950.

Conciencia se publicó en 1962, cuando el poeta contaba ya treinta y cinco años de edad. Se trataba, sin duda, de una primera entrega algo tardía. Además de ese retraso, la historia externa de la poesía de Luis Feria viene signada por la discontinuidad. En efecto, después de *Fábulas de octubre* (de 1965), el siguiente libro del poeta, *Calendas*, no aparecería hasta 1981. Es posible que las dificultades que Luis Feria encontró para publicar su libro *Dinde* (cuya terminación lo ocupaba en la segunda mitad de la década de 1960, pero que no publicó hasta 1983) perturbaran el normal proceso de su creación literaria. Pero cualesquiera hayan sido las causas de esa discontinuidad, el caso es que las entregas que tendrían que haber seguido a *Fábulas de octubre* para confirmar el nombre de Luis Feria entre los poetas de su generación no se produjeron. Este hecho *explica* en gran medida la ausencia de nuestro autor de las antologías y estudios generales que se han hecho sobre la poesía española de las oleadas de posguerra.

He de decir que esa omisión no se justifica de ningún modo. La obra de Luis Feria presentaba ya desde los primeros libros citados una notable calidad, que no ha hecho sino confirmarse en estos últimos años con *Calendas*, *Clepsidra* y *Dinde*. Por esa calidad y por su singularidad temática y expresiva, esta obra merece una atención crítica mayor que la que hasta ahora se le ha dispensado.

He indicado que Luis Feria nació en Tenerife en 1927. De su biografía interesa retener también que pasó parte de su infancia en Madrid, entre 1936 y 1940 (incluidos, por tanto, los años de la Guerra Civil). En su juventud volvería a aquella ciudad: primero, para seguir estudios universitarios (desde 1949); y, luego, con carácter fijo, vivió allí entre 1952 y 1978. Desde este último año reside nuevamente en Tenerife.

Primeros poemas

QUEDA INDICADO que el primer libro de Luis Feria, *Conciencia*, apareció en 1962. Pero los poemas de ese libro no eran los primeros que escribía nuestro autor, ni los primeros que publicaba. En la noticia biobibliográfica que acompaña a aquella edición de *Conciencia* se dice que Luis Feria tiene inédito entonces un libro de poemas en prosa, *Entierro de un niño* (que se publicará en 1983 con el título *Dinde*), y que «algunos de sus primeros volúmenes poéticos (asimismo inéditos) son *Naturaleza viva*, *El pan de cada día* y *Aguaviva*».

A esos libros inéditos deben de pertenecer, supongo, los poemas publicados en 1954 y 1955 por Luis Feria en *Gánigo*, la revista que desde el año 1953 dirigía en Tenerife el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo. Importa observar aquí cómo coincide Luis Feria con los otros poetas canarios de su generación en dar sus primicias entregas en esta revista y hacia los mismos años. Recuérdese que el primer poema conocido de Fernando García-Ramos había aparecido en *Gánigo* en 1953; que en 1954 se publicaron en esta revista sendas primicias de Manuel Padorno y de Pilar Lojendio, y que en los años siguientes verían la luz en ella las primeras entregas de Violeta Alicia, Arturo Maccanti y Felipe Baeza.

Los textos dados a conocer por Luis Feria en *Gánigo* en 1954 son los poemas «Credo» y «Desvelo».⁵³ Ambos poemas coinciden en su métrica (la polimetría característica de la época, basada en la combinación libre de heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos) y también en el tono y la intención, algo ingenuos, que los anima. El primero de estos poemas, «Credo», inspirado en la oración cristiana del mismo título, se organiza sobre la repetición de la frase «creo en Dios que creó», frase en la que contrastan el «creo» del verbo *creer* y el «creó» del verbo *crear*. El juego de palabras se intensifica en los versos finales, que resumen la intención del poema:

Creo en Dios Creador que me creara a mí
que creo, y creo, y creo
en un Dios Creador
de todo lo sencillo, y lo bello,
y lo bueno.

Algo alejado ya de esa confianza, el segundo de estos poemas, «Desvelo», describe una inquietud sobre el sentido del ser y de su tránsito temporal. Esa inquietud se va expresando a través de preguntas sucesivas a ciertos elementos de la naturaleza que «no me dicen nada» y simplemente *están ahí*, simplemente *son*, en el transcurso temporal, «sin preguntarse nada». El poema concluye con la permanencia de aquellas preguntas, cuya misma significación no se determina y cuyas posibles respuestas no parecen fácilmente alcanzables. Los elementos naturales *interrogados* se encadenan así en los versos finales:

...Pero mi corazón
no calla y en un desvelo infinito pregunta,
pregunta, pregunta a un mar que aún tiene
algo de cielo, a un cielo que aún se puede tocar,
tibio de estrellas, a las estrellas una a una
nacidas tibiamente y elevadas

⁵³ Aparecieron en el número 8 (marzo-abril, 1954) de *Gánigo*. Se reproducen en apéndice en este estudio.

desde un corazón enmudecido que pregunta,
pregunta, pregunta...

Al año siguiente, en 1955, da Luis Feria nuevas entregas en la misma revista *Gánigo*: «Poema del mar en tierra», «Pequeños poemas»⁵⁴ y «Poemas del mar».⁵⁵ Compuestos todos en verso libre, estos poemas pertenecerían probablemente al primer libro de Luis Feria, «cuyos poemas —según ha declarado el autor— son en su mayor parte una despedida al mar, que ya sólo volvería a ver a la distancia o como visitante pasajero de mi isla».⁵⁶ Para entender esta declaración y el sentido de estos poemas, debe recordarse la aludida circunstancia biográfica de que Luis Feria residía habitualmente en Madrid desde 1952. La separación del mar se presenta en el «Poema del mar en tierra» como un desgarrón, como una «angustia desbordada».

Las otras dos entregas nombradas, según se ve por sus mismos títulos, no son textos unitarios, sino breves colecciones: los «Pequeños poemas» son cuatro, y los «Poemas del mar» son seis. No es difícil percibir en ellos la influencia de la segunda época de la poesía de Juan Ramón Jiménez, y el propio Luis Feria lo ha reconocido así: «Maestros, entendidos en sentido de enseñanza, he tenido muchos. Tomados como influenciadores o conductores de mi poesía hacia unos modos o una clasificación, me parece que sólo Juan Ramón Jiménez, y nada más que en mi primer libro».⁵⁷ Esa influencia procede sobre todo de *Diario de un poeta recién casado*, *Eternidades* y *Piedra y cielo*, títulos que formaban las secciones finales de la *Segunda antología poética*, el título de Juan Ramón Jiménez más difundido antes de 1960.

De esa época de la poesía juanramoniana Luis Feria seguiría el uso del verso corto y la misma brevedad del poema, que exige una condensación expresiva y lo reduce a la descripción o el análisis de un *destello*. Véase la presencia de las formas exclamativas nominales, tan características de la poesía de aquella época de Jiménez, en el poema «La ola» de Luis Feria, cuyos únicos cuatro versos son éstos:

Flor de un instante, única,
extraña, intocable.
¡Espejismo de flor
irrealizable!

Por su parte, el poema «Nostalgia del mar» recuerda las invocaciones al mar y otras expresiones peculiares del *Diario* de Jiménez:

Me llenabas tan por completo,
mar,
que tuve que llorar
dos lágrimas de sal,
porque me ahogabas!

El último poema suelto anterior a *Conciencia*, titulado «El poeta», presenta, por lo prolijo y excesivamente ambicioso, muy poco interés.⁵⁸

⁵⁴ Ambos textos aparecieron en *Gánigo*, nº 16 (julio-agosto, 1955). Se reproducen en apéndice en este estudio.

⁵⁵ Publicados en *Gánigo*, nº 18 (noviembre-diciembre, 1955). Se reproducen en apéndice en este estudio.

⁵⁶ Cf. Luis Álvarez Cruz, «Luis Feria Hardisson, Premio Adonáis 1961, habla para *El Día*», *El Día*, 04.01.1962. Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁵⁷ Cf. Luis Álvarez Cruz, *ibidem*.

⁵⁸ «El poeta» apareció en la revista *Poesía española* (Madrid), 2ª época, nº 88 (abril, 1960). Se reproduce en apéndice en este estudio.

Conciencia (1962)

LA CRÍTICA Y *CONCIENCIA*

Como decíamos, el primer libro de Luis Feria, *Conciencia*, obtuvo el Premio de Poesía Adonáis de la Editorial Rialp, de Madrid, en 1961, esto es, cuando el poeta contaba ya treinta y cuatro años de edad. Todavía en 1961 gozaba este premio de indudable prestigio en el ámbito literario español. Apenas si hay que recordar que, con la importante excepción de los poetas catalanes, los nombres más significativos de la generación poética del mediosiglo se habían dado a conocer con la obtención de este premio a lo largo del decenio anterior, como habría de hacerlo al año siguiente, en 1962, el poeta insular Manuel Padorno.

Conciencia fue publicado en 1962 en la colección «Adonáis», de la citada Editorial Rialp, y su aparición no pudo dejar de tener cierta resonancia crítica. Así, en el mismo verano de 1962, José Manuel Caballero Bonald dedicaba a este libro un amplio comentario en su «Crónica de poesía» de la revista *Ínsula*, de Madrid (nº 187; junio, 1962). Desde su personal y limitada posición crítica de defensa a ultranza del arte social, Caballero Bonald lamentaba que la entrega de Luis Feria fuera «la especulación —considerablemente bien escrita— de un hombre desesperado frente a sus propios buceos metafísicos, preocupado angustiosamente por el Tiempo —con mayúscula— pero sin apoyaturas reales con nuestro tiempo». Pero véase que Caballero Bonald reconocía de paso en esa frase reproducida que aquella «especulación» estaba «considerablemente bien escrita»; y luego añadía que sus «apreciaciones —entiéndase bien— se dirigen al concepto global de esta poesía. Su andamiaje verbal merece muy distinto tratamiento. Técnicamente, *Conciencia* es un libro muy bien realizado».

Por su parte, el poeta insular Emeterio Gutiérrez Albelo elogiaba poco después el libro de Luis Feria en el periódico *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife (8 de septiembre de 1962). Gutiérrez Albelo destacaba especialmente la independencia estética del libro:

A los versos que hoy analizamos no les encontramos débito aparente, próximo o remoto. Y en esto sí que se distingue de otras situaciones pasadas, enraizadas en cierta unilateral expresión [...]. El Adonáis de Luis Feria no solamente no se parece a ningún otro, sino que además es difícil buscarle precedente. Si acaso, lo que es exclusivamente privativo de una moda, que se enraíza en Miguel Hernández en la repetición de ciertos recursos retóricos; y por otro, en ese hilo tan sutil, tan impalpable, que enlaza, acaso, con los jardines de nuestro muy amado Rainer Maria Rilke.

Elogioso fue también el artículo que sobre el libro de Luis Feria publicó unos meses más tarde otro poeta insular, Félix Casanova de Ayala, en *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife (27 de noviembre de 1962). A diferencia de Gutiérrez Albelo, Casanova de Ayala señalaba la proximidad entre *Conciencia* y *Hombre nuevo*, de Mariano Roldán, Premio Adonáis del año anterior, con el propósito de destacar «ese punto de coincidencia de nuestra mejor poesía joven, resumiéndolo así: en lo formal, expresión digna y naturalmente bella, repudiadora del tremendismo y del prosaísmo. En lo medular, regreso a los temas tradicionales, a las realidades eternas del hombre».

EL TEMA CENTRAL: LA TEMPORALIDAD

Conciencia está constituido por un total de veintinueve poemas de extensión variable, de los cuales el titulado «Variaciones para un recién nacido» está a su vez formado por una secuencia de diez estancias breves.

Versificación

En cuanto a la versificación hay que reseñar que cuatro de los poemas del libro son sonetos: los titulados «Nombre», «Sucesión», «Río de vivir» y «La esperanza». Estos cuatro poemas presentan, además, la particularidad de aparecer destacados tipográficamente en cursiva. En ninguno de los veinticinco poemas restantes vuelve a aparecer la rima, y, por tanto, tampoco ningún tipo de estrofa clásica. Sí se advierte, según es frecuente en la época, la combinación libre de versos de medida variable pero regular: heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos; esto es, hay polimetría de versos clásicos, y no versolibrismo. Por supuesto, ello no excluye la presencia de versos sueltos, ni la isometría: de heptasílabos (en el poema «La madre»)⁵⁹ o de endecasílabos (en «A la lenta caída de la tarde», en «La realidad parece que nos toca» y en las secciones I, II, V, VIII, IX y X de la serie «Variaciones para un recién nacido»).

«Conciencia de estar viviendo»

Poco después de la obtención del Premio Adonáis, Luis Feria declaraba que el título del libro premiado, *Conciencia*, «no responde a un concepto religioso, como podría suponerse, o al menos en su sentido inmediato, invocativo o resolutivo, sino a una postura del poeta de enfrentamiento, aceptación, repulsa, duda o, simplemente, exposición del mundo en torno y de sus galerías íntimas. Conciencia de estar viviendo, en una palabra».⁶⁰ Con esta declaración Luis Feria señalaba muy acertadamente la raíz existencial de los poemas de este libro, que tienen por tema central la vivencia de la temporalidad. Y vale la pena recordar que unos años más tarde, al indicar la dificultad de una definición de la poesía, Luis Feria retenía como nota esencial de ésta «la interpretación de la vivencia en el tiempo»:

No niego la existencia de un conocimiento o de una participación como esencia de la poesía, pero yo veo el fenómeno como algo más complejo. Veo manifestación, interpretación, fijación de la esencia del poeta en el tiempo, intuición... Un ente complejo, te repito. Si alguna nota tendría que anteponer a las otras sería la de interpretación, interpretación de la vivencia en el tiempo.⁶¹

El tema del tiempo ha tenido, por lo demás, una indudable importancia en la poesía española contemporánea. Y ello a tal punto, que uno de los estudiosos de la creación lírica de esta época, José Olivio Jiménez, llegó a afirmar en 1963 que «una rápida ojeada sobre la poesía española actual arroja, de inmediato, esta sencilla y palmaria conclusión: el tiempo es el gran tema, el tema central y orgánico de esa poesía. Y no habrá que demorarse en explicar qué amplio sentido, equivalente si se quiere al de centro espiritual de creación, se da aquí a la palabra tema».⁶²

⁵⁹ En este poema, «La madre», supongo que se debe a un error la impresión en una sola línea («visitado ya el vientre otra vez por la vida») de lo que son claramente los dos últimos heptasílabos del poema.

⁶⁰ Cf. Luis Álvarez Cruz, «Luis Feria Hardisson, Premio Adonáis 1961...», entrevista ya citada.

⁶¹ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria», *Diario de Las Palmas*, 10.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

⁶² Cf. José Olivio Jiménez, «El tiempo en la poesía española contemporánea», Introducción a su libro *Cinco poetas del tiempo*, 2ª ed., Madrid, Ínsula, 1972, p. 13.

Cualesquiera que sean las matizaciones que haya que hacer al alcance de esta consideración de José Olivio Jiménez, por lo que respecta a *Conciencia* de Luis Feria lo caracteriza muy adecuadamente. El tiempo, la conciencia de la esencial condición temporal del ser, es el centro temático de esta poesía. Señalado esto, conviene examinar de qué diversas formas se presenta en estos poemas de Luis Feria la vivencia de la temporalidad.

«*Una muerte continua*»

La conciencia heraclíteica del devenir deriva, naturalmente, de la incesante mudanza de todo lo que existe, y, por tanto y en primer lugar, de la misma inestabilidad de la persona del poeta. Es inevitable recordar la frase de Marcel Proust de que «la désagrégation du moi est une mort continue». A esos *yos* sucesivos en que consistimos se refiere Luis Feria en *Conciencia* en varias ocasiones:

Saco la mano ahora hacia la lluvia:
me resbala en el agua *todo lo que ya he sido*.

Todo se queda igual aunque *estamos pasando*.

He venido hasta el mar; aquí he sumado
tanto fracaso, tanta esperanza inútil...
[...]
Sobre los pies del agua descanso *cuanto he sido*.

«*Destino de la luz, nunca te acabes*»

La poesía de Luis Feria nace del drama que resulta de esa conciencia de la ineluctable fugacidad del ser así como del amor a esa realidad que pasa:

Dorada y fugitiva es la vida del hombre
como el paso del viento que irrumpe entre los árboles.
Que nadie diga nunca que vivió sin amar
cuanto nace a su lado.
Efímero es el reino de la hermosura.

Una de las ideas expuestas por Luis Cernuda en sus famosas *Palabras antes de una lectura* (1935) valdría para sintetizar este tema central de la poesía de Luis Feria, como vale para iluminar la propia obra de Cernuda. Decía Cernuda:

Mas no sólo lucha el poeta con su ambiente social, sino que asiste a otra lucha igualmente dramática, quizá más dramática aún, pero las fuerzas con quienes lucha en este caso son invisibles. El poeta intenta fijar el espectáculo transitorio que percibe. Cada día, cada minuto le asalta el afán de detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno. De esta lucha, precisamente, surge la obra del poeta, y aunque el impulso del que brota nos parezca claro, en él hay mucho de misterioso. [...] El poeta intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz, como la de Satán, en la respuesta del teólogo musulmán a que aludía, llora enamorada la pérdida de lo que ama.⁶³

La expresión de ese «afán de detener el curso de la vida» a que se refería Cernuda es el

⁶³ Cf. Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 874-875.

contenido del poema «Tiempo de amor» de Luis Feria, en el que se lee:

Este tiempo de amor nunca termine.
[...]
Este tiempo de luz alguien lo salve;
lo arranque alguien de ese precipicio
al que se aboca ya desde que alienta.

Es también el contenido del poema «A una muchacha», en el que reaparece el *topos* clásico de lo efímero «de la belleza corporal de juventud»:

Si alguien sabe qué puede destruir a la muerte,
qué puede cercenar su mano vengativa,
venga ahora y lo diga cuando estamos a tiempo
de rechazar su fuego que cada vez se aumenta.
Si alguien supiera detener el tiempo
lo diga en este instante.

Y es, en fin, el contenido del mejor poema que ha escrito Luis Feria: el titulado «A la lenta caída de la tarde», cuyos únicos cinco versos son éstos:

A la lenta caída de la tarde
amar la vida largamente es todo
el oficio del hombre que respira.
Alzar la mano y detener el cielo.
Destino de la luz, nunca te acabes.

Acabamos de leer en Cernuda que «el curso de la vida» es «tan pleno a veces que merecería ser eterno». En el poema en prosa «El enamorado», de *Ocnos*, Cernuda nos proporciona otra formulación de aquel deseo, que permite entender adecuadamente este poema de Luis Feria:

Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna («Como dal fuoco il caldo, esser divisso / Non può'l bel dall'eterno»), y aun cuando no lo sea, tal en una corriente el remanso nutrido por idéntica agua fugitiva, ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado.⁶⁴

Y valga recordar aquí que Philip Silver, que ha señalado *la sed de eternidad* como tema unificador de la poesía de Cernuda, ha precisado que

la de Cernuda no es tanto una búsqueda de la inmortalidad como un anhelo de que se le otorgue el don de captar el mundo de los fenómenos *como eterno* y morar en el seno del instante que pasa sin conciencia de su pasar. [...] ...es la conciencia del cambio que tiene el poeta *junto* con su condición de mortal vivamente sentida lo que le mueve a clamar por la «eternidad».⁶⁵

El valor del poema de Luis Feria que comentamos: «A. la lenta caída de la tarde», estriba en su extrema condensación, en el tránsito brusco de la forma impersonal (los infinitivos) a la invocación del último verso, y, desde luego, en la sugestiva indeterminación de esa línea final: «Destino de la luz, nunca te acabes».

⁶⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁵ Cf. Philip Silver, *Luis Cernuda: El poeta en su leyenda*, traducción de Salustiano Masó, Madrid, Alfaguara, 1972, p. 57.

«Presencia y rastro»

La tensión dramática entre la conciencia de la fugacidad y *la sed de eternidad* se expresa en otros poemas a través de la permanencia de los actos o los lugares en los que el hombre ha vivido. En el soneto «Sucesión» leemos:

Una tea iracunda da en el pecho
 el tiempo del amor y la encrespada
 voluntad de escaparnos de la nada,
 de aniquilar la muerte sobre el lecho.
 [...]
 ...contra la muerte lucha inacabable
 y fermenta la terca levadura
 que nos mueve a dejar presencia y rastro.

Esos «presencia y rastro» son los que *deja* el amor, por ejemplo, en el poema «El olvido»:

A donde ayer o un día
 dijimos «esto amo»,
 «ya para siempre» o
 «aquí morir pues tanta dicha tengo»
 volvemos otra vez.
 Honda señal de amor dejó en el muro
 la espuma de la boca que a otra boca
 eternidad le pronunciaba.

El sujeto poemático de «El perpetuo» consigue esa *perpetuidad* debido a que

ponía el pecho a la altura de los trigos
 granado el corazón ya para siempre
 y jamás pudo el tiempo con su vida
 porque él lo detenía con decirle
 que nada importa si al pasar quedamos.

El personaje *se perpetúa* en la memoria de los otros («no fue olvidado; todos lo recuerdan») y además «vuelve de noche y cuando nadie sabe / que es posible volver si se amó tanto».

Esta *vuelta* de lo pasado, de esa vida plena que «merecería ser eterna», es el contenido del poema «El tiempo»:

Ha de llegar un día en que ya el tiempo
 robador de cuanto quisimos
 rinda su denso corazón cansado,
 nos devuelva la vida que se ha ido llevando.

Ese desmesurado deseo de retorno no es sino una forma de expresarse aquella «voluntad de escaparnos de la nada». Pero la conciencia de que el tiempo, por decirlo con Quevedo, «ni vuelve ni tropieza», le hace ver que el suyo es un regreso imposible. Éste es el contenido del poema «La tristeza». Con todo, la conciencia de *engañarse* no disminuye la intensidad de aquel deseo:

Me engaño a veces, creo que algún día

he de volver aquí, que basta que ahora deje
señales en el mar para encontrar la ruta,
y que cuando regrese será todo sencillo,
tomaré posesión de mi Tierra otra vez.

«*Sed de eternidad*»

La misma voluntad de permanencia, de «dejar presencia y rastro» explica las varias apariciones del motivo de la procreación humana. En el poema «La madre» ésta es vista como

... el eslabón
en ese duro ciclo
que va del fruto al suelo
y a granar otra vez.

Unamuno se refirió en varias ocasiones a que la *sed de eternidad*, la *sed de ser siempre*, es lo que impulsa al hombre a procrear. Luis Feria también ve la procreación como un *ciclo* natural por el que nos hacemos *perpetuos*. Ese hecho *milagroso* es el contenido de la serie «Variaciones para un recién nacido», en cuyas últimas líneas se lee: «Va subiendo una voz que se incorpora:/ el milagro se ha hecho y tiene nombre». Por su parte, el poema narrativo «La espera» se centra en el *antes*, en la amorosa inquietud del personaje femenino que

... a solas con dos vidas
se iba combando sin quererlo,
ganada por tantísimo futuro
que de pronto se hacía demasiado.

«*Hambre de Dios*»

Acabamos de referirnos a Unamuno, y es justamente con una expresión frecuente en su obra: «hambre de Dios», con la que comienza el primer poema de este libro de Luis Feria, el soneto «Nombre»: «*Hambre de Dios* resulta que me llamo./ *Hambre de Dios* y de su mano abierta». En *Del sentimiento trágico de la vida*, por ejemplo, vemos que esta expresión («hambre de Dios») aparece como equivalente de «ser siempre»: «¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno!, ¡ser siempre!». Y en el contexto del libro de Luis Feria parece que el recurso de éste a una instancia trascendente no es sino la angustiada afirmación de una *prima ratio* que dé sentido al ser, que justifique, por decirlo con un verso de Jorge Guillén, a «un tiempo en marcha siempre hacia su ruina».

TONOS Y MODOS COMPOSITIVOS

Con las excepciones que luego veremos, casi todos los poemas de *Conciencia* son textos más bien breves. También casi todos presentan una notable contención expresiva. Ya el mismo poeta había manifestado, poco después de la obtención del Premio Adonáis, que «*Conciencia* representa un escalón en madurez, decantación, luminosidad y delgadez expresiva que me he impuesto. El libro tenía en principio cincuenta poemas. Ahora serán veintinueve». ⁶⁶ Esa «decantación» y esa «delgadez» operan de distintos modos, que es preciso nos detengamos a comentar.

⁶⁶ Cf. Luis Álvarez Cruz, «Luis Feria Hardisson, Premio Adonáis 1961...», entrevista ya citada.

Formas optativas

Hemos visto ya que la poesía de Luis Feria nace de la tensión entre la conciencia de la caducidad de lo que existe y el amor a esa realidad, tensión que se expresa a través de aquel «afán de detener el curso de la vida», según la fórmula cernudiana. Pues bien, ese afán no tiene normalmente su vehículo expresivo en fórmulas exclamativas o interjectivas. Luis Feria ha buscado generalmente un tono más contenido. Las formas más frecuentes, en efecto, son las optativas (el llamado subjuntivo de deseo), que, por su homogeneidad y frecuencia de aparición, constituyen uno de los modos elocutivos más característicos de este libro. Véanse estos casos ilustrativos:

Nadie *quiebre* el silencio de esta tierra
pensativa y a solas con mañana.

Que cada uno *salve* lo que pueda
de su existir diario...

Venga el viento hasta el árbol, *dé* la sombra
más ancha y de una vez para este fruto...

Pueden llevarse todo lo demás:
venga otro niño siempre que me salve...

Este tiempo de amor nunca *termine*.
No lo empañe el olvido con su óxido.
[...]
Este tiempo de luz alguien lo *salve*;
lo *arranque* alguien de ese precipicio
al que se aboca ya desde que alienta.
Que alguien *corte* la amarra...

Que nadie *escuche* el ruido de lo que se destruye
si nada puede hacer por evitar la ruina.
Mejor *venga* la muerte y te *corte* de un tajo
y te *trasplante* así...

Que nadie *diga* nunca que vivió sin amar
cuanto nace a su lado.
[...]
Debiéramos pasar cantando como el chorro
de una cesta de trigo ...
[...]
Quédese declarando la fuente su honda herencia.

Formas discursivas

La poesía de *Conciencia* no sólo es expresión de la vivencia de la temporalidad, sino también meditación sobre esa misma vivencia. Ya hemos tenido ocasión de citar algunas líneas del poema «El destinado», en las que se da un claro tono meditativo: «Dorada y fugitiva es la vida del hombre. [...] Efímero es el reino de la hermosura». A esas frases podemos añadir poemas como «Los amantes», «No me alcanza la vida para pensar la muerte», «Los recuerdos» y «Las palabras», en que la componente reflexiva es notable. En estos dos últimos poemas se encuentran, además, pasajes en que la meditación se formula a través de frases largas y

marcadamente discursivas. Así, en «Los recuerdos» se lee:

Pero jamás podemos alcanzarlos, nunca el pie
puede hacer huella en ellos, y la mano
sólo alcanza un vacío si tendida
parece con amor tocar lo ido.

Y «Las palabras» empieza con estos versos:

Acaso no debiéramos escribir nunca más
sobre una página
pues las palabras son
mayores que la vida...

Abstracción y despersonalización

Ese tono meditativo y contenido de *Conciencia* se concreta por medio de diversas formas de abstracción y despersonalización. El caso más puro de abstracción es el poema «La realidad parece que nos toca», texto que contiene una condensada reflexión metafísica sobre la inasible pluralidad de las cosas, y cuyos únicos cuatro versos son éstos:

La realidad parece que nos toca,
que es una sola su presencia cierta.
Avanzamos la mano y nunca es una
su espejeante imagen evasora.

Pero ese designio de abstracción y *objetivación* opera en todo el libro, a través del uso de formas no personales del verbo: «*amar* la vida...», «*alzar* la mano y *detener* el cielo», «Doloroso es *nacer*... », «cuando *vivir* es duro»; o de oraciones impersonales: «pueden llevarse»; o de indefinidos como *alguien*, *nadie*, *cada uno*, *cada cual*, *a quien sea* o *aquel que*. Igualmente impersonal es el abstracto *el hombre*, que ocurre en casos tales como: «El oficio del *hombre* que respira», «Los *hombres* ya te estábamos amando» y «Dorada y fugitiva es la vida del *hombre*».

Pero, sin duda, el procedimiento más frecuente y característico de objetivación de lo pensado o sentido por el poeta es el del uso del *nosotros*, con el que trata de trascender la experiencia personal y convertirla en universal. Véanse, como ejemplos, estos casos:

Si bastara el instante en que *fuimos* felices,
[...]
podríamos dejarlo iluminando el reino...

Todo se queda igual aunque *estamos* pasando.
[...]
volvemos otra vez...

nos quede solamente *levantarnos* temprano
y empezar otra vez sabiendo que a la noche
nada *nos* quedará...

que nada importa si al pasar *quedamos*...

voluntad de *escaparnos* de la nada.
 [...]
 para que el viento *nos* derrumbe el techo.
 [...]
 que *nos* mueve a dejar presencia y rastro...

Los hombre ya te *estábamos* amando...

Es todo lo que *habíamos* perdido...

y lo diga cuando *estamos* a tiempo...

La realidad parece que *nos* toca

[...]
 avanzamos la mano...

nos devuelve un recuerdo...

Salimos a su encuentro, los *llamamos*
 cuando vivir es duro, y sin remedio
nos parece mejor lo que fue un día.
 Y vienen, siempre vienen, se *nos* ponen delante
 como la imagen que desde el espejo
 en silencio *nos* pide que la *amemos*,
 que la *arranquemos* de su gesto inútil.
 Pero jamás *podremos* abrazarlos...

Debiéramos pasar cantando como el chorro

[...]
 A lo más que *alcanzamos* es a hacer con la vida
 una manta manchada que *nos* engañe el frío.
 Sopla el viento más fuerte y se nieva la carne
 y ya sólo *sabemos* de soledad y nada...

robador de cuanto *quisimos*

[...]
 nos devuelva la vida...

Acaso no *debiéramos* escribir nunca más

[...]
 y como a ellas *tendríamos*
 [...]
 Tal vez *debamos* siempre escribir...

Transiciones

Ya tuvimos oportunidad de señalar que la fuerza expresiva del poema «A la lenta caída de la tarde» se basa, en parte, en la transición brusca que se da, justamente, de las formas impersonales de los cuatro primeros versos a la invocación del último: «Destino de la luz, nunca te acabes». No es éste el único caso de cambio inesperado de tono o modo oracional en estos poemas. En efecto, en la estancia I de la serie «Variaciones para un recién nacido» se da también una transición de la forma enunciativa y de la tercera persona («Ya el niño va a nacer, ya está cuajado») a la apelación: «Oíd al mensajero que lo enciende». En la estancia II de esa misma serie se pasa de las formas optativas y despersonalizadas de los cuatro primeros versos

(«Que cada uno salve lo que pueda...») a las apelativas de los dos últimos: «Bienvenido a la tierra, al no se sabe./ Los hombres ya te estábamos amando». En la quinta sección de esa misma serie vemos que el cambio se da de la apelación a un *vosotros* («Llamadlo como al viento...») a la apelación al *tú* del niño recién nacido: «Hijo serás hasta que llegue el día / de ser pena también, después testigo».

En el poema «A una muchacha» se da por dos veces la transición de oraciones desiderativas con sujeto indefinido a otras enunciativas pero con una referencia inesperada al *tú* de la muchacha invocada. Véase el primer caso:

Si alguien supiera detener al tiempo
lo diga en este instante.
Cuando toque *tu* piel el daño no hay remedio.

Y hay que reseñar, por último, la transición que se produce en el poema «Relevo», en el que tras una extensa primera parte, formulada como una narración en tercera persona y en tiempo pasado, encontramos estos cinco versos:

No quiero yo esta piedra sobre el hombro.
Abril vendrá: me encontrará cansado.
(Las aves alardean por el cielo
de vuelo interminable y ojo lúcido,
algarera la voz, el pecho ávido.)

Al pasado le han seguido el presente y el futuro; a la tercera persona, la primera; a la discursividad narrativa, la inesperada quiebra de la continuidad lógica del poema y una de las pocas descripciones del libro. Después de estos cambios inesperados, el poema vuelve a los modos elocutivos de la primera parte. Con ello, quedan aún más destacados los valores expresivos de aquella múltiple transición.

Formas narrativas

El diseño de objetivación y despersonalización a que nos hemos referido explica también la forma narrativa que domina en poemas tales como «El perpetuo», «La espera», «Relevo» (con las excepciones señaladas) y «Como el que sabe que da igual». Dado ese carácter narrativo, es lógico que estos poemas sobrepasen en mucho la extensión media de los poemas de *Conciencia*: si bien «Como el que sabe que da igual» sólo tiene veintiún versos, «El perpetuo» y «Relevo» pasan de los cuarenta, y «La espera» llega a los sesenta y cuatro. Este recurso a la forma narrativa es, desde luego, bien frecuente en la época. Conviene, con todo, recordar que, como ha precisado Carlos Bousoño, «no por ello se da de lado el ingrediente lírico: ese cuento o historia no existen por sí y ante sí, sino sólo en cuanto punto de partida para que el poeta nos entregue su subjetividad en forma de reflexiones o emociones».⁶⁷

De estos cuatro poemas de Luis Feria el titulado «La espera» es el que presenta una forma narrativa más clara. También es el más realista, el más próximo a los modos de la novela y del cine neorrealistas. Por ello Caballero Bonald juzgaba este texto, en su citada reseña de *Conciencia*, «el mejor poema del libro».

No puedo compartir esta valoración. Por el contrario, veo en estos poemas narrativos los textos de menos interés del libro. A ellos añadiría también, como de menor interés, los sonetos.

⁶⁷ Cf. Carlos Bousoño, «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», prólogo a Francisco Brines, *Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 31.

La excepción de los sonetos

Como ya he señalado, los sonetos son cuatro, y aparecen destacados en cursiva. En cuanto a tono y modos expresivos, constituyen una excepción dentro del libro. Se trata, en efecto, de poemas demasiado deudores del tremendismo característico de la poesía española de posguerra y, como dijo Gutiérrez Albelo en su citada reseña de *Conciencia*, de la «moda que se enraíza en Miguel Hernández, en la repetición de ciertos recursos retóricos».

CONFIGURACIONES DEL TEMA PRINCIPAL

Según ha sintetizado Carlos Bousoño, «el léxico de un poeta, esto es, la selección que hace de los elementos reales, es siempre un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas, como ya decía Sainte-Beuve y repetía Baudelaire». ⁶⁸ Por su parte, Emilio Alarcos Llorach ha explicado en términos *estructurales* las consecuencias poéticas de aquella selección léxica:

esas palabras agrupadas por su parecido sentimental o imaginativo en el poeta, tienen en su poesía una significación que puede distar bastante de su valor semántico meramente práctico, pues al aparecer con frecuencia se apoyan las unas a las otras y ponen en primer término su común denominador, esto es, su envoltura poética del mismo signo, quedando sólo al fondo su referencia conceptual». ⁶⁹

Así ocurre en los poemas de *Conciencia*. La importancia del tema de la temporalidad en el libro explica las significativas recurrencias de las palabras *tiempo* (= *Zeit*, once veces), *muerte* (seis veces), *morir* (cinco) y *nada* (como sustantivo = *Le néant*, cuatro veces), que definen la angustiada visión del poeta ante el incesante acabamiento de todo cuanto existe. Ese núcleo temático da su valor connotativo a los términos que se refieren a aquella esencial caducidad de las cosas: ya sean verbos como *acabar*, *derrumbar*, *terminar*, *destruir*, *desgastar*, *gastar*, *llevarse*, etc.; ya sean sustantivos como *óxido*, *precipicio*, *daño*, *ruina*, *fuego*, *incertidumbre*, *naufragio*, *ceniza*, etc.

A ello hay que añadir el uso de *viento* como símbolo del constante efecto destructivo y fugitivo del tiempo, en casos como los siguientes:

espiga retadora
que se atreva a librar
batallas con *el viento*.

...basta un silbido, una palmada
para que *el viento* nos derrumbe el techo.

borra sus iniciales y sus venas
y entierra *el viento* todo lo que ha sido.

sopla *el viento* más fuerte y se nieva la carne.

Pero ya hemos visto que, en tensión con esta conciencia de la caducidad de lo que existe, se dan en la poesía de Luis Ferial el amor a esa realidad (y *amar* y *amor* son palabras que aparecen cinco veces cada una) y la voluntad que «nos mueve a dejar presencia y rastro». Aparte de estos dos nombres (*presencia* y *rastro*) y otros como *instante*, *eternidad* y *huella* que

⁶⁸ Cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 5ª ed., 1970, t. I, p. 249.

⁶⁹ Cf. Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 61.

inciden en el mismo sentido, hay que reseñar la frecuencia del uso de verbos como *quedar* (que ocurre al menos ocho veces), *dejar*, *volver* (ambos, tres veces), *detener*, *seguir*, *salvar* (dos veces cada uno), etc.

A estos términos debemos añadir el uso simbólico de *luz*, que aparece, con su clásico valor positivo de plenitud de vida y amor, en casos tales como los siguientes: «Destino de la *luz*, nunca te acabes», «Este tiempo de *luz* alguien lo salve», «Sólo la *luz* del hijo iluminaba el cuarto», «El círculo de sombra tan estrecho / palpa la luz y huele la alegría».

OTROS ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Las imágenes

Pues hablamos de las configuraciones imaginativas en *Conciencia*, conviene señalar aquí la importancia cuantitativa de las imágenes en este libro y detenernos a comentar sus aspectos formales, que son muy variados.

Así, se localizan metáforas puras (construidas según el esquema *I en lugar de R*, esto es, imagen en lugar de término real) como en los siguientes versos, en los que, partiendo de la imagen clásica *vida = río*, éste se ve como una *espada fugitiva*: «espada fugitiva salta el vado / y hacia el mar se distiende y agiganta». Otras metáforas se construyen según el esquema aposicional *R:I*, como en esta frase: «Devana su palabra *la hoja de noviembre*, / *mínima flauta* al viento transhumante».

En ocasiones la metáfora se desarrolla, como en el poema «La madre», en el que la fecundación natural de ésta la iguala a la tierra. Ya en los dos primeros versos leemos que «Por mucho que te alces / tu destino es la tierra». Más adelante en el poema se despliega la imagen:

cuando llegue el estío
vendrá con él rompiendo
el brillo de la hoz
que te hendirá certera
con su golpe, y el grano
que guardabasalzada
te lo pondrá de pronto
entre los brazos firmes
hasta que llegue a ser
espiga retadora
que se atreva a librar
batallas con el viento.

Más abundantes que las metáforas son los símiles, que pueden tener la forma más sencilla de estos versos: «El estío ha pasado *como un trago* / *de fuego* por el tiempo». O la más compleja de esta larga comparación:

Le sumo mi tristeza, mi airado preguntar,
como un soldado solo que después de la guerra
sobrevive y pregunta de qué valió la sangre
y llora sobre el pecho enmudecido
de cualquier muerto amigo que ya no le responde.

Procedimientos sintácticos

Aunque no sean omnipresentes en el libro, ciertos procedimientos sintácticos como el hipérbaton, el paralelismo y la simetría, contribuyen a singularizar el nivel expresivo de *Conciencia*.

Los casos de hipérbaton que se registran presentan diversa complejidad, desde los casi imperceptibles «Hambre de Dios resulta que me llamo», «Doloroso es nacer», hasta los más notorios de «El destinado», que ya hemos citado:

Dorada y fugitiva es la vida del hombre.
[...]
Efímero es el reino de la hermosura,

y los más forzados del poema «Niño atropellado»:

Un instante de tiempo
empezando a esponjarse como el grano
que dejamos en agua por la noche
y asoma a la mañana su hoja verde
fue,

y del poema «El olvido»:

A donde ayer o un día
dijimos «esto amo»,
«ya para siempre» o
«aquí morir pues tanta dicha tengo»
volvemos otra vez.

Del mismo modo, importa señalar la presencia del paralelismo, en estos casos:

que vaciasen su alcohol como el de una botella,
que volcaran su sangre como la de un panal.

... tan bellas como rayos,
ardientes como piedras...

Miga a miga una hogaza de centeno;
gota a gota un gran vaso de esperanza...

No hay bastante alegría que lo acune
ni silencio que baste a tanta dicha...

no lo fulmine el rayo a pesar suyo,
no lo desgaste el tiempo como a un día...

donde echar su fermento y su cansancio,
donde incubar su hembra y sus terrores...

Le abre ventanas donde no tenía,
ojos despiertos donde no veía...

En estrecha relación con estos casos de paralelismo, se localizan otros pasajes como el

siguiente, en el que a la disposición paralelística de los sintagmas semejantes del primer verso le sigue la distribución simétrica de los del segundo: «de vuelo interminable y ojo lúcido,/ algarera la voz, el pecho ávido». Con estos procedimientos hay que relacionar también los casos de doble adjetivación simétrica del tipo de: «espejeante imagen evasora», «claro corazón precipitado», «cansado toro lento», «denso corazón cansado».

El material fónico

Quizá no puede decirse que en este libro de Luis Feria haya habido una voluntad decidida de aprovechar la expresividad del nivel fónico del lenguaje. Con todo, conviene detenerse en ciertos momentos de algunos poemas, en los que se descubre aquella voluntad, como en esta frase: «como un *cardo* que *arde* al borde del silencio...». Tampoco puede ser casual la complejidad de ecos y aliteraciones que ocurren en el poema «La realidad parece que nos toca», cuyos únicos cuatro versos vale la pena volver a transcribir:

La realidad parece que nos toca,
que es una sola su presencia cierta.
Avanzamos la mano y nunca es una
su espejeante imagen evasora.

No es difícil observar la sucesión de asonantes: /ó-a/ («toca»-«sola»), /é-a/ («presencia»-«cierta»), /á-o/ («avanzamos»-«mano»), /ú-a/ («nunca»-«una») y /á-e/ («espejeante»-«imagen»); la aliteración de /s/ en el segundo verso, y de /m/ y /n/ en el tercero; y la repetición del fonema /x/ (grafías *g, j*) en el cuarto.

Lo mismo hay que decir de estos versos del poema «Relevo», citados ya varias veces:

Las aves alardean por el cielo
de vuelo interminable y ojo lúcido,
algarera la voz, el pecho ávido.

La rima, aunque ya no en palabras sucesivas, une casi todos los elementos categoremáticos de esta frase por medio de los asonantes /a-e/ («aves»-«interminable»), /e-a/ («alardean»-«algarera»), /é-o/ («cielo»-«vuelo»-«pecho») y /o-(o)/ («ojo»-«voz»); las dos únicas palabras *sueltas*: los esdrújulos «lúcido» y «ávido», tienen también una indudable semejanza fónica.

Fábulas de octubre (1965)

UN PREMIO Y SU EDICIÓN

Tres años después de obtener el Premio Adonáis con *Conciencia*, el segundo libro de Luis Feria, *Fábulas de octubre*, ganaba en 1964 el Premio «Juan Boscán» de Poesía. Este premio, que desde 1949 convocaba anualmente el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, no gozó nunca, desde luego, del prestigio que llegó a merecer el Adonáis. Con todo, debe recordarse que en el decenio anterior habían obtenido el Premio Boscán poetas tan significativos de la generación de posguerra como Blas de Otero, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, y de la generación del mediosiglo como José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y Carlos Sahagún.

Alguna vez se ha reseñado la primera edición de *Fábulas de octubre* como de 1966, y se ha considerado posterior al poema de Luis Feria *El funeral*, publicado en 1965. Vendría ello justificado por la fecha de edición que aparece en la sobrecubierta de *Fábulas de octubre*, en la que, además, se reseña *El funeral* como ya publicado. Pero lo cierto es que *Fábulas de octubre* no sólo había obtenido el Premio Boscán antes de la salida de *El funeral*, sino que la fecha de edición que figura en su portada (interior) es la de 1965. Está claro que *Fábulas de octubre* se imprimió en 1965, más o menos al mismo tiempo que *El funeral*, aunque su posterior distribución comercial fue bastante anormal. Todavía en 1967 Jorge Rodríguez Padrón se refería a este hecho, indicando que el libro «una vez editado, no se distribuye. Aunque esperado con gran interés en todos los medios, el Instituto de Estudios Hispánicos, siguiendo una inveterada costumbre, mantiene en depósito la edición hasta hace muy poco tiempo, y la crítica empieza ahora a recibir ejemplares y a hacerse eco del libro».⁷⁰

Estas anomalías en la difusión del libro perturbaron, lógicamente, su conocimiento y su recepción crítica.⁷¹ Con todo, se ocuparon de esta entrega de Feria, en sendas reseñas, Luis Jiménez Martos y Carlos Murciano. Si se recuerdan las coincidencias que observamos entre la poesía de Feria y algunos aspectos de la de Cernuda, no nos sorprenderá que Jiménez Martos señale en *Fábulas de octubre* «la sombra maestra de Luis Cernuda, el de *Ocnos* más que el de los poemas».⁷²

Por su parte, Carlos Murciano señalaba el *entronque lírico* de *Fábulas de octubre* con estas líneas ya comentadas de *Conciencia*: «Dorada y fugitiva es la vida del hombre / como el paso del viento que irrumpe entre los árboles». Y formulaba la siguiente observación sobre la escasa atención que prestaba la crítica a la poesía de Luis Feria:

A la hora de la antología y los balances más o menos efectivos, el nombre de Luis Feria se omite injustamente con singular frecuencia. Si llegado a la poesía, queremos decir a su libro primero, cuando cumplía los treinta y cuatro años, este tinerfeño ha probado, con sólo tres entregas, que no calló en vano durante tan largo tiempo. Silencioso y casi del todo alejado del literario bullir, Luis Feria ha construido, lento y seguro, una de las obras poéticas más rigurosas

⁷⁰ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria», entrevista ya citada.

⁷¹ Debe reseñarse que en 1970 *Fábulas de octubre* tuvo una nueva edición completa dentro del volumen colectivo *Los Premios Boscán de Poesía (1962- 1966)*, publicado en Barcelona por Plaza y Janés.

⁷² Cf. Luis Jiménez Martos, «*Fábulas de octubre*, de Luis Feria», *Diario de Las Palmas*, 24.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

de este último lustro.⁷³

En un amplio artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 209: mayo, 1967) Jorge Rodríguez Padrón analizaba detenidamente *Fábulas de octubre*, en el que no veía una «variación sustancial» respecto a la obra anterior de Feria, sino un desarrollo de la misma: «un desenvolvimiento de la sustancia ideológica poetizable. Un desarrollo que ha ido, a la vez, madurando ese concepto; cargándolo de un contenido social más amplio». Aunque Rodríguez Padrón expresaba sus reparos acerca de «un cierto alargamiento —en algunos casos— del poema que nos parece innecesario y que nos desconecta a veces de la intencionalidad requerida», sin embargo concluía su comentario afirmando que

Feria es un poeta enraizado poderosamente en nuestra más firme tradición poética y, precisamente usando de ella, moldea un lenguaje vigente y una intencionalidad más vigente aún, con un predominio abrumador de la importancia de la vida humana, de su esencia y actuación. Por eso, justamente, su valor. De ahí, su inclusión en nuestra mejor poesía joven.

«VUELTA ATRÁS LA MEMORIA»

Fábulas de octubre está formado por un total de dieciocho poemas, distribuidos en dos partes: la primera («Aunque es de noche») de ocho poemas, y la segunda («Despedida de lo innumerable») de nueve poemas. Entre esas dos partes queda el soneto «Fábula» constituyendo una sección diferenciada bajo el título «Hubo un niño una vez». Hay que reseñar que un poema del libro, «Visión de invierno», se había publicado con este mismo título, pero con variantes de consideración, en 1963.⁷⁴

Salvo el soneto «Fábula», los diecisiete poemas restantes presentan, con respecto a *Conciencia*, una extensión mayor. Varios de ellos («Salón La Taurina», «Último diálogo», «Los frutos» y «Epitafio en octubre») llegan a pasar de los sesenta versos.

Al igual que en *Conciencia*, el ritmo de estos textos es libre, aunque tiende a apoyarse, como es frecuente en la poesía de la época, en el endecasílabo y sus combinaciones típicas (heptasílabos, eneasílabos y alejandrinos).

«Ya tu patria es el tiempo»

Desde el punto de vista del contenido, puede observarse una continuidad, en lo esencial, con respecto a *Conciencia*. También en *Fábulas de octubre* el tema central es la vivencia dramática del tiempo. Pero hay que precisar que esta vivencia se plantea siempre en *Fábulas de octubre* a través de la memoria, y más concretamente del recuerdo de la niñez y la juventud del poeta. No es casual que los dos últimos poemas del libro, «Despedida de lo innumerable» y «Epitafio en octubre», son, respectivamente, dos reflexiones sobre aquellas etapas de la vida humana, así como una síntesis del contenido del libro. En ambos poemas esas edades son vistas como un *paraíso perdido*. En «Despedida de lo innumerable» el poeta invoca a la infancia, dándole «Gracias por darnos tanto y pedir nada» y ser una edad en que «...nada, nada sabía entonces / a fruto huerdo ni amargor de esparto». Esa vaciedad y esa amargura vendrán *después* en la vida. Del mismo modo, en «Epitafio en octubre» el muchacho que el poeta fue es (auto)invocado como «dueño del mundo»: «Feliz herencia y no ganada recibiste:/ un día alguien te regaló la tierra». Para el joven, «soldado de fortuna, no existía la muerte». Luego, al *despedirse* de la

⁷³ Cf. Carlos Murciano, «Fábulas de octubre, de Luis Feria», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 23.07.1967 (supl. *El Séptimo Día*, nº 32).

⁷⁴ Apareció en *Poesía española* (Madrid), 2ª época, nº 127 (julio, 1963), p. 13.

mocedad, se producirá la *caída* en el tiempo y el solo transcurrir hacia la muerte:

Contempla taciturno cómo se aleja todo,
hasta que simplemente, hoja venida al suelo,
gota de cera dócil, cirio abajo,
vuelva el fruto a la tierra que lo había engendrado.

En el soneto «Fábula» la *patria* placentaria del niño era su creación y su dominio:

Hubo un niño una vez que construía
una inmensa provincia, y ciudadano
de pecho pronto y de segura mano
gobernaba la patria en que vivía.

En «Epitafio en octubre» el joven convertido en hombre maduro, con *conciencia* ya del tiempo y de la muerte, se ve expulsado de aquella «inmensa provincia». El poema, y el libro, termina con estas palabras: «Ya tu patria es el tiempo».

Apenas si hay que añadir que el libro en su conjunto tiene este sentido principal de *despedida* y de *epitafio* del niño y del muchacho *muertos* que el poeta fue en esas edades de fábula y sin tiempo, que desde la madurez trata de recuperar por medio de la memoria. Precisamente al poema final del libro pertenecen estos versos:

Ahora,
vuelta atrás la memoria,
asomado al mirador postrero...

«*Los años y la guerra*»

Otra diferencia se observa en *Fábulas de octubre* con respecto al primer libro. En *Fábulas de octubre*, junto a la comentada ineluctabilidad del transcurso del tiempo, se dan referencias a la historia: concretamente, a la Guerra Civil española, durante la cual el poeta vivió en Madrid, «...Los años y la guerra / avientan como polen la vida y el azar».

El poema «Los pasos» describe las primeras muestras de la conciencia del cuerpo, de la fuerza del deseo, que eran el principio del fin de la infancia e infundían a los niños la certeza de «que nunca más seríamos los mismos». Y, con ello, llega un *después*, un *destierro* traído por la guerra:

luego vino el granizo de fuego
y la metralla, la ira de las bombas
entrevistas desde el sótano huraño;
el temor, las noticias del odio,
los mapas recelosos,
nos desterraron a un mundo sin naturaleza.

«*Era casi la vida*»

Pero el hombre puede oponer a la acción fatal del tiempo el recurso de la memoria: reconstruir lo que «los años y la guerra» han destruido, hacer *volver* lo que pervive, aunque sea «de otra forma», en el recuerdo:

Tú solo ahora,
quizás bajo una fecha, no se sabe hasta cuándo,

sigues reconstruyéndote entre ruinas.
 ¿Nada quedó o queda de otra forma?
 Desde el umbral miramos volver cuanto quisimos.

Ese *regreso* al pasado se plantea en varios de estos poemas a través de una vuelta a algún lugar de la infancia o la juventud del poeta. Así, en «la casa abuela» dice:

Aquí sigue tu cuna;
 por hondos corredores
 oigo volver los pasos, las palabras.
 [...]
 Los tréboles erigen como entonces
 su acaso de tres hojas. El gran drago saturno
 vivió aquí, junto a este muro.

Y en «Ultimo diálogo»: «He venido a buscarte, callejón andariego,/ capital de mi infancia...». En este poema ese retorno descubre el efecto devastador del tiempo:

...pasó la historia
 su hoz por ti, derribando con ella
 los muros que creíste irremplazables.

Pero también ocurre que

Despierta el aire y restituye el tiempo.
 Y un momento que dura en la memoria
 se despliega, parece que es el mismo
 de ayer.

Obsérvese que en estos versos acabados de citar se introduce un «parece», que indica amargamente la imposibilidad de volver a vivir el tiempo ido. Encontramos algo semejante en el poema «Visión de invierno». Esa *visión* recrea un momento del pasado, una escena de la niñez, pero que sólo es «*casi* la vida»: son sólo recuerdos:

Por un instante todo fue verdad:
 una solicitud de paz cubrió la mesa,
 y se poblaron ropas, metales, aposentos,
 y visión y niñez y tiempo y júbilo
 de un vasto resplandor que era casi la vida.
 Mas la madera no vuelve a ser árbol:
 las telas
 al menor gesto se tornaban polvo,
 y los mismos recuerdos
 nos engañaban como una costumbre.

Esta es también la conclusión desilusionada del soneto «Fábula»:

Fábula que aprendí, bien que me acuerdo,
 de la distancia llegas, te me borras
 como una duna más por el olvido.
 Vuelvo a veces a ti, pero me pierdo,
 me equivoco de señas y, aunque corras
 detrás del tiempo, el tiempo ya se ha ido.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

La perspectiva del recuerdo

Ya hemos visto que los poemas de *Fábulas de octubre* presentan, con relación a los de *Conciencia*, una extensión notablemente mayor. Hay que añadir que presentan también una mayor homogeneidad formal. Esta viene determinada, en primer lugar, por el claro predominio de la perspectiva del adulto que recuerda y la consiguiente importancia de lo narrativo. Ya quedó señalado más arriba que en *Conciencia* se registraban poemas narrativos. Pero es necesario precisar que en *Fábulas de octubre* se da siempre una incorporación del poeta a esa *narración*, sin que ocurran casos como, por ejemplo, el del poema «La espera», de *Conciencia*, en el que se objetivaba una historia del todo ajena al poeta. Lo *contado* en *Fábulas de octubre* son momentos de la infancia o de la juventud del poeta, recordados desde su madurez: son, por decirlo con el conocido título de Alberti, *retornos de lo vivo lejano*.

Se pueden localizar fácilmente momentos del libro que sean puramente narrativos, como este del primer poema, titulado «Dijimos hasta luego»:

Dejamos
 el pan sobre la mesa,
 la lámpara encendida
 y las ropas olientes de alcanfor.
 Pero cuando volvimos
 alguien había estado
 allí,
 había mancillado mantel y cubiertos,
 acechaba desde la oscuridad
 dispuesto a arrebatarnos cuanto amábamos.

Por supuesto, la notable importancia de lo narrativo no excluye la presencia de descripciones, que son bien frecuentes en estos poemas y poco distinguibles de lo más claramente narrativo. Valga como ejemplo este fragmento del poema «Invierno»:

Ramos de lluvia, pájaros
 sin regreso, lavaban
 los últimos azules de la tierra.
 De pronto un ala, un pico
 repentino, turbaban
 la reflexiva calma de diciembre.
 Pero todo volvía al silencio inicial.
 Después, entre las viñas,
 despertaba una voz,
 un ladrido remiso, piedras
 donde no tiembla ya
 el sudor de las mieses ni pende
 la colgadiza rama de verdor.

Formas apelativas

Ese modo narrativo-descriptivo dominante se entrevera, además, de frecuentes apelaciones, que pueden dirigirse a personajes del mundo evocado, como en estos casos:

¿Recordáis que dijimos hasta luego?

Dejamos...

Abuela, no te rindas, mira que
emigrarán los días, los conjurados
pasos del hombre,
y tú debes seguir luchando sola...

De todo esto hace ya mucho.
Ahora brilla otro rótulo de siniestro neón.
Damas de baja sociedad, tantas amigas más,
dondequiera que estéis os abrazo y evoco...

En otras ocasiones esas formas apelativas pueden dirigirse al mismo poeta a través del desdoblamiento en un *tú*, como en los casos siguientes:

Retén el tiempo, márchate
a los caminos. Ve y ándalos
hasta donde los montes...

Levanta: las alondras
cruzan ya el aire azotando las cañas.
Apresúrate, mira
que las palomas se te adelantaron,
mantean la penumbra para librarla
de la rígida escarcha matinal...

Ya hemos visto que los dos poemas finales del libro son dos invocaciones. «Despedida de lo innumerable» está construido a partir de la apelación a la propia niñez vista como «antepasada mía»:

Ahora te nombro, infancia innumerable,
sombrió umbral del hombre.
Nos preservaste del oro y del cansancio,
nos diste ojos lazarillos,
barca nos diste...

Y «Epitafio en octubre» está configurado en su totalidad por la apelación al muchacho que el poeta fue y que ahora evoca:

Muchacho tú ¿recuerdas cuando el sol generoso
otorgaba su gracia...?
[...]
¿Recuerdas tú...?
[...]
¿Qué hiciste entonces por merecer tal don?

Ya hemos visto también que el poema «Último diálogo» empieza con esta apelación: «He venido a buscarte, callejón andariego,/ capital de mi infancia...». Con una invocación empieza también el poema «Septiembre»:

Mañana de septiembre:
hendida por la ráfaga de un pájaro,
tu trigo olía a madre...

Pero, sin duda, estas formas apelativas tienen una mayor fuerza expresiva en aquellos casos en que surge inesperadamente el vocativo en un texto narrativo. Véase en este pasaje del poema «Los dones» la aparición brusca del vocativo «estío»:

... Como feudo
 los montes fueron nuestros,
 códigos de verdad, de amena historia
 sin barajar aún, como el océano.
 ¡Estío, cómo ibas
 divulgándolo todo!
 Verde tu luz en las tabaibas,
 gualda en los trigos rectos.

O del vocativo «invierno» en los versos finales del poema del mismo título, un poema narrativo en su totalidad:

y los gatos fosfóricos huían
 sigilosos, rompiendo
 la oscuridad.
 Sólo los troncos
 tuyos nos daban compañía
 chisporroteando, invierno, fiel
 corola, pura manera de existir.

En el poema «El despertar», uno de los más variados desde este punto de vista de los cambios de tono y modo, se suceden apelaciones y descripciones, interrogaciones y enunciaciones:

¡Sacudid, abedules, la pereza del tronco!
 Tú, agua testaruda, corres siempre
 del chorro a la cisterna silabeando. ¿Es que no ves
 que allá, en lo alto, surge la mañana?
 Ya la luz recomienza: ya la vida es verdad.
 Enreda el sol su oro por techos y ramajes.
 ¡Listo, Galpón! Andando, Zapatero!

El sujeto colectivo

Ya vimos que en *Conciencia* era bien frecuente el uso del sujeto colectivo *nosotros* o del impersonal *el hombre* como formas de despersonalización u objetivación de lo sentido o pensado por el poeta. En *Fábulas de octubre* estos procedimientos ya no tienen la importancia que tenían en *Conciencia*, bien porque el poema se construya a partir de la primera persona (forma exclusiva en el poema «Umbral»), bien por la presencia determinante de la segunda persona en los textos o pasajes apelativos acabados de comentar. Con todo, se da el uso del *nosotros* en los siguientes cinco poemas de la primera parte del libro: en «Dijimos hasta luego»:

Regresamos al sitio que aún podía
amarrarnos, fijarnos
 un recuerdo, darle vida otra vez.

en «Salón La Taurina»:

Sólo *fuimos*

un millón de proyectos sin sentido...

en «Los dones»:

¡Qué dueños *fuimos!*
Cobrábamos el mundo con un quiero.
Nos apropiábamos del día universal,
 del rumor de la hierba rondando...

en «Los pasos»:

Nos dispersó el invierno. *Imaginábamos*,
 tras la distancia y las figuraciones,
 a Catalina, candeal...

y en «La naranja»:

Nuestra estatura
 no alcanzaba los frutos,
 sí *nuestra* vocación, y con codicia
 de araña
 escalamos el orbe enverado.

Y en la segunda parte, como ya sabemos, en el poema «Despedida de lo innumerable», la invocación a la niñez la realiza un *yo* que, en ocasiones, se ensancha a un *nosotros*, como en estos versos ya citados:

Ahora te nombro a ti, infancia innumerable,
 sombrío umbral del hombre.
Nos preservaste del oro y del cansancio,
nos diste ojos lazarillos.

Meditación y discursividad

Al igual que ocurría en *Conciencia*, la poesía de Luis Feria se presenta en *Fábulas de octubre* no sólo como expresión de la vivencia de la temporalidad, sino también como meditación sobre esa vivencia. Así, encontramos, especialmente en los poemas de la segunda parte del libro, momentos como los siguientes, en los que se aprecia, además, el uso de frases largas y discursivas:

Encendía el esfuerzo de estar vivo
 cada mañana con la luz primera,
 ritual con el que el hombre
 ahuyenta su temor de transitorio.
 [...]
 La soledad lo iba cercando contra un muro,
 yerta distancia entre dos sueños
 donde el hombre se aferra como a un tajo
 que hiende y amenaza...

Se han olvidado de quitarte la memoria,
 pero yo te digo
 que vivir sólo de ella no es bastante.

Recuerdas y recuerdo: bien está que así sea...

Nunca fuera el olvido tan ajeno
de todos como entonces: no existían
su noción ni su nombre; sólo tiempo
para vivir era el instante...

Nada posee
un filo solo; doble es siempre el prisma
como el haz y el envés de los pechos mortales...

Nada temiste, que el temor es humano y nunca
la cordura habitó
en la argamasa de un destino fácil...

Configuraciones imaginativas

Si se tiene en cuenta la unidad temática de *Fábulas de octubre* en torno a la temporalidad, y dada la referida componente meditativa, es lógica la frecuencia de aparición de la palabra *tiempo* (al menos veinte veces). Y en la medida en que éste es visto como agente *destructor*, se contagian de este valor connotativo términos como *derribar* (tres veces), *arrebatar*, *robar*, *arrastrar*, *tumbar*, *derruir*, *ceniza* (dos veces), *escombros*, *ruina* (dos veces), *polvo*, etc. Hay que añadir que la palabra *viento*, al igual que ocurría en *Conciencia*, funciona como símbolo de aquella acción *destructora* del tiempo, en casos como éstos:

el invierno hurtador te vio renquear
y se llevó hacia *el viento* tus viveros
de amor...

Hacia *el viento* se iba el aroma prudente
de las mansas violetas que ahuyentan el invierno...

Cuando *el viento* soplaba no era ya principiante,
era un rudo puño de déspota...

El viento cimarrón tumbó los muros
y vivir fue sentirse...

Por otra parte, dado que la vivencia de la temporalidad se plantea en este libro a través de la memoria de la niñez perdida, es lógica la frecuencia de aparición de las palabras *memoria* (siete veces), *recordar* (siete veces) y *acordarse* (dos veces), y de *niñez* (cuatro veces) e *infancia* (dos veces). En el sentido de lo reminiscente inciden asimismo *volver* (tres veces), *seguir* (tres veces), *regresar* (dos veces), *quedar* (dos veces), *reconstruir*, *perdurar*, *retener*, *mantener*, *permanecer*, *desandar*, *desovillar*, *recobrar*, etc. Y en la medida en que las primeras edades de la vida son recordadas como un paraíso del que el poeta ha sido *desterrado*, se explica el uso de *luz* (y de sus equivalentes *lumbrarada* y *resplandor*) con el mismo valor clásico que tenía en *Conciencia*, esto es, en cuanto símbolo de la plenitud de la vida y del amor, tal como se ve en estos casos:

Vida, vida total la *luz* alrededor,
lumbrarada del mundo inflamado en su fondo...

Una ardiente marea devoraba el contorno,

y los frutos vecinos, ya entera *luz*, ardían...

...y visión y niñez y tiempo y júbilo
de un vasto *resplandor* que era casi la vida...

Ya la *luz* recomienza: ya la vida es verdad.
ardiente mediodía: la *luz* y nada más...

...*Resplandor*
de un triguero acunado por el viento...

mira qué hermoso el huerto: con octubre
se desborda la *luz* bajo el cielo plomizo,
alardean las alas...

...iza tu casa, atiza tus pabilos,
procúrate la *luz*.

Las imágenes

Al igual que ocurría en *Conciencia*, las imágenes en *Fábulas de octubre* aparecen con notable abundancia y con gran variedad de formas. Así, se registran numerosos casos de símiles, como, los siguientes:

...Los años y la guerra
avientan como polen la vida y el azar...

Como una ronca ráfaga de azafrán y luciérnagas
era la vida...

Al fondo de los pozos el calor destellaba
como una piel de toro tatuada de tréboles...

...ganado el corazón por una ráfaga..
ebria como el cantar de las aves del bosque.

La metáfora presenta diversas formas. Responden al tipo de identificación del término real con el imaginario (según el esquema $R=I$), el más próximo al símil, acuñaciones como:

...la vida era una noria donde a gusto
rodábamos...

¿Recuerdas tú que el agua era una fruta abierta
y en cualquier estación aplacaba tu sed?

Según el esquema aposicional $R:I$, se construyen muchas metáforas, como las siguientes:

Colgó su alma entre las estaciones,
tensa red sin resquicio...

He venido a buscarte, callejón andariego,
capital de mi infancia...
...la amistad

ritual, fragante murallón
 contra el asedio de la melancolía...

... invierno, fiel
 corola, pura manera de existir...

...infancia innumerable,
 sombrío umbral del hombre...

Son también frecuentes las metáforas que se adaptan a la forma *I de R*, como:

...la llama
 escueta del romero, el oro
 independiente de retamas...

...el fragor de las hojas metálicas
 entrechocaba con el viento y su marea
 resonante...

...pasó la historia
 su hoz por ti...

Bajo el yunque del trueno...

Tienen especial interés los diversos casos de adjetivación *desviada*, como «costumbres *herrumbrosas*», «ya *marchitas* las voces», «esquinas *ojerosas*», «sombra *morada* de las brevas», «el aroma *aterido* de los frutos», «la *reflexiva* calma de diciembre», «gatos *fosfóricos*», etc.

A ello hay que añadir, además, otras muchas imágenes que no se adaptan claramente a las formas clásicas y que pueden tener un mayor o menor desarrollo, como las siguientes:

Sobre lomas y cerros restallaban
 las lluvias,
 sesgadas y vibrantes como látigos...

Mañana de septiembre:
 hendida por la ráfaga de un pájaro..

... las alondras
 cruzan ya el aire azotando las cañas...

...mira
 que las palomas se te adelantaron,
 mantean la penumbra por librarla
 de la rígida escarcha matinal...

En el poema «La naranja» la descripción del fruto epónimo da lugar a esta imagen, ya más desarrollada:

...un instante la tierra fue un resplandor dorado.
 En alto estaba, realizando su verdad,
 ardiendo entre las hojas como espada
 que el mirlo blande, y limpio
 por la lluvia de diciembre

despereza las sombras de la noche,
 arranca un tenue
 reflejo al sol que ya remonta, y surge
 desde la verde cueva del naranjo
 hacia otros días, otros frutos sin dueño...

Procedimientos sintácticos

En *Fábulas de octubre* los recursos elocutivos de carácter sintáctico tienen mayor importancia que en *Conciencia*. De hecho, vienen a ser casi los mismos (hipérbatos, paralelismos, simetrías), pero con una mayor frecuencia de aparición.

Los casos de hipérbaton son más perceptibles y sencillos que los del primer libro: «miedo sembré», «cuanto tuvo vivió», «sólo tiempo / para vivir era el instante», «porque nuestra era», «feliz herencia y no ganada recibiste».

Los procedimientos basados en la repetición presentan diversa complejidad. Entre los más sencillos se sitúan las series asindéticas nominales del tipo siguiente: «ropas, metales, aposentos» (p. 24), «cadáveres, visiones, pobres lastres», «La tribuna, el ágora, la viva rebeldía», «paz, nana y regazo», «olor, color, presencia», «zumos, raíces, silbos». Se dan también algunos casos de polisíndeton, como la del verso ya citado: «y visión y niñez y tiempo y júbilo», o esta otra: «de mirlos y palomas y pardales».

Abundan los casos de paralelismos, ya sean de sintagmas o de oraciones:

...la miga del vellón, el agua
 del aljibe...

...detenida la luz contra los muebles, quieto
 el arcón de entraña de membrillo...

...la llama
 escueta del romero,
 el oro independiente de retamas...

...la luz se difundía
 por el patio lluvioso y ya el amor tiraba
 hacia el sabio desorden...

Verde tu luz en las tabaibas,
 gualda en los trigos rectos,
 en la mañana de la niebla, gris...

...la col burguesa, la granada celular...

Reunidos otros días, otros hechos,
 sorteados azares, tiempo, olvido,
 barajadas tareas...

...palpé la gratitud de los manteles,
 salí a la servidumbre de la tierra,
 comprobé la verdad
 de cuanto fui...

...conocí su preñada corriente de mercurio,
 el bardo manantial,

la savia montaraz de los nochizos...

...calabaza oronda,
laurel galano, cobriza
patata, berenjena nocturna...

...no permite que el tiempo lo mancille
ni que el aliento del ayer lo empañe...

Las parejas de elementos semejantes adoptan en otras ocasiones una disposición simétrica, como en los ejemplos siguientes: «la agreste manzanilla, el malvavisco / montañés», «arde ya el cielo y los majuelos bregan», «erguida la cabeza, el ademán parejo». Con estos casos deben ponerse en relación los siguientes de doble adjetivación simétrica: «vivas crestas rojas», «vasto cielo húmedo», «limpia mansedumbre nocturna», «crédulo molino girador», «rígida escarcha matinal».

El material fónico

Con relación a *Conciencia*, se observa también en *Fábulas de octubre* un propósito más decidido de nuestro poeta de manipulación del material fónico del lenguaje. Así, se registran numerosos casos de rimas y ecos en secuencias breves, como los siguientes: «chocando, rechinando, traicionando», «apagadas las últimas llamaradas», «al fondo de los pozos de calor», «los turbios refugios», «un rudo puño», «bosque de polen», «capital de mi infancia, calentada», «cálido amor acaso».

De los casos de aliteración, también frecuentes, merecen destacarse los siguientes: «...sangre / que rauda rebotaba...», «La orquesta rucia arreciaba», «lumbrarada del mundo inflamado en su fondo», «...una ronca ráfaga de azafrán..», «una piel de toro tatuada de tréboles», «...rotos muros que lenta luna tiñe», «alardean las alas».

Otro procedimiento fónico frecuente es el juego de palabras, como «crepitar las pepitas», «zumbar el zumo», «ahora, una horda», «olor, color», «sombrió umbral del hombre». En ocasiones el juego de palabras se combina con el paralelismo: «iza tu casa, atiza los pabilos», o con la rima: «La fe que te manaba fue cegada», «...se esfuma, pasma la pluma, pasa».

EL FUNERAL (1965)

DOS COLECCIONES DE POESÍA

Tras *Conciencia* y *Fábulas de octubre*, el siguiente título de la obra poética de Luis Feria es el poema largo *El funeral*, editado en 1965 y difundido ese mismo año, antes, como hemos visto, que *Fábulas de octubre*.⁷⁵ *El funeral* se publicó como número tercero, y último, de la colección de *plaquettes* «La fuente que mana y corre», hecho no exento de interés, pues esta colección fue uno de los espacios en que se confirmó la presencia pública de los poetas insulares del mediosiglo. Ya hemos dicho que Luis Feria vivía en Madrid desde 1952. Pero esta circunstancia no lo desvinculó del medio insular. Quedó ya reseñado que Luis Feria dio sus primeras entregas en la revista *Gánigo*, como hicieron también los otros poetas de su generación. La obra de Luis Feria había sido, además, objeto de atención en la prensa de Canarias con motivo tanto de la obtención del Premio Adonáis, en 1961, como del Boscán, en 1964. Ahora, con la inclusión de su nombre, junto al de Pino Betancor y al de Arturo Maccanti, en la colección «La fuente que mana y corre», se subrayaba la condición insular de nuestro autor y su situación generacional.

Aquí conviene reseñar también que Luis Feria colaboró con Manuel Padorno, en Madrid, ese mismo año 1965 de la edición de *El funeral*, en la creación de la colección «Poesía para Todos», que publicó entre ese año y 1970 libros breves de poetas peninsulares de la generación de 1950. La significación histórica de esta colección se encuentra tanto en la colaboración entre los dos poetas canarios afincados en Madrid, como en el alineamiento de éstos junto a los poetas peninsulares de su misma promoción.

ESTRUCTURA Y SENTIDO

El funeral es un poema unitario de noventa versos, dividido en cuatro estancias: la I, de treinta y tres versos; la II, de diecinueve; la III, de veintidós; y la IV, de dieciséis. Tal como ocurría en casi todos los poemas de *Conciencia* y de *Fábulas de octubre*, el ritmo de *El funeral* es libre, aunque apoyado en el endecasílabo y sus combinaciones típicas (pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y alejandrinos).

Crítica e ironía

Respecto a su contenido, *El funeral* presenta cierta coincidencia con los libros anteriores, pues su tema es la muerte. Pero se diferencia en gran medida de los otros libros en el tratamiento que se da a este tema. En efecto, *El funeral* parte del hecho nombrado en el título: la ceremonia ritual funeraria. Pero esta ceremonia es vista de forma crítica y distanciada, como una forma de *enmascarar* la muerte, con sus «apariencias, palabras, recitados / inútiles»,

... pero es vano
su intento de explicar lo inexplicable,

⁷⁵ Se dio noticia de la salida de esta *plquette* en el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, del *Diario de Las Palmas*, 19.06 y 10.07.1965.

dorar el pasmo de la muerte; nada
podrán falacias y rituales.

El incienso es «untuoso»; el sonido del coro, «pretencioso»; los «mármoles y ornamentos» de la iglesia, «ampulosos»; todo ello no es sino el «oropel con que nos amortizan»: «materia inútil».

La sección segunda del poema, la más meditativa, pone el acento en la trascendencia del hecho real que el «festín de la piedad» trata de ocultar:

Sólo un hecho persiste, y es la torpe
inexperiencia tuya ante la muerte. El día
decisivo ha llegado; lo anterior
es nada; nunca vale
el largo ensayo general: la vida.

Ante esa ineluctable realidad que nos aniquila, que

...aventó tu triste
corporación humana y derrumbó de un soplo
cuanto a través del mundo acarreaste,

los «rezos» y «murmillos» de los asistentes a la ceremonia funeraria los ve salir el poeta, se diría que con cierta ironía, de unos «turbios labios que imploran seguir vivos».

Los cambios de perspectiva

El poema presenta en las distintas estancias diversos tonos y modos oracionales. Así, la primera estancia se abre con el siguiente verso, una invocación al muerto, cuyo cuerpo yace en el templo y va a ser enterrado: «Pero tú ya no habitas vastas zonas reñidas». Se trata de un verso, por cierto, en el que es posible encontrar algún contacto con el comienzo del primer poema del libro de Luis Cernuda *Donde habite el olvido*: «Donde habite el olvido,/ en los vastos jardines sin aurora». Pues bien, a la forma apelativa del comienzo de la primera estancia de *El funeral* le sigue una descripción más lírica, menos cargada de crítica que el resto del poema, el único momento en que aparecen imágenes:

En el día de abril, blanco y de acero,
el vitral con su ardiente crestería
vibra en lo alto; ráfagas de palomas
exteriormente cruzan y de pronto
es sueño y nada más
su vuelo tardo.

La segunda estancia incluye en su comienzo un rápido elemento apelativo («la torpe inexperiencia tuya ante la muerte»). Pero, como hemos visto, pasa a un tono meditativo y al uso del sujeto colectivo *nosotros*, tan frecuente en los libros anteriores:

Mientras vivimos falsamente amados
fuimos, nadie nos enseñó
lo que debía.

Y, sin dejar ese tono meditativo y ese *nosotros*, el texto vuelve a la forma apelativa, invocando ahora a los «padres», a «los llamados amigos»:

...Un día
 solos nos dejaréis; entonces
 comprenderemos la razón. Todo consumado,
 hemos de dar el paso irrevocable.

En las secciones III y IV ya no aparece el *tú* del muerto. Sí continúan apareciendo elementos apelativos, ahora referidos a los asistentes al acto:

...mirad,
 ¿es que no veis el rostro acusador?,
 ¿no oís la voz que pide paz ahora?
 No mancilléis recuerdos.

Esas apelaciones se entrecruzan con enunciaciones, en las que aparece el *nosotros* característico («Todos somos culpables de este juego») o que tienen el carácter narrativo del verso final del poema: «El acto ha concluido».

Algunos modos elocutivos

Desde el punto de vista estilístico destaca el recurso a una sintaxis no progresiva, en especial de elementos nominales, en los que se concentra la descripción crítica del acto del funeral, Los casos más notables son los siguientes:

La soberbia del órgano, los gestos concertados,
 el untuoso incienso,
 enmascaran tu muerte. a su manera...

...nada
 podrán falacias y rituales,
 majestuosa irrealidad,
 liturgias, rezos, ampulosos
 mármoles y ornamentos, rezos,
 festín de la piedad, murmullos...

... Ya no existen
 latines, preces, órgano sonante;
 tanto oropel con que nos amortizan...

...Que cesen
 llantos, ficciones, falsas
 misericordias...

En el campo de la sintaxis también cae el interés del verso «largas retahílas de sílabas hinchadas», en el que la simetría sintáctica se refuerza con la simetría fónica de la rima (/á-a/ en los adjetivos de los extremos, y la rima /í-a/ en los sustantivos centrales) y con las aliteraciones. Y hay que señalar, por último, los casos de doble adjetivación simétrica, semejantes a los registrados en los libros anteriores: «vastas zonas reñidas», «tu triste corporación humana», «los sucios pies inertes», «la torpe inexperiencia tuya», «el largo ensayo general».

Calendas (1981) y *Clepsidra* (1983)

LA DISCONTINUIDAD DE UNA OBRA

Hemos visto que Luis Feria publicó su primer libro, *Conciencia*, en 1962, es decir, cuando contaba ya treinta y cinco años de edad. Se trataba, pues, de una primera entrega, sin duda, bastante tardía. Además de este retraso, otro hecho viene a caracterizar la obra de nuestro autor: me refiero a la discontinuidad con que esa obra se ha dado a conocer. En efecto, después de *Fábulas de octubre* y *El funeral*, la siguiente entrega de Luis Feria, *Calendas*, no se produciría hasta el año 1981. En los quince años que median entre aquellos títulos y esta última entrega, Luis Feria sólo había dado a conocer tres poemas breves: «Cuando muera el verano»⁷⁶ y «Cuando aún era pequeño el corazón»,⁷⁷ ambos dentro de la misma línea de *Fábulas de octubre*, y «Mercado»,⁷⁸ que fue publicado después de la muerte del General Franco y planteaba en tono irónico y desenfadado una crítica de la primera fase de la transición política.

La razón de esta discontinuidad quizás se encuentre en el hecho de que en los años siguientes a la publicación de *El funeral* Luis Feria estuvo ocupado en el libro de poemas en prosa que con el tiempo se llegaría a titular *Dinde* y que no se publicaría hasta 1983. En la ya citada entrevista de 1967 de Jorge Rodríguez Padrón con Luis Feria, éste declaraba: «actualmente termino un libro de poemas en prosa». Pero ese libro no se publicó, como digo, hasta tres lustros más tarde. Es posible que el poeta tuviera ya terminado poco después ese libro y que las muchas dificultades que encontró para publicarlo perturbaran el proceso de su creación literaria.

Cualquiera que haya sido la razón de esta discontinuidad, el caso es que las entregas que tendrían que haber seguido a *Fábulas de octubre* para confirmar el nombre de Luis Feria entre los poetas de su generación no se produjeron. Este hecho explica en gran medida la ausencia de nuestro autor en las antologías y estudios generales que se han realizado sobre las oleadas poéticas de posguerra. A esta discontinuidad de la obra de Luis Feria y a las consecuencias de su demasiado largo silencio se refería Jorge Rodríguez Padrón al comentar la salida de *Calendas* en 1981: «quince años exactamente nos separan de aquellos poemas [de *Fábulas de octubre*]; quince años en los cuales el escritor ha guardado silencio, por más que su presencia se hiciera necesaria en el panorama de la poesía española».⁷⁹

DOS ENTREGAS DE UN CICLO POÉTICO

Al mencionado *Calendas*, de 1981, con el que Luis Feria venía a romper su dilatado silencio de tres lustros, le siguió en 1983 una nueva entrega: *Clepsidra*. Se trata de dos *plaquettes*, dos *series* de poemas muy cortos, que presentan caracteres temáticos y estilísticos bien semejantes, al punto de que se puede hablar de entregas de un mismo cielo.

Calendas está formado por un total de doce poemas muy breves (entre tres y cinco versos), dedicados a los doce meses del año y titulados con los respectivos nombres de los

⁷⁶ Publicado en el diario *La Tarde*, 04.07.1963.

⁷⁷ Apareció en *Diario de Las Palmas*, 10.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

⁷⁸ Publicado en *El Día*, 23.05.1976.

⁷⁹ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «*Calendas*: El retorno de Luis Feria», *Jornada*, 31.10.1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 48).

meses.

Clepsidra tiene también la misma forma de *serie* de poemas breves sobre las distintas épocas del año, aquí agrupados en secciones bajo los títulos de las cuatro estaciones. En total son veinticinco poemas, cuya extensión oscila, como en la entrega anterior, entre los tres y los cinco versos.

Versificación

Desde el punto de vista de la versificación *Calendas* y *Clepsidra* coinciden en volver a utilizar los metros regulares más usados por Luis Feria en sus libros anteriores, en especial el alejandrino y el endecasílabo. La única excepción es el poema «No sueñes la vida...» (de *Clepsidra*), que queda fuera de las secciones dedicadas a las estaciones, al comienzo del libro y como una especie de prólogo de éste. En este poema, que aparece dispuesto tipográficamente en cuatro líneas de dieciocho sílabas cada una, en realidad cada línea viene a ser una estrofa de tres versos hexasílabos en la que el primer verso rima en asonante con el tercero y el segundo queda suelto. El poema consiste, así, en cuatro tercetos hexasílabos de rima independiente (aba:cdc:efe:ghg):

No sueñes la *vida*; vívela viviendo o será *mentira*.
 Tu palabra, *alegre*, que quite la sed pero te dé *fiebre*.
 Leguas por *andar*; los pasos serenos y nunca *llegar*.
 Nada es para *siempre*; anoche, la lluvia, ahora el sol de *frente*.

Hay que señalar como hecho nuevo (a excepción de los sonetos de *Conciencia* y el de *Fábulas de octubre*) el uso de la rima. Si bien en *Calendas* ésta se da sólo en cuatro poemas, en *Clepsidra* afecta a casi todos, y casi siempre en la forma de asonante agudo en los versos pares de las estrofas de cuatro versos. He de decir que los asonantes agudos, unidos en muchos casos a la isometría, dan a estos poemas una resonancia y una rotundidad quizá excesivas.

«NEVERMORE»

La poesía de *Calendas* y *Clepsidra* se nos vuelve a presentar como cántico y como meditación del ser en el cambio. Debe hablarse, pues, de una continuidad temática en relación a los libros anteriores: el tema de estas últimas entregas, en efecto, sigue siendo la vivencia de la temporalidad. Los mismos títulos así nos lo señalan: *calendas*, cuyo valor normal es el de ‘tiempo ya pasado’, vale aquí por ‘fechas del año’, es decir, remite a una división pero también a una investigación del transcurso temporal, de la misma forma que *clepsidra* (‘reloj de agua’).

Tal como ocurría en *Conciencia*, los poemas de estas nuevas entregas expresan el drama que nace de la *conciencia* de la caducidad del mundo y el amor a ese mundo. La voz del poeta, según leímos en Cernuda, «llora enamorada la pérdida de lo que ama». En *Clepsidra* retoma Luis Feria el trágico estribillo «*nevermore*» (‘nunca más’) de *The Raven (El cuervo)*, de Edgar Allan Poe, para poetizar de nuevo aquella *conciencia* de la transitoriedad de la vida:

Se alejan; son los cuervos.
 Negra es la espuma; van cruzando el mar.
 Una carta me dejan; sé que dice:
 nunca más, nunca más.
 Nunca más.

Pero no es este tono dramático el más característico de estos poemas. Por el contrario,

lo que predomina aquí es un tono contenido, derivado de una especie de resignada aceptación de la muerte. En el poema «Junio» (de *Calendas*) se lee: «...nunca me importuno / por la suerte o la muerte que me pueda ocurrir». Y en *Clepsidra*:

Cuánto azul, qué de vida, qué de mar.
 Qué de luz tan sin fin.
 Agosto para siempre;
 no es injusta la muerte después de tanto amor.

El efímero acepta su destino. Y ese destino no es otro que el de amar la belleza del mundo que abandonará, una belleza más permanente que el hombre. Porque el hombre no regresa, muere definitivamente, pero el curso de las estaciones continúa: con su carácter cíclico, hace que perdure la vida vegetal y lo peculiar de cada época del año. Un poema de *Clepsidra* expresa la diversa condición del hombre y de la vida vegetal, sin excluir la lamentación de ese hecho:

Caen las hojas; qué importa: mañana volverán.
 Si alguien debe llorar somos nosotros;
 vendrá la muerte: no nos devolverá.

En *Calendas*, dos de los mejores poemas escritos por Luis Feria: «Septiembre» y «Octubre», tienen el mismo contenido, pero ya con aquel tono de aceptación resignada a que me refería: «mientras yo voy directo hacia la muerte,/ víveme tú quedándote en las ramas» («Septiembre»); «el tiempo está rayéndome la vida,/ a ti recobrándote en el aire» («Octubre»).

«CANTAR ES SER»

Otro aspecto de interés de *Calendas* y *Clepsidra* son las referencias a la poesía misma como forma plenaria de vida para el hombre. En el poema «Abril» (de *Calendas*) leemos: «...tengo abril,/ paraíso sin sombra donde cantar es ser». Es inevitable recordar aquel «¡Ya sólo sé cantar!» de *Cántico*, de Jorge Guillén, un libro que se acogía precisamente al designio de alcanzar «la plenitud del ser en la fiel plenitud de las palabras».

No es sólo que la existencia del hombre tenga por finalidad la celebración del ser, sino que éste únicamente alcanza su verdad en cuanto que dicho por el hombre. En uno de los poemas de la sección «Invierno» de *Clepsidra* vemos que la voz del poeta se sitúa como centro del mundo para concederle a éste su realidad al nombrarlo: el poeta instauro el ser por medio de la palabra y de la imagen: «Piel de claro aguacero, cuánta mañana inquieta / esperando mi voz que la haga sonar».

Hay varias referencias a la poesía en los poemas de estos libros. Valga recordar aquí sólo la incluida en el poema «Noviembre» (de *Calendas*), en el que parece reformularse la idea mallarmiana de la teleología literaria de cuanto existe («tout aboutit à un livre»). Luis Feria invoca al mes epónimo con este deseo: «Que tu empresa y la mía sean sólo el poema».

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Me he referido antes a un aspecto característico, en lo formal, de estos poemas: el tono contenido derivado de la actitud de aceptación por el poeta de su carácter de *transeúnte* sobre la tierra. Por esa nota se diferencian estos poemas de los de los libros anteriores. Pero no sólo por eso se diferencian: también por la brevedad. Sólo habíamos encontrado algunas

excepciones de poemas breves en *Conciencia*. En *Calendas* y *Clepsidra* todos los poemas son breves.

Apenas si necesito observar que la brevedad de los poemas impone una condensación que no puede sino favorecer la intensidad lírica. Recuérdese que Ezra Pound solía insistir en que la principal contribución de Basil Bunting a la crítica moderna fue descubrir en un diccionario alemán-italiano que el verbo alemán *dichten* ('componer versos') se traducía por el italiano *condensare*. Luis Feria parece haber aceptado en *Calendas* y *Clepsidra* esta idea de la esencial condensación de la lírica, condensación en la que se basaba el valor de los mejores poemas de *Conciencia*, pero que no había buscado, desde luego, en la época de *Fábulas de octubre*.

Las transiciones

Otra nota característica de *Calendas* y *Clepsidra* es el recurso a la quiebra de la continuidad conceptual del poema, quiebra que puede dar lugar al efecto de sorpresa que aparece ya en el primer poema, «Enero», de *Calendas*, en la última frase; los cuatro versos del poema son éstos:

No insistas más, zampona, que no acierto
a preferir tu esquirla de agua clara
al son del viento y a su turba oscura
que me saca a la vida: sal, Luis Feria.

A ello hay que añadir las transiciones de modo oracional en el interior de un poema, transiciones que pueden producirse de la enunciación a la invocación, como ocurre en este texto de *Clepsidra*:

El corro de las brujas prepara su conjura,
la luna lenta incuba su traición.
Corre una espuma espesa por la tierra:
enagüitas de niña, esconded vuestra flor.

A pesar de la brevedad de los poemas, estos cambios de modos oracionales pueden ser varios, como se observa en estos textos de *Clepsidra*, en los que de la enunciación se pasa a la exclamación, y de ésta a la invocación:

Comienza la aventura:
los días de febrero vienen a darme sed.
Ah, la vida que urge, la sangre que te obliga.
Febrero, no te vayas, necesito creer.

Hay días que son alma. Qué inocencia,
cómo se ve su luz.
Urge el paso y ándate a su encuentro,
su hierro irrazonable, su ramo de orfandad.

Las imágenes

Hay que señalar también como rasgo peculiar de los poemas de *Calendas* y, especialmente, de *Clepsidra* las imágenes, si no abundantes, sí de notable fuerza expresiva. Del segundo libro merecen destacarse las siguientes: «Sangra abril», «Mayo nos desordena con *sílabas de agua*», «Me rehaces, junio el amarillo,/ dispones por la fronda viento y *hoz*», «Paloma devastada, treinta y un días quedan,/ concédeme otra tregua».

El material fónico

Alcanzan también especial relevancia en estos libros los casos de manipulación del material fónico del lenguaje. Se registran múltiples casos de juegos de rimas y ecos, como el siguiente de *Clepsidra*, basado en la recurrencia del asonante /ú-a/:

El corro de las brujas prepara su conjura,
la luna lenta incuba su traición.
Corre una espuma...

O este otro, de *Calendas*, en el que el contraste entre el vocalismo claro /á-a/ de «agua clara» y el oscuro /ú-a/ de «turba oscura» refuerza una contraposición conceptual:

...que no acierto
a preferir tu esquirla de *agua clara*
al son del viento y a su *turba oscura*.

Más frecuentes son los juegos de palabras, como estos de *Calendas*: «...y nunca me importuno / por la *suerte* o la *muerte* que me pueda ocurrir», «soy de *bronca* batalla, amo el *bronce*...»; y estos otros de *Clepsidra*: «*vuela* el cardo *violado*», «*golpe* que *agolpa* sangre», y, combinado con la aliteración de /s/: «Transitoria es la *plata*; se nos *pasma*, no nos avisa, *pasa*...».

A este mismo libro pertenece el siguiente juego de palabras entre *galanes* y *galante*, en el que se produce además la rima de esas palabras con el neologismo *buenamante*: «Galán de los galanes, buenamante,/ jinete el más galante».

DINDE (1983)

UNA LARGA GESTACIÓN

El último libro publicado por Luis Feria hasta hoy es *Dinde* (1983), título bajo el que se acogen cincuenta textos en prosa con un único tema: la infancia. Algunos de esos textos se habían publicado con anterioridad, y con variantes sustanciales: «El mar», en 1969, con la indicación de pertenecer al libro inédito *Poemas en prosa*,⁸⁰ y «El abuelo», en 1970.⁸¹

Ya nos hemos referido más arriba al hecho de que Luis Feria trabajaba en este libro mucho antes del momento de su aparición. Hemos dejado apuntado asimismo que las dificultades que encontró el autor para la edición del volumen pudieron perturbar quizá el normal proceso de su creación, al punto de que se podrían ver en ello las causas del largo paréntesis de tres lustros que media entre la salida de *Fábulas de octubre* y *El funeral*, en 1965, y la de *Calendas*, en 1981.

Acabamos de reseñar que el capítulo «El mar», al aparecer suelto en 1969 llevaba la indicación de pertenecer al libro inédito que Luis Feria proyectaba titular entonces *Poemas en prosa*. Pero contamos con referencias muy anteriores acerca de ese libro inédito. El propio poeta declaraba en 1962 que ya entonces tenía «casi terminado» ese libro, en el que decía estar trabajando desde 1953. Vale la pena reproducir textualmente estas declaraciones:

...tengo casi terminado un libro de poemas en prosa que, por razones afectivas, me gustaría publicar en Tenerife. Lo empecé en 1953, y he ido añadiendo poemas. Está sólo a falta del último lavado, el más difícil, que siempre queda para mañana por falta de tiempo. Siento preferencia por él, y podría ser clasificado en la llamada poesía de evasión, que yo prefiero llamar de regresión. En él describo figuras, estados anímicos, paisaje externo y panorama circundante, que me han sido muy familiares. Los he recreado volviendo atrás con la memoria alerta y despertando vivencias que están siempre en pie y urgiendo, tal vez por la imposibilidad de hacerlas regresar, a no ser en el recuerdo. He intentado no hablar por mí, sino que los temas se deslizaran por campos valederos para cualquier infancia, aunque manteniendo los espejos particulares, en los que vuelven a mirarse desde el pasado algunas figuras entrañables, cuyos nombres he cambiado en ocasiones para no herir posibles susceptibilidades, cosa que nunca he intentado, como me parece innecesario advertir.⁸²

En estas declaraciones Luis Feria sólo podía estar refiriéndose al libro que en la nota biobibliográfica que acompaña a *Conciencia* se llamaba *Entierro de un niño* y que finalmente se titularía *Dinde* (palabra extremeña que tiene ese mismo significado de ‘entierro de un niño’).

En 1967 volvería Luis Feria a aludir a este libro inédito, que estaría entonces a punto de terminar y para el que pensaba otro título: «Actualmente termino un libro de poemas en prosa, cuyo título pudiera ser *Nuevas fábulas de octubre*».⁸³

La gestación de *Dinde* ha sido, como se ve, muy lenta: el autor habla de que empezó el libro en 1953, y éste no se editó hasta 1983, esto es, treinta años después. La consideración de estos datos justifica más que sobradamente la siguiente observación de José-Carlos Mainer en

⁸⁰ Apareció en el diario *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 16.02.1969 (supl. *El Séptimo Día*, nº 100).

⁸¹ Apareció en el *Diario de Las Palmas*, 18.02.1970 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

⁸² Cf. Luis Álvarez Cruz, «Luis Feria Hardissón, Premio Adonáis 1961...», entrevista ya citada.

⁸³ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria», entrevista ya citada.

su prólogo al libro de Luis Feria:

...si, como decía Unamuno, hay escritores *ovíparos* y *vivíparos*, Luis pertenece a la estirpe de estos segundos por lo aficionado a la larga gestación formal y a un modo como de entañamiento temático de lo suyo.⁸⁴

DINDE Y LA CRÍTICA

Habremos luego de volver sobre este interesante prólogo de Mainer. Querría señalar aquí que desde el momento de su aparición, en el otoño de 1983, *Dinde* ha sido objeto de cierta atención crítica en la prensa insular, que vale la pena reseñar brevemente.

Quien se ocupó por primera vez de *Dinde* fue Carlos Murciano, en el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, del *Diario de Las Palmas* (10.11.1983). Carlos Murciano ponía este libro de recuerdos infantiles en relación con los poetas andaluces modernos, que

han hecho de este género toda una tradición, como lo prueban, a la zaga del moguerño, los nombres de Cernuda, Alberti, Muñoz Rojas, Romero Murube, Rosales, Montesinos, Ruiz Peña, Concha Lagos, a los que modestamente sumaría el mío, bolindre aún rodando por *La Calle Nueva*. Y la fórmula ha sido, en la mayoría de los casos, similar a la de Feria, es decir, esa página, esa *estampa* que digo, espejeada del *Platero* juanramoniano con mayor o menor cargazón lírica, pero siempre pulquérrima.

En el mismo mes, Cecilia Domínguez, en un artículo publicado en el suplemento *Avisos de Cultura*, del *Diario de Avisos* (Tenerife, 26.11.1983), observaba que en *Dinde* Luis Feria «parece buscar su propia identidad, su razón de ser y de existir a través de sus recuerdos, una especie de *repetición* kierkegaardiana por la que “sólo así estoy en situación de llamarme yo a mí mismo”».

Unos días después, el suplemento *Jornada Literaria*, del diario *Jornada*, de Santa Cruz de Tenerife (03.12.1983), saludaba elogiosamente la nueva entrega de Luis Feria, que

nos introduce con *Dinde* en un espacio de conocimiento mágico del mundo, la infancia, a través de un lenguaje a cuya medida el pensamiento parece ceñirse hasta vivir cada uno de los vínculos emocionales, alegrías y tristezas, dudas y afirmaciones, misterios y descubrimientos que en él se construyen meticulosamente.

En el mismo suplemento *Jornada Literaria* aparecía unas semanas más tarde (28 de enero de 1984) un artículo de Jorge Rodríguez Padrón sobre *Dinde*, que califica de «ejercicio de maestría literaria» y del que dice que «va mucho más allá del relato de sucesos y situaciones, como también desborda el lirismo melancólico que fácilmente podría deslizarse en un libro como este».

LA DIVERSIDAD DE UN LIBRO

El contenido de *Dinde* se centra esencialmente en el recuerdo de la niñez desde la perspectiva de un adulto que recrea aquella edad a través de un sujeto colectivo, el *nosotros* que hemos encontrado en otros libros anteriores de Luis Feria. El tema, como sabemos, tampoco es nuevo en la obra de nuestro autor. Ya vimos que *Fábulas de octubre* tiene el sentido de una *despedida* y de un *epitafio* del *paraíso perdido* en que vivió el niño que fue el poeta. Antes de ser

⁸⁴ Cf. José-Carlos Mainer, «Prólogo» a Luis Feria, *Dinde*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 9.

desterrado de ese jardín, es decir, antes de ser arrastrado a la *patria del tiempo*, dice el soneto «Fábula» de aquel libro que:

Hubo un niño una vez que construía
una inmensa provincia..
[...].
Vivir era su oficio, y casi humano
iba creciendo el niño. No sabía.

En su citado prólogo a *Dinde* señalaba Mainer que en *Fábulas de octubre*

confluyen ya la capacidad de narrarse a sí mismo con piadosa ironía («Epitafio en octubre») y la absoluta secularización del culto al recuerdo. Que ahora incluso aparece como patrimonio de un *nosotros* en el que se arraiga, más firme, lo que de reivindicación de felicidad tiene la poesía de Feria.

En *Fábulas de octubre*, a fin de cuentas, ha nacido un tema que absorbe a muchos otros —la infancia como edad dorada— y un recurso de estilo definidor —el uso de esa llamativa primera persona del plural como perspectiva del poema—: la prosa de *Dinde* es la consecuencia legítima o si se quiere el alumbramiento que debemos a nuestro escritor vivíparo.⁸⁵

Sabemos, por las declaraciones del propio autor de 1962, que ya entonces Luis Feria veía los textos de *Dinde* como recreación del mundo de la niñez «volviendo atrás con la memoria alerta». Quizás también tenía ya decidida la perspectiva del *nosotros* cuando en la misma entrevista manifestaba: «he intentado no hablar por mí, sino que los temas se deslizaran por campos valederos para cualquier infancia». Con todo, la observación del profesor Mainer era justa desde el único punto de vista en que necesariamente tiene que situarse la crítica en nuestro caso: desde el hecho de que *Dinde* se publicó casi veinte después que *Fábulas de octubre*.

El parentesco entre los dos libros está claro. Ya hemos visto que en 1967 Luis Feria consideraba la posibilidad de titular su libro en prosa *Nuevas fábulas de octubre*. Pero, señalado este parentesco, importa definir enseguida las notables diferencias que los separan.

Empecemos por algo evidente: los textos de *Fábulas de octubre* son poemas en verso, es decir, textos en los que se da una frecuencia notable de procedimientos rítmicos y retóricos *extrañadores*, con los que Luis Feria intentaba lograr la mayor intensidad expresiva. Además, en los poemas de aquel libro era casi constante un tono no exento de gravedad, y en ocasiones hasta de patetismo. Por último, la importancia innegable de lo narrativo-descriptivo en *Fábulas de octubre* no excluía frecuentes cambios de modos oracionales, al punto de que incluso algunos textos se construían como invocaciones.

Por su parte, *Dinde* es un conjunto de textos en prosa principalmente narrativa, y sólo bastaría leer la primera frase del libro: «Las niñas nunca orinaban de pie como nosotros...», para darnos cuenta de que no estamos ante un libro de poemas (líricos). Pero me apresuro a señalar que la mera determinación de la importancia de lo narrativo en *Dinde* no da una idea completa de lo que es el libro. En efecto, es fácil observar en éste una gran diversidad en el carácter de lo evocado, diversidad en el tono y en el tratamiento de esos recuerdos, y una variable intensidad expresiva. Se impone así definir distintos grupos en los textos de *Dinde*, como única vía para llegar a una descripción plausible de sus aspectos temáticos y estilísticos esenciales.

Hechos del mundo infantil

⁸⁵ Cf. José-Carlos Mainer, loc. cit., p. 11.

Un primer grupo, de trece textos, está integrado por aquellos que refieren hechos más o menos directamente protagonizados por los niños que actúan al tiempo como sujetos poemáticos y como narradores. Se trata de textos en que se observa una mayor importancia de lo narrativo sobre lo lírico; el tono es más bien desenfadado, y se localizan en ellos las expresiones idiomáticas de carácter coloquial. Formarían este grupo los siguientes textos, situados casi todos (doce) en la primera mitad del libro: «Los juegos», «La vocación», «Cosas de los mayores», «El baño», «El pajarito», «La inyección», «La pesca», «El futuro», «Los hombres», «Los colores», «Los atardeceres», «Las cometas» y «El camarada». El libro se abre con el primero de estos textos: el titulado «Los juegos», cuyo primer párrafo puede valer como ilustración de las notas que he aislado:

Las niñas nunca orinaban de pie como nosotros, sabían cosas misteriosas siempre acertadas, organizaban unas carreras fantásticas con los curieles de la azotea, tocaban música chillona con un peine envuelto en papel de seda o se pegaban pétalos de geranio rojo en los labios y las uñas, y manoteaban para llamar nuestra atención, pero nosotros ni caso.

Ese tono desenfadado puede llegar a incorporar elementos decididamente humorísticos, como en «La vocación», donde los niños, maravillados por el oficio de los hombres a los que veían limpiar las calles (¿o regar?) con las mangueras de agua, se preguntaban: «¿Cómo se llamaría el oficio aquel, nuestra vocación absolutamente decidida? ¿Dónde y qué habría que estudiar para salir, al caer las tardes de verano, con botas altas, la manguera al hombro y aquel aire indiferente de que se está haciendo algo así, como sin importancia?». El final de «La inyección» contiene uno de esos mejores momentos de humor; la persecución de que es objeto el niño al que van a poner una inyección concluye cuando

una especie de manada de búfalos desmandados, en la que no se distinguían cabezas de brazos, piernas, manos atezadas y otros materiales de guerra, nos derrotó sobre la cama, y la desmesurada inyección del tétanos fue puesta más o menos en su sitio, porque las patadas, revuelcos, embestidas, bufidos u otros medios legítimos de defensa, no permitieron mayor precisión. Luego nos dieron besos. Pero nos los quitábamos.

Personajes del mundo familiar

Otro grupo de textos, que suman en total once, viene constituido por capítulos dedicados a personajes del mundo familiar más o menos próximo al de los protagonistas-narradores. Entre estos textos se pueden localizar algunos como los dedicados a «El nacimiento», «El abuelo», «El maestro», «Margarita», «El jardinero» y «Estebilla», que presentan mayor intensidad expresiva y mayor temperatura emocional. El primero de estos textos a que me refiero, el titulado «El nacimiento», narra la llegada de la nueva hermana, hecho que crea para los niños una situación bastante misteriosa y a partir de la cual empiezan a «presentir que no volverían a ser sólo para nosotros» los cuidados y caricias de la madre:

sus manos acogedoras y su regazo, que siempre nos aguardaban cuando volvíamos de ir descubriendo el mundo. No queríamos a la niña aquella que nos robaba parte de la voz de nuestra madre, su voz que llenaba los cántaros; a esa intrusa que no la dejaba que anduviera como antes libre por la casa, toda entera para nosotros, vertiendo aquel rumor de abejas que mantenía nuestro vivir más alto que el viento diciembre.

Los otros cinco textos de este grupo son «Enriqueta», «La Garuda», «Las niñas», «Las tías» y «Doña Herminia». Se trata de un conjunto de descripciones que, sin dejar de responder

a una mirada cordial, incorporan un tono desenfadado y unos elementos irónicos que no se daban en los otros primeros seis textos a que me he referido. Una de estas descripciones, la dedicada a «Las tías» nos puede valer para ejemplificar esos rasgos señalados; el capítulo comienza así:

Unas eran próximas, por sangre; otras lejanas, por casorios con parientes; y también teníamos una abigarrada colección de tías-abuelas. Las más, bajitas; algunas, viudas de notario, solteronas de marino ahogado o de militar apuesto y ojos que te vieron ir; y una sola, rejuntada con botánico alemán.

Se trata de un capítulo guiado por una intención casi costumbrista, que busca recrear el ambiente acomodado de las familias de la burguesía de las ciudades de Canarias, y en el que no falta un cierto sabor criollo:

Las tías, plácidas y diligentes, tejían espantosos tapetes de ganchillo que endilgaban a toda la familia, mientras canturreaban habaneras marchitas y vales de letra lánguida. Para amenizar, ponían discos, que sonaban agrios, de Merceditas Serós, Caruso, Raquel Meller y otros famosos de su tiempo.

José-Carlos Mainer dice en su prólogo a *Dinde* que este libro sabe evocar «un aire libre de jardín cuidadoso que habla de esa clase social tan denostada que se llama burguesía pero que suele producir la más sensible, casi la arquetípica, literatura de recuerdos infantiles». Y añade que *Dinde*

es un libro tan canario como lo son los recuerdos de Tomás Morales en *Vacaciones sentimentales*, buena parte de la poesía de Alonso Quesada o de Fernando González: por mor de una especial y pudorosa expresión de la intimidad, que sabe aunar la ironía y cierta seriedad benevolente, cierto egoísmo menor y un imperceptible rictus de desencanto.

Las palabras de Mainer nos ayudan a comprender acertadamente capítulos como el que comento, dedicado a «Las tías», y, en general, todo el libro.

Habría, sin embargo, que recordar que Luis Feria pasó en Madrid parte de su infancia: de 1936 a 1940, esto es, desde los nueve hasta los trece años de edad. Ello explica ciertas referencias a hechos o costumbres extraños a la vida de Canarias, como sucede en «La vocación» (donde se habla de «hombres de altas botas de goma y trajes de pana»), en «La Pajarera» (donde se alude a que «las verjas se cerraban ya. [...] ...el parque se cargaba de silencio»), en «El nacimiento» (donde se dice que «la última cigüeña que recordábamos era una del verano anterior») y en «La nieve» (donde se lee: «De pronto, el cielo lívido, un silencio, un presentimiento; era la nieve que venía ya»).

Personajes pintorescos

Relacionados con los textos de carácter más o menos costumbrista ya mencionados, se registran otros, dedicados a personajes del mundo social que queda fuera de la familia. Se trata de personajes pintorescos y marginales, muchos de los cuales (quizá todos) efectivamente existieron, y que, por una u otra razón, presentaban algún aspecto curioso o misterioso para los niños. Estos textos son los titulados «La Pajarera», «Lorenza», «Pitirre», «Elvirita», «La Pianola», «Pisalgato», «Panduro», «Laureano» y «Reina». En el caso de «Lorenza» es la libertad de la vida vagabunda del personaje epónimo lo que atrae a los niños: «El modelo que todos los niños queríamos seguir se llamaba Lorenza. No se le conocían oficio ni beneficio, y aparecía por donde y cuando menos se la esperaba, como un pájaro ceniciento sin pluma ni

cobertizo al que no precedía ninguna estación ni anunciaban señales precursoras». En el caso de «Reina», nombre de una prostituta, los niños sienten la llamada del sexo, un más allá misterioso que es «el irreductible territorio de los mayores»: «Detrás de la pared carcomida, de los postigos carriados por el sol, se ocultaba cuanto valía la pena saber, la cabeza del dragón, la clave del secreto, hondo y turbador, con que decían el nombre: Reina».

El mundo natural

Otra docena de textos tienen por contenido la descripción del medio natural, y casi sería mejor decir el descubrimiento poético de la naturaleza, que casi siempre es la de Canarias. Se trata de los capítulos titulados «Los amigos», «La amistad», «El libro viejo», «Las chumberas», «Los enigmas», «La sabiduría», «Los árboles», «El viento», «Las langostas», «La tierra», «La nieve» y «El mar».

Se trata de un conjunto de textos caracterizados, además, por una mayor intensidad lírica, y más próximos, por tanto, al poema en prosa. En «Los amigos» (que se refiere a los pájaros) podemos leer unas líneas tan claramente líricas como éstas:

Verano: en mediodías retintos de luz, qué frescor el de la gota de agua entre los musgos; la desidia ganaba el descuidado vuelo, las mañanas sin obligaciones. Las chicharras chirriaban y el resol percutía en el espacio ilimitado. La tierra, vasta y total, amaba. Pero alerta, que al cerrar la tarde acecha el ceñudo gavilán, trasgos y lechuzas hipnotizan al que va de camino.

En «La sabiduría» se inventa el mundo a través de las imágenes sobre las flores: los pensamientos «parecían mariposas descansando del vuelo», «las fucsias, lenguas de fuego detenidas en el viento», «el jazmín sorprendente, copo en pleno estío». O se suceden los nombres normales de las flores, que pueden tener por sí mismos algún valor poético o evocador:

las plantas pobres también tenían su nombre; a veces, feroz, como la quebrantapiedras y la sanguinaria; otras, tousco: la ruda. Aristocrático, la reinaluisa y el dondiego; de esquila pequeña, la tila; como de mujer, la celinda, la peonía, la valeriana, la melisa.

El diente de león sonaba amenazador y era luego aquella levedad tan sólo. Y el tomillo, la correhuela, el amormío, el toronjil, el ombligo de Venus, el tajinaste, nos iban llevando de mata en mata, de asombro en asombro».

José-Carlos Mainer, en su ya citado prólogo a *Dinde*, hace las siguientes observaciones sobre el lenguaje del libro:

Un libro de esta índole tiene dos escollos connaturales: el remedo estilístico del habla infantil que suele dar en cursilería, por un lado, y la tentación de la prosa poética, por otro. Luis Fera los ha evitado con rara limpieza: habla un niño —habla un niño colectivizado, habíamos señalado— pero sin pretensión alguna de fidelidad magnetofónica. Ni siquiera pretende el autor mantener una excesiva coherencia estilística que vaya más allá del ademán infantil: piensa y recuerda un niño pero escribe un escritor. Es aññada la melodía pero madurísima la ejecución. Y es *prosa* sin concesiones *poéticas*: la prosa suelta, precisa, directa, que utilizan los buenos poetas cuando la escriben.

De lo que llevamos dicho se desprende que esta caracterización de la prosa de Luis Fera que hace Mainer vale para los textos del primer grupo que he clasificado como referidos a hechos del mundo infantil. La *melodía aññada* y la *prosa suelta* que señala Mainer se puede ver, por ejemplo, en los pasajes que hemos visto de «La vocación» y de «La inyección», o en este otro de «El pajarito»:

Al dichoso pajarito le hubiéramos retorcido el pescuezo. [...] Si tirábamos sobre el armario la comida que no nos gustaba, después de hacerla bolitas y envolverla en papel de periódico, lo mismo. Cuando le pegábamos coces a la gata tuerta, que salía tarifando, o bailábamos un zapateado a lo Fred Astaire sobre el sofá nuevo, hasta que rechinaban los muelles, también se enteraban. O de que bañásemos a las gallinas donde lavaban la ropa blanca, a ver si con el añil ponían los huevos azules.

Pero, evidentemente, este tono y este estilo no son constantes en el libro. La docena de textos que comento: esta docena de textos más líricos dedicados a la naturaleza, presentan un tono y unos modos elocutivos bien diferentes. Los pasajes de «Los amigos» y de «La sabiduría» que he reproducido pueden valer como ilustración de lo que digo. Un texto como «La tierra» serviría para confirmar claramente la idea de la que he partido: la de que en *Dinde* se da una notable diversidad de materiales y de estilos, hecho que la crítica hasta ahora no ha señalado.

José-Carlos Mainer dice que Luis Feria ha evitado «la tentación de la prosa poética». En general, es así. Pero en los textos del grupo que comento, y en los del que nos queda por comentar, encontramos una importante presencia de ciertos procedimientos elocutivos que vienen a coincidir con los de uno de los modelos históricos más representativos de lo que se entiende por prosa poética: la prosa modernista. Una de las *maneras* más características de la prosa modernista fue lo que en la época se llamó el tríptico de adjetivos, y que nosotros podemos llamar tendencia a la trimembración, y, de forma más general, a la sintaxis no progresiva. Esta tendencia a la trimembración es una de las notas estilísticas más constantes también en *Dinde*, y quizá más especialmente en este grupo de textos que he clasificado como más líricos.

Veamos algún caso concreto que nos ilustre este hecho. En «La nieve», por ejemplo, se lee que la nieve «no gritaba para vivir (como el viento), no fecundaba para ser (no era la lluvia), no existía una vez sola para siempre (no era la tierra)». Está clara la distribución paralelística de estas tres oraciones. El poema dice luego: «Parecía palparnos como un ciego, besarnos sin labios, resbalar sin rumor, aroma ni sentido». Se ve que no sólo se suceden paralelísticamente las tres oraciones de infinitivo, sino que la última cierra la frase con tres complementos. El texto sigue: «El viento manejaba su vaga astronomía, escribía con ella largas sílabas lentas, nos ponía al alcance su materia de sueño; pero siempre se hurtaba, desaparecía con su paso quedo de novicia, pasaba a nuestro lado ensimismada, ajena, incommovida». El párrafo está construido obviamente sobre el contraste entre las tres oraciones de la primera parte (que inciden en lo perceptible de la nieve) y las tres de la segunda (que se refieren a la nieve como incognoscible o inasible); y obsérvese que la última de estas tres oraciones se cierra con tres predicativos. Todavía hay otro caso de trimembración: son los tres nombres del párrafo final: «Y de pronto, el cielo lívido, un silencio, un presentimiento».

Entre otros muchos casos de sintaxis no progresiva, en «La tierra» encontramos varios casos de trimembración. Está claro el paralelismo de los tres sujetos de la frase: «Los llantos de los niños en la noche, el cantar de las aves con el ímpetu al viento, los festejos en el umbral del otoño, proclamaban que la vida no termina nunca, que no existen el tiempo ni el espacio»; y el de las tres oraciones dependientes en: «conocimos que la noche es para amar, el día para proseguir, la tierra para pasar».

Valga reseñar, finalmente, en «El viento», un texto dominado por la sintaxis no progresiva, estos casos de tríptico de adjetivos: «liviano, propicio y quedo... [...] El vilano se alejaba como un copo caliente, inmaterial y leve».

Otro grupo de textos, situados entre los últimos del libro, abordan los momentos en que los niños, a través de diversas experiencias, van abandonando la infancia. Estos textos son: «El luto», «El despertar», «La adolescencia» y «El amor».

Un carácter propio, diferenciado, tiene el capítulo final de *Dinde*, titulado «Las nubes». Se trata del único momento del libro en que ocurre una invocación. Sus líneas finales sintetizan así el sentido del libro: «Cierro los ojos; os veo casi ciertas, os retengo un instante, os asumo. Ya os palpo; os creo, sí, sois ciertas. Pero los abro y no estáis. Así fue la infancia».

Pero volvamos a aquellos cuatro textos que abordan los días finales de la niñez. En «El luto», junto a la descripción de la muerte de un árbol, se incorpora la meditación sobre las consecuencias que tiene sobre los niños la percepción de aquella muerte:

Quando lo vimos así, abatido y tronchado, inservible para albergar como antes a cualquier criatura que lo necesitara, sentimos que algo muy profundo se nos rompía y nos desconsolaba. Por primera vez comprendimos que cosas que han sido pueden dejar de ser, que nada permanece, sino que en ronda inexorable, el tiempo arranca, ahuyenta y sustituye, sin que nos tolere una larga y honda despedida.

La conciencia de la ineluctable caducidad de la vida es una de las experiencias más decisivas que van desterrando al niño del jardín placentario en que ha vivido. El poema continúa con las siguientes líneas, tan semejantes al poema «A la lenta caída de la tarde...», de *Conciencia*:

Pero quizá fuese mejor así porque, si bien el sol iba avisándonos durante el día de su muerte gradual, no podía evitarnos la zozobra de ver llegar el ocaso que nos colmaba de impotencia y frustración por más que, ciegos y solos, irguiéramos las manos intentando retener su alto resplandor derramado.

Al comentar más arriba el poema «A la lenta caída de la tarde», me serví de algún texto de *Ocnos*, de Cernuda, para situar y explicar la excelente composición del poeta insular. Ahora, este texto, «El luto», de *Dinde*, viene a confirmarnos la filiación cernudiana de la temática de la obra poética de Luis Feria. Habría que referirse, más exactamente, a la relación de ésta con *Ocnos*, libro también en prosa poética, del que circulaban ya dos ediciones antes de 1953 (año en que, como sabemos, Luis Feria comienza a ocuparse en su *poesía de regresión*). Valga recordar aquí como ilustración de esta dependencia de *Dinde* (y de toda la obra de Luis Feria) con respecto a *Ocnos* el capítulo de éste titulado «El tiempo», en el que se lee:

Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien.) Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del aguijón de la muerte. ¡Años de niñez en que el tiempo no existe! Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño?

Si «El luto» aborda en el final de *Dinde* ese «momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza», que dice Cernuda, los textos titulados «El despertar» y «El amor», en la misma zona del libro, tratan el *despertar* del sexo. En «El despertar» se describen las primeras muestras de esa fuerza instintiva, la inconfesable curiosidad de los niños que las experimentan:

...no nos atrevíamos a preguntar qué era, cómo se llamaba aquella sensación apremiante que nos ganó un buen día inesperadamente: la muchacha se bañaba los pies en la playa vacía y, al término, se agachó a por un alga con la que se acarició los labios dejadamente. Al inclinarse,

un chorro de sal le buscó el seno, se lo cubrió de un polen instantáneo y dorado. Un vigor repentino nos remontó por las piernas, se difundió hacia arriba, nos fermentó en la boca como un mosto.

En «El amor» no sólo se describe la primera aparición del deseo sexual, sino que se define también el alcance de ese *despertar* del sexo en cuanto que final del existir edénico de la niñez:

Un día impensado, del que no conservamos fecha ni nombre, una recia corriente se abrió paso en el pecho. El sentir, antes plácido, empezó a desterrarnos del presente, fuera de nuestros márgenes habituales. Turbulento, nos arrastraba hacia un espacio desconocido, nos obligaba a nosotros, los siempre libres.

El deseo destierra del presente, de la intemporalidad del edén de la niñez, en cuanto que es ir hacia un *otro*, hacia un más allá futuro: su causa, diríamos aristotélicamente, es final, es ir hacia «un espacio desconocido». Pero no es ir: es sentirnos «arrastrados», es alcanzar la conciencia de que no somos libres: una «recia corriente», una indetenible fuerza, nos lleva ciega fuera de nosotros mismos, nos lanza oscura hacia otro cuerpo, hacia otro tiempo.

Este texto «El amor» concluye con estas líneas: «Así terminó un día el tiempo sin historia, las horas con leyenda. Nos vimos impelidos hacia una oscuridad, hacia una luz profunda que nos salvaba encendiendo con fuerza sus cuatro letras hondas». Las «cuatro letras hondas» son, por supuesto, las de la palabra *amor*, que da título al texto y nombra la pasión que impele a los seres a ir hacia los otros. Los dos destinos hacia donde «nos vimos impelidos»: la oscuridad y la luz, no son, en realidad, antitéticos. La pulsión erótica arrastra «hacia una oscuridad», ya que es incierta la satisfacción del deseo; y lleva «hacia una luz» salvífica, pues en la unión con el otro alcanzamos la plenitud de una condición dependiente, de la «esencial heterogeneidad del ser», diría Antonio Machado.

Se mueven dentro de la misma órbita de *Dinde*, y por ello no exigen aquí especial comentario, las prosas tituladas «La casa», «El verano, las niñas» y «Los geranios», publicadas en 1983.⁸⁶

⁸⁶ Aparecieron en la revista *Fin de siglo* (Jerez de la Frontera), nº 6-7 (diciembre 1983), pp. 34-35. Se reproducen en apéndice en este estudio.

Los relatos

Además de los libros de poemas y de las prosas de *Dinde*, la obra literaria de Luis Feria tiene otra faceta: la de la ficción. No parece ser un género al que haya prestado una atención ni intensa ni continuada. En efecto, de los únicos tres cuentos que he podido localizar, el primero, titulado «El canario», se publicó en 1963,⁸⁷ y los otros dos: «Mensaje de Orenca Vitrubio a su amor soldado» y «La muerte de la abuela», no aparecieron hasta casi veinte años después, en 1982.⁸⁸

Esa distancia temporal tan grande entre la primera entrega y las otras dos hace más comprensibles las diferencias estilísticas y compositivas que las separan. «El canario» responde a una concepción lineal del relato y al propósito, de inspiración existencialista, de describir la relación entre las sensaciones corporales y la desazón metafísica que experimenta el niño protagonista el día de la muerte de su madre. La atmósfera grave y densa del cuento, su lenta progresión, se aligera en algún momento y puede llegar a tener un carácter más lírico, como en el siguiente pasaje, en el que se patentiza la condición de poeta del autor:

Bajó por el barranquillo entre helechos y almendros blancos. En un equilibrio difícil, y dejada del resto del mundo, una mariposa se mecía en el borde erizado de una tunera. Soltó la caja y se acercó sin ruido, despacio. Pero la mariposa voló dejándole un polvillo entre los dedos. Se los llevó a la boca para sentir su suavidad, y los dejó resbalar por los labios. Luego trepó a un almendro. Empezaba a sentir hambre; rompió la cáscara de una almendra y la escupió: era amarga. Al bajar del árbol, tocó el sol que estaba parado entre las ramas como una naranja, a su alcance. La mano se le puso roja y caliente. La elevó en el aire y vio cómo resplandecía.

Tono y estilo bien diferentes se dan en el «Mensaje de Orenca Vitrubio». El texto tiene la forma de una carta dirigida por la prostituta de tal nombre a su enamorado, un soldado que resulta llamarse Luis Feria. El tono directo, coloquial, y la afortunada combinación de la inocencia y el desenfado desde los que habla el personaje femenino, convierten a este texto en el más interesante de los relatos de Luis Feria y en uno de los logros más destacables de toda su obra literaria.

«La muerte de la abuela», relato en primera persona y de segura ejecución, parece más deudor de la literatura española realista de posguerra, tanto por el uso del léxico popular como por el tremendismo en que se funda.

⁸⁷ Apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), nº 163-164 (1963), pp. 102-107. Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁸⁸ «Mensaje de Orenca Vitrubio a su amor soldado» se publicó en la revista *Triunfo* (Madrid), 6ª época, nº 19 (mayo, 1982), pp. 44-45; y «Muerte de la abuela» en *Nueva Estafeta* (Madrid), nº 43-44 (junio-julio, 1982), pp. 24-27. Se reproducen en apéndice en este estudio.

Bibliografía

Libros

- Conciencia*, Madrid, Ediciones Rialp, col. «Adonáis», 1962.
Fábulas de octubre, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1965; 2ª ed., en AA.VV., *Los Premios Boscán de Poesía (1962- 1966)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970.
El funeral, Las Palmas de Gran Canaria, col. «La fuente que mana y corre», 1965.
Calendas, Santa Cruz de Tenerife, Carlos E. Pinto Editor, col. «Poéticas», 1981.
Clepsidra, Las Palmas de Gran Canaria, col. «Piélago», 1983.
Dinde, prólogo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Bruguera, 1983.

Poemas sueltos

- «Credo», *Gánigo* (Tenerife), nº 8 (marzo-abril, 1954).
 «Desvelo», *ibidem*.
 «Poema del mar en tierra», *Gánigo*, nº 16 (julio-agosto, 1955).
 «Pequeños poemas», *ibidem*.
 «Poemas del mar», *Gánigo*, nº 18 (nov.-dic., 1955).
 «El poeta», *Poesía española* (Madrid), 2ª época, nº 88 (abril, 1960).
 «Cuando muera el verano», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 04.07.1963 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 533).
 «Cuando aún era pequeño el corazón», *Diario de Las Palmas*, 10.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
 «Mercado», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 23.05.1976.
 «En el álbum de Gabriela Pro», *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 31 de octubre de 1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 48).
 «La casa», *Fin de siglo* (Jerez de la Frontera), nº 6-7 (diciembre 1983), pp. 34-35.
 «El verano, las niñas», *ibidem*.
 «Los geranios», *ibidem*.

Ficción

- «El canario», *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), nº 163-164 (1963), pp. 102-107.
 «Mensaje de Orenca Vitrubio a su amor soldado», *Triunfo* (Madrid), 6ª época, nº 19 (mayo, 1982), pp. 44-45.
 «Muerte de la abuela», *Nueva Estafeta* (Madrid), nº 43-44 (junio-julio, 1982), pp. 24-27.

Entrevistas

- ÁLVAREZ CRUZ, Luis, «Luis Feria Hardissón, Premio Adonáis 1961, habla para *El Día*», *El Día*, 04.01.1962.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria», *Diario de Las Palmas*, 10.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

Traducciones

«Un recuerdo de Navidad» (cuento), de Truman Capote, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 144 (diciembre, 1961), pp. 345-358.

Sobre su obra

CABALLERO BONALD, José Manuel, «Luis Feria: *Conciencia*», *Ínsula*, 187 (junio, 1962), p. 5.
GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, «*Conciencia*, de Luis Feria», *El Día*, 08.09.1962.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «Divagaciones en torno al último “Adonáis”», *La Tarde*, 27.11.1962 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 495); recogido en su libro *Resumen de una experiencia poética*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1976, pp. 89-92.

ALONSO, María Rosa, «Revista de libros», *Humanidades* (Mérida, Venezuela), IV, nº 10 (1962).

SIN FIRMA, «*El funeral*, de Luis Feria», *Diario de Las Palmas*, 19.06.1965 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

ALEMANY, Luis, «Carta abierta al poeta Luis Feria», *La Tarde*, 22.10.1965 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 677).

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, «*Fábulas de octubre*, de Luis Feria», *Diario de Las Palmas*, 24.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Luis Feria: *Fábulas de octubre*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 209 (mayo, 1967), pp. 433-438.

MURCIANO, Carlos, «*Fábulas de octubre*, de Luis Feria», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 23.07.1967 (supl. *El Séptimo Día*, nº 32).

ALBI, José, «Los poetas uno a uno (Período 1964-1965)», *ANUPE* (Anuario de Poesía Española) (Valencia); reproducido en *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 19.04.1968 (supl. *Viernes Literario*, nº 5).

GUTIÉRREZ, Fernando, «Prólogo» a AA.VV., *Los Premios Boscán de Poesía (1962-1966)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970, pp. 9-31.

PÉREZ MINIK, Domingo, «Luis Feria, el poeta, nos visita», *El Día*, 28.05.1972.

CASANOVA DE AYALA, Félix, «Poesía canaria 1965», en su libro *Resumen de una experiencia poética*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1976, pp. 131-135.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «*Calendas*: El retorno de Luis Feria», *Jornada*, 31.10.1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 48).

SIN FIRMA, «*Clepsidra*, de Luis Feria», *Jornada*, 25.06.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 122).

SIN FIRMA, «*Clepsidra*: La idea y el verso de Luis Feria», *Diario de Avisos* (supl. *Borrador*), Santa Cruz de Tenerife, 23.07.1983.

MAINER, José-Carlos, «Prólogo» a Luis Feria, *Dinde*, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. 9-16.

MURCIANO, Carlos, «*Dinde*, de Luis Feria», *Diario de Las Palmas*, 10.11.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

DOMÍNGUEZ LUIS, Cecilia, «*Dinde* o la ternura», *Diario de Avisos*, 26.11.1983 (supl. *Avisos de cultura*).

SIN FIRMA, «Luis Feria, *Dinde*», *Jornada*, 03.12.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 133).

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «*Dinde*: Una muerte, un destino», *Jornada*, 28.01.1984 (supl. *Jornada Literaria*, nº 141).

APÉNDICE

POEMAS

Credo

A María Luisa Herreros

Creo en Dios Padre,
Creador
de todo lo bueno, lo bello y lo sencillo.
Creo en el Dios que creó las estrellas
que guían a los ciegos,
en el Dios que creó los mares
que braman en la noche llamando a los perdidos,
en el Dueño absoluto de la brizna de hierba
que se mece tranquila en tierra calcinada.
Creo en Dios que creó las pupilas azules
de todos los niños del mundo.
Creo en Dios que creó los grillos en la noche
para que no estén solos
los que nos han dejado.
Creo en Dios Creador que me creara a mí
que creo, y creo, y creo
en un Dios Creador
de todo lo sencillo, y lo bello,
y lo bueno.

Desvelo

A mis padres

Le pregunté a la rosa
y al pájaro que canta enardecido
creyendo que sabían.
Le pregunté una a una, cada noche,
a las estrellas. Le pregunté al mar
que acababa de ser cielo, que aún tenía
humedad de recién nacido
en sus aguas, y a la hierba menuda,
aún no bien derecha. Pregunté, rogué,
exigí después, callé

y ya no dije nada. Mis ojos siguen
el rastro de la rosa que se esfuma,
del pájaro que vuela
y no vuelve... de las estrellas
una a una, apoyando su huida a un cielo
entresonado, y no me dicen nada. Luego
miran nacer, morir, y se cierran serenos,
sin preguntarse nada. Pero mi corazón
no calla y en un desvelo infinito pregunta,
pregunta, pregunta a un mar que aún tiene
algo de cielo, a un cielo que aún se puede tocar,
tibio de estrellas, a las estrellas una a una
nacidas tibiamente y elevadas
desde un corazón enmudecido que pregunta,
pregunta, pregunta...

[*Gánigo* (Tenerife), nº 8 (marzo-abril, 1954).]

Poema del mar en tierra

Nunca,
nunca creí que pudieras terminarte,
que llegado un día, una hora,
un instante,
te me terminarías,
dejando atrás tu huella en esta cinta de agua
hundida hondo entre los ojos muertos
que se quieren cuajar de nuevo
en tu presencia.

Vacía está ya el alma.
Los ojos siguen un camino de agua imaginario
por la tierra, por el aire,
por los cielos...

Nunca.
Nunca creí que te llevaran,
que me quitaran tu presencia amiga
callada siempre, y siempre
tan cercana.

...Mas te llevaron, mar,
te me quitaron de un tirón,
de repente, aun sin tiempo
a arrancar y llevarme entre los dientes remordida
alguna bienoliente flor de tallo submarino!

Sólo me queda ahora, para siempre,

este ensordecedor retumbo de ola aprisionada
pugnando por salirse de mí,
de tras mis ojos,
y esta angustia, esta angustia desbordada
de no saber quizás ya nunca más,
cuándo, dónde, en qué vida,
he de hallarte de nuevo,
mar amigo.

Pequeños poemas

Amanecer

¡Cómo vuelan las aves en el alba,
y suben, suben, suben!
¡Cómo apagan cantando las estrellas
para que el día sea!

Inmortalidad

Ha de haber un silencio,
un latido,
donde estará la lágrima
del mundo.
No, no puede morir sin dolor,
así,
una rosa...

Sed

No te marches tú nunca, lluvia.
Que aunque nadie te vea,
te oiga yo repicar aquí, en mi corazón,
serenamente,
y tu frescor sea mío!

Nostalgia del mar

Me llenabas tan por completo,
mar,
que tuve que llorar
dos lágrimas de sal,
porque me ahogabas!

[*Gánigo*, nº 16 (julio-agosto, 1955).]

Poemas del mar

[*Yo te llevo aquí dentro, mar...*]

Yo te llevo aquí dentro, mar, como una enseña
de lo que ha de ser mi vida en el futuro:
desmayarse de pronto, roto, íntimamente herido,
y alzarse luego, reuniendo prietamente
nuestra sangre.

[*La ola sobre la arena...*]

La ola sobre la arena;
fugaz memoria perdida
para luego,
de un mar hecho pequeño.
De un mar que quiso,
de pronto,
ser niño...

Mar en memoria

Aquí estuvo, sí,
dejó tras él
un cielo de estrellas de agua descendido.
No, ni aun eso pudo ser,
y se marcharon, lentas,
tras su dueño.

[*Alas, alas de agua...*]

Alas, alas de agua
para esa pobre ola pequeñita
rota en camino, sin llegar
a
playa...

La ola

Flor de un instante, única,
extraña, intocable.
Espejismo de flor
irrealizable!

[*Cuna de agua...*]

Cuna de agua
donde mecí mis sueños,
aún me llamas!
Arriba,
abajo,
balanceo verde.
El alma, gaviota soñolienta, que se te posa arriba,
se baña abajo,
y dulce, fresca,
se duerme y sueña en tu cuna de agua, mar,
cuna cerrada!

[*Gánigo*, nº 18 (nov.-dic., 1955).]

El poeta

Es una enorme fe, es ver
donde no hay, crear
donde nadie se atreve, o mirar siempre
con pupila tan cercana al cielo
que las cosas sucedan
como él ya las vio, y oír la música del mundo
viniendo de su origen, de aún más lejos
que lo que alcanza el hombre.
Tropezar dos veces en la misma piedra
esperando a la próxima llegar a ser amigos,
cantarlo todo sin saber por qué,
quitarles a las cosas la piel dura que tienen
y ver qué hay escrito dentro,
hablar con alguien porque lo necesita,
acercarse a la gente con la mano tendida
aunque tal vez no entienda,
inventarles a los seres nombres nuevos,
quitarles la fatiga de verse siempre iguales,
sujetos a costumbre y a tedio,
tan profundos
que ya ni se preguntan.
Es buscar día a día respuestas a las dudas,
encontrar alegría para ir tirando
hasta que llegue la última tristeza,
regalar lo que uno no tiene
porque se siente rico sin tener nada,
ir construyendo castillos piedra a piedra,
y apuntalarlos luego con sangre y esperanzas
para que no se rindan,
dejando una ventana siempre abierta

y una mesa con pan
para que entren los hombres de buena voluntad,
una ventana al frente para todos
los que quieran llamar, y el corazón al fondo
contestando que pasen.
No se sabe si nace o se va haciendo
pero debemos intentarlo cada día.

[*Poesía española* (Madrid), 2ª época, nº 88 (abril,
1960).]

Cuando muera el verano

Cuando muera el verano
no lo recuerdes tú, ni mires hacia atrás
por ver tu rostro muerto.
Ten siempre listo el equipaje, rotos los papeles,
que sólo lastre son y nunca permanencia
de un instante feliz, de cuanto pudo ser.
Si acaso tentado fueras
de incluir en tu ligero bagaje
una ilustre teoría de flores marchitadas,
recuerda que el mar deja estrellas de sal
sobre la frente de la roca
mas no vuelve por ellas: sigue y crea de nuevo.
Y si un retrato fuese,
sabe que los ojos que amaron hace tiempo que lloran
y que los huesos que temblaron de deseo
descansan hoy bajo el peso de una sombría indiferencia,
cuando no de un descanso inmerecido.
Barre, con el recuerdo, la arena transcurrida,
y dale paso al día que comienza
con el sol que se te dona gratuito
o la lluvia, que te ayudará a esparcir y enterrar.
Abre a la noche el ventanal: que penetren
los rumores lejanos, la cercanía y la certeza;
da gracias a la noche
que se otorga a la mano estrellada del que pide.
Limpios los pies del polvo que estorbaba
continúa la búsqueda del origen del mundo.
Tedio, fulgor, codicia, incertidumbre,
muerte, alegría,
tu casa cercarán y te verán temblar.
Y sabes de antemano que todo fue predicho.
Que sube la verdad y que descienes tú.
Que llamarás si pierdes y no abrirán la puerta.
Y sigues y golpeas y oyes crecer la cumbre

donde un astro nocturno consiente tu ignorancia,
donde una voz te anuncia libertad que no llega.

[*La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 04.07.1963 (supl.
Gaceta Semanal de las Artes, nº 533).]

Cuando aún era pequeño el corazón

Cuando aún era pequeño el corazón
andaba por la casa descuidado,
se subía desnudo a miradores altos
por ver de congregar más claridad.
La tierra era propicia, y le bastaba
poca cosa para seguir viviendo,
pues vasto era el dominio de los hombres.
Apenas si sabía el corazón hablar
y ya tan ancha sed de luz tenía
que cualquier cosa hallada en sus regiones
era materia de deslumbramiento,
razón para que ampliase su contorno.
Iba siempre con ojos avizores
mirando como desacostumbrados,
atesorando vida donde faltaba aún.
Bien creyó él que su campar sin lindes
mientras hubiera viento y tercerola
iba a bastarle: la tierra bajo el pie
firme seguía. Las sandalias
al hombro, con los gallos
de amanecida, las luciérnagas
furiosas por las palmas, día y noche
completaban su ronda suficiente,
cuando aún era pequeño el corazón
y hasta con piedras iba construyendo
su posterior, nocturno y triste material.

[*Diario de Las Palmas*, 10.05.1967 (supl. *Cartel de las
Letras y las Artes*).]

Mercado

Todos bullen, todos pregonan,
todos ofrecen su quincalla,
cosas de mérito; vean
la sábana nueva que compró la prostituta
para sus bodas;
la cal del muerto que no llegó a morir;

uno de los cien fémures de Teresa de Ávila.
El que vende salterios aquí está;
el que vende azucenas blancas como la cuna;
el que vende los anillos del humo,
y la receta de la felicidad
y los gusanos que no se comen al que muere;
y la mujer que no envejece nunca
para el don Juan que no puede salir
del pueblo y el que vende
la voz de una noticia, la túnica
de Isabel la Católica; y vean
que aquí todos engañan
a todos, y los salteadores
deambulan
rapaces y se inclinan
al viento que más sopla,
y el que vende el tesoro
de tus arcas
con voz de paloma que no arrulla,
canta con dulce voz: para los niños
de los suburbios que no tienen el vino del amor.
Vean, señores, que aquí en el mercado pregonan,
pregonan las mejores
recetas milagrosas que castigan
al libre visionario, al buen amante
que te quiere ver clara,
al buen amante que te abraza el contorno
al rojo mediodía
y duerme a tu intemperie,
España, voz de abuela que no miente
en este todo vale, ofrezco, engaño,
falseo, finjo, tullo,
con moneda vendida a tu mejor postor.

[*El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 23.05.1976.]

En el álbum de Gabriela Pro

Gabriela anda con los pies del musgo:
no roza el aire con su planta queda.
¿Quién trajina en la casa? Ella, andorina,
que al aire de su vuelo nos enhebra,
nos coge de la mano. Transcurrimos,
entramos en su corro: ya el dolor no nos quema.

Al abrir el zurrón saca su infancia:
todos los niños son de nochebuena.
Cuando bulle la luz no se atardece,

las piedras se hacen cuna, la nieve nos conlleva.
Qué limpios nos respira por su herida;
el amor sólo es un chorro de agua fresca,

Un día que está escrito nos negará tres veces;
un viento duro golpeará sus puertas.
Lámparas que encendía su alma clara,
hierba de infancia entre las hierbas, hierba...

Ah, niña libre, buscarás el mar:
el ruedo de tu enagua se ha cortado las trenzas.
Hacia la vida vas, de la vida has venido;
que tu vida sea justa cuando pises la tierra.

[*Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 31.10.1981 (supl.
Jornada Literaria, nº 48)]

La casa

Las mañanas de plata abrían las ventanas, bruñían las paredes por los largos corredores. La casa entera se mullía, y en su corola extensa se escuchaba un rumor que iba resonando, un rompiente muy claro de espuma y de salitre que irrumpía hondamente dejándonos salobres. Victoria de la luz; una campana nunca dio más música.

Atardecer con miel que nos hablaba. La casa iba perdiendo realidad, se enajenaba, apretando los párpados gemía de placer; el sol, lento, lamiéndola.

De noche, antes de acurrucarse, echaba los cerrojos, expulsaba a los diablos. Como era vieja, la ovillábamos, le llevábamos un vasito de agua y una aspirina, la poníamos a orinar, nos echábamos juntos para que no temiese, la dormíamos, nos dormía: dormíamos. Ya iba teniendo arrugas en la frente.

Pero, de pronto, el viento. La rompía, la hincaba de rodillas. Quería arrancarla de allí, arrastrarla con él a un lugar donde había niños sin casa.

Entonces, asustada, intentó meterse en nuestra cama, pero quiá, no cabía. Y la verdad era que teníamos tanto miedo como ella. Recurría a un espejo; el viento, al verse, retrocedería. Pero no sabía que el viento nació ciego.

Al día siguiente, qué desvergüenza: nos miraba burlona, con pedazos de viento entre las uñas; vaya hombres, que no sabían ni defenderla.

El verano, las niñas

Y allí estábamos todos ladrando de alegría, la vida chorreándonos, el sol como un tigre y el tamarindo sabrosón atrapándonos la lengua; ah, que no acabara nunca aquel regusto ácido en la boca.

Venga, ¡ya! Y con escobas desgreñadas hacíamos la lucha y los caníbales, echábamos fuego por los ojos, los pies humeaban de correr, las suelas y los escudos de cartón se rompían, y las niñas, fingiendo ser más débiles, se abanicaban con hojas de támara y nos llamaban cafres y nos lamían la sangre como fresas y relamían y lamían y nos miraban como

balando, moviendo el hociquito, y corrían y se escondían pero queriendo que las encontrásemos. Anda, que no sabían nada.

Las muy pájaras morrongueaban abiertas en la hierba oliendo muy a verde, a te quieres casar conmigo. Notábamos un golpe de sangre como flotar, y más cada vez, y qué pasaba si era mediodía y sentíamos frío. Se hacían las desmayadas, y teníamos que tocarles el ombligo, qué suavón, para avivarlas, y más abajo, y más, y más, y qué era aquello tan terciopelito, y las pipiolas que reían como seda y curruqueaban.

Con ellas todo era distinto, todo con sol, con tallos y el mar, qué cosa tan rara, y como si sonaran todas las guitarras a la vez y siempre canciones y pájaros y seda y luego fuego, y de noche era de día y la luz era de melaza, y todo todo todo lo que tocábamos estaba caliente, y qué cosa tan rara, tan rara.

Los geranios

En las horas más tristes, sentir un leve tacto: nos lamían las manos con suave verdor fresco. Mirábamos. sus ojos: siempre eran veraces. Les echábamos agua: nos daban una flor.

Tenían poca hacienda, pero la compartían: bienvenidos los suyos. Y allí estaba su casa siempre abierta, la cama limpia, la sábana mullida. Y qué mover las hojas para hacer siesta grata, y qué canción sosiego.

Por la noche, antes de dormirnos, nos mandaban su olor de fuente clara, de mañana sin nubes, de niños que cantasen; era su adiós, su hasta mañana, su modo de abrigar el corazón.

[*Fin de siglo* (Jerez de la Frontera), nº 6-7 (diciembre 1983), pp. 34-35.]

FICCIÓN

El canario

Dejó el tren negro sobre el suelo y se puso a escuchar. A lo lejos, apagadamente, oía un rumor de pies arrastrándose, de sillas que rozaban la madera al cambiarlas de sitio, de murmullos y llantos. Se acercó al pilón del agua, metió la cabeza bajo el chorro que caía despacio, la sacudió con fuerza y se pasó vagamente el pañuelo por el pelo húmedo. Después fue a sentarse con la espalda contra la pared desconchada; quemaba con el resol. Dio un respingo hacia la sombra. Las hojas del parral apenas se movían en un vaivén de sombra-a-sol-a-sombra. Se quitó una gota que le resbalaba por el cuello y miró a la pared de enfrente. Vio al canario, lo saludó con la mano; el pájaro pió, saltó de la caña al suelo, para coger un grano de alpiste y revolver a la caña balanceante. Allí se fue adormeciendo en el semisol que le llegaba por las rejas de la jaula, a través de la copa del último tamarindo del patio.

Estiró la mano sin ganas para coger el tren, pero no alcanzaba. Y de pronto, casi al lado esta vez, el arrastrar de sillas y pies, el bisbiseo como de gente en la iglesia. Se sobresaltó; parecía que todo estuviera ocurriendo allí mismo, o en la habitación de al lado, sin que él pudiera verlo ni saber qué era. Se levantó tenso, apretando en la mano derecha la bola de miga de pan que había amasado al desayuno. La notó dura, seca y resquebrajada.

Avanzó por la penumbra del pasillo palpando la pared a oscuras. Una espesa niebla flotaba a su alrededor. El pasillo parecía cada vez más largo y hondo, como si no condujera a ninguna parte. Siguió avanzando. Los ruidos sonaban cada vez más claros, casi corpóreos, y en mitad de la niebla, una espada brillante pendió sobre su cabeza, centelleó y desapareció al instante. El niño alzó las manos; no había nada. La niebla empezó a disiparse lentamente. Siguió adelante, seguro de que iba en la dirección adecuada. Un roce seco le hizo estrecharse contra la pared, pero apenas distinguió una sombra oscura, un vestido negro entrevisto y, al fondo, oyó el ruido apagado de una puerta que se cerraba blandamente. Luego, nada; el silencio. Los sonidos se volvieron confusos, enguatados. Estuvo por regresar, pero no podía. Continuó adelante. Tropezó con una jarra que se fue contra el suelo. El agua, podrida y cálida, le mojó un instante los pies y se evaporó rápidamente. Sentía en las piernas el roce de las flores casi marchitas, con los pétalos ya ásperos. El calor, denso, se le subía encima, le impedía moverse, lo cogía por las rodillas y los hombros agobiándolo.

Alzó los brazos extendidos tocando el aire como un ciego. La puerta de enfrente se abrió y se cerró con un sonido apagado. Alguien venía por el corredor. Se hizo a un lado y volvió a oír un rumor de leña seca, el roce de un vestido; la niebla se espesó súbitamente. Luego notó la cabeza pesada y un sopor dulce, como un sueño hondo y angustioso. Se dio cuenta de que la mujer que había pasado le sonreía muy tristemente. Quiso preguntarle algo, no sabía bien qué, pero de una forma oscura presentía que no iba a contestarle. La mujer llegó hasta la cocina, recogió un objeto y pasó deprisa, con algo blanco que casi le ocultaba la cara y que al niño le parecieron flores. La espada brilló otra vez un momento. La puerta trasera se cerró; las flores las había traído alguien. Algún recadero quizá. La mujer desapareció y el niño no volvió a verla más. Todo se quedó en silencio. Retrocedió y volvió al patio.

Subió las escaleras hasta la azotea. La perra canela meneó la cola y le enseñó los colmillos. Tenía debajo a los siete cachorros que le habían nacido dos semanas antes. El niño intentó coger uno, pero el animal, gruñendo, le rozó la mano con sus dientes amarillos y

afilados. Empezaba a divertirse, a olvidar los ruidos. Se inclinó por la tapia del patio y alcanzó una de las ramas altas del tamarindo que crecía en el rincón. Se inclinó más, con el cuerpo colgando entre el vacío y la azotea. La rompió por fin, recobró el equilibrio con dificultad y se puso en pie dando un salto hacia atrás. Trasteó a la perra con la vara mientras le quitaba una de las crías. El animal gimió, mirándolo tan tristemente como una mujer. El niño puso al cachorro en el suelo, lejos del alcance de la madre, y le acarició la tibia barriga con los dedos apiñados. El gozque bostezó a gusto y se tumbó boca arriba, despatarrado. Lo pinchó con el palo hasta que lo hizo ladrar. Se rió divertido; la señal se le había quedado marcada en el vientre con pelusa. El niño lo agarró por el cuello y se lo devolvió a la madre, junto a los otros. Se había olvidado de los ruidos, los pasos y los murmullos.

A mitad de las escaleras le arrojó una china al canario, que agitó las alas violentamente con el susto, parpadeó nervioso y saltó a la caña hecho una bola. Por fin, cubrió los ojillos redondos con los párpados blancuzcos y se durmió otra vez. Debían de ser las cuatro. El calor pesaba cada vez más, como una capa de plomo. El niño se quitó la camisa y se quedó medio desnudo. En ese momento empezaron de nuevo los golpes, los siseos, los llantos. Alguien lo llamó, pero no vio a nadie.

Avanzaba otra vez a oscuras, sin saber a dónde iba, quién golpeaba, qué ocurría. Se agarró el corazón con las dos manos para que no se le saliera de su sitio. Apretó el paso instintivamente y se detuvo, ya casi en la puerta del fondo del pasillo. Levantó la mano y le dio la vuelta al picaporte, lentamente.

Al principio sólo se dio cuenta de que la puerta se cerraba y de un extraño olor a museo, a alcohol, a humedad y a flores al mismo tiempo. Luego distinguió un bulto oscuro en mitad de muchos crisantemos y una vela en un rincón del cuarto. Las ventanas estaban cerradas, y el humo del pabilo formaba un chorrillo gris y espeso que se esfumaba pronto en el aire pesado. El bulto, sobre la cama, estaba ligeramente inclinado hacia abajo. Dos o tres hombres fumaban, graves. Uno lloraba. No se oía nada. Parecían sus tíos, el vecino de la casa de al lado; no sabía bien quiénes. Del cuarto contiguo le llegaban otra vez los rumores, los llantos y rezos a media voz, y le pareció ver a su madre vestida de negro, con la cabeza inclinada, con otras mujeres. De pronto empezó a sentirse solo y asustado. Miró a uno de los hombres, que no se dio cuenta; seguía fumando, sonándose, mirando al suelo. Se acercó al bulto y vio que era su padre. Allí estaba, quieto y serio y con la cara amarillenta, un trapo por debajo de la barbilla y la boca medio abierta. Quiso hablarle, pero no sabía qué decirle. Tal vez fuera mejor cogerlo de la mano, como siempre. Le tomó la derecha y retrocedió casi de un salto al notar el frío inesperado y desagradable. La mano penduló un momento; luego se paró. El niño metió la suya entre las flores blancas y malolientes y se limpió con disimulo. Un crisantemo cayó al suelo con un sonido distante, casi inaudible, estremecedor. Miró a los hombres, que no se habían movido. Desde un rincón estudió la colocación de la caja, de las flores, del cuerpo inerte de su padre. De pronto empezó a temblar; notaba un frío intenso y extraño, y las manos y la boca empezaron a sudarle. No podía tragar. Las rodillas le entrechocaban.

Retrocedió despacio, con miedo a caerse. Tenía que hablar con alguien, gritar, preguntar, hacer algo. En la habitación contigua buscó a la madre. Tenía que decírselo, que contarle que el padre estaba allí muy quieto, entre flores, sin oírlo y sin contestarle ni saludarlo.

La madre lloraba mirándose las manos, y pasaba las cuentas del rosario lentamente. Las otras mujeres hacían lo mismo. Levantó la vista y lo miró, pero sin verlo, como si fuera un desconocido. El pánico empezó a dominarlo. Le pareció que ya nunca le haría caso, que no tendría amigos, que se encontraba en mitad de una isla rodeado de gente y de agua y silencio, separado de todos por algo extraño, como un muro a través del que no podían verlo ni oírlo, que no pudiera ser atravesado por mucho que gritara o anduviera.

Quería llorar, pero no lo conseguía; notaba algo amarrado fuertemente en la garganta ahogándolo. Echó a correr al patio. Allí estaba otra vez su mundo, sus amigos, todo en su sitio,

intacto, reconociéndolo, como si no se hubiera ido y nada hubiera pasado. Pero notaba algo cambiado, diferente; no sabía qué. Le pareció que todo lo que había visto y oído era irreal, que se había dormido al sol y lo había soñado. Se tocó la cabeza; no estaba caliente. Pero al fondo seguía oyéndose el mismo sonsonete acorchado de voces y ruidos. Nadie lo había visto, nadie parecía haberse dado cuenta de que había entrado en la habitación, de que había tocado al padre, de que existía. Todos estaban concentrados en lo mismo: las flores, los rezos, los lloros. Sólo aquel extraño suceso parecía interesarles. Nada más que *aquello* importaba en ese momento. Se sentó en el patio, lleno de pánico, de frío y de incertidumbre.

La necesidad de hablar con alguien, de llorar, de gritar, eran cada vez más fuertes, más urgentes, pero no podía. Miró hacia arriba y vio al canario, despierto ya. Se subió a una silla y lo descolgó. El pájaro, aterrorizado, revolaba por la jaula, resbalaba por el piso y se agarraba con fuerza a los barrotes con las finas patas. La puso en el suelo y metió la mano dentro. Consiguió atraparlo al fin. El canario intentaba desesperadamente desplegar las alas contra la palma de la mano cerrada; giraba la cabeza casi asfixiado, con los vivos ojillos negros asustados como los de una solterona, y le picó un dedo. El niño sentía el pequeño corazón agitarse contra sus venas. Fue apretando los dedos, apretando cada vez más fuerte, hasta que notó que el corazón se había parado, que las alas no se movían ya. Los ojos del pájaro estaban cubiertos por una película blancuzca, y por el pico abierto asomaba la lengüecilla menuda y afilada. Se miró la mano y no tenía ni una gota de sangre; sólo unas plumas amarillas pegadas en la palma. Con la otra se secó el sudor que le corría por el pecho abajo hasta el ombligo. Sacó el pañuelo, envolvió al canario cuidadosamente y escondió la jaula detrás del pilón del agua.

Entró en la casa. Se oía llorar más fuerte, más cerca, y el sonido de rezos y martillazos se había hecho más vivo y alto. Fue a la parte trasera de la huerta y no encontró nada. Subió al desván. Revolvió en el cajón de la máquina de coser vieja; luego, en un armario. El polvo lo hizo toser. Encontró una caja de zapatos vacía, la sacudió y le quitó los hilos, retales y cuentas de collar que tenía en el fondo. Un muñeco con la cabeza casi desprendida cayó al suelo. La mano se le abrió del susto, y el pequeño bulto amarillo se deslizó entre el montón de trastos que lo ocultaron. Revolvió y lo sacó de allí. Quitó los papeles de la caja y formó con trapos y serrín del muñeco una cama para el pájaro. Luego lo colocó sobre ella, sucio y con las plumas pegajosas del sudor, con las alas extendidas y las patas tías. Hizo unos agujeros para que pudiera respirar, lo mismo que cuando encerraba moscas. Sólo faltaban las flores. Volvió al pasillo y avanzó despacio, sin hacer ruido. No se oía nada. Llegó al cuarto y no había nadie. Sólo quedaban un ramo tirado por el suelo, y el silencio. Cubrió la caja con crisantemos y la tapó. Anduvo de prisa por el corredor, hacia la salida trasera.

La puerta estaba hinchada por el calor, y no se abría; desde el verano anterior nadie la había utilizado. Puso la caja en el suelo y tiró fuerte. Cedió un poco. Tiró más y se abrió chirriando. El sol le dio en plena cara, y notó que estaba más bajo, menos duro, más amigo. Miró a lo alto y vio unas nubes negras que se entramaban para traer la tarde.

Por el senderillo abajo no se oía más que el rápido rasguño de algún lagarto contra las piedras caldeadas, y el movimiento casi imperceptible del aire lento contra las cañas. Las hojas de los eucaliptos chocaban de vez en cuando con un son metálico, desganadamente, o permanecían caídas sin querer moverse. El niño apretó la caja bajo el brazo. Un pájaro negro se asomó entre dos ramas, lo miró con curiosidad y voló con un graznido leve.

Bajó por el barranquillo entre helechos y almendros blancos. En un equilibrio difícil, y dejada del resto del mundo, una mariposa se mecía en el borde erizado de una tunera. Soltó la caja y se acercó sin ruido, despacio. Pero la mariposa voló dejándole un polvillo entre los dedos. Se los llevó a la boca para sentir su suavidad, y los dejó resbalar por los labios. Luego trepó a un almendro. Empezaba a sentir hambre; rompió la cáscara de una almendra y la escupió: era amarga. Al bajar del árbol, tocó el sol que estaba parado entre las ramas como una naranja, a su alcance. La mano se le puso roja y caliente. La elevó en el aire y vio cómo resplandecía.

Estaba cansado. No sabía en realidad hacia dónde iba. Se sentó sobre la hierba achicharrada y abrió la caja. Le buscó el corazón al canario bajo el ala y notó que aún estaba tibio. Lo envolvió otra vez y lo cubrió con las flores, que despedían un olor desagradable, acre. Se sentía cada vez más cansado. Al llegar a una mata de heliotropio vio que un conejo había hecho un agujero. Con una piedra y un palo fue ahondándolo. Cada vez se sentía más cansado. El hoyo se hacía mayor, hasta que, ayudándose con las uñas, tuvo la medida de la caja. Intentó meterla dentro, pero no cabía. Cada vez estaba más cansado. Cansado, cansado. Empezó a llorar. Las lágrimas sonaban sobre la tapa de la caja levemente, como el ruido de las gotas de lluvia sobre las hojas verdes. Hurgó de nuevo con el palo, metió la caja deprisa, tapándola con tierra; volvió a sacarla y la besó. El llanto no lo dejaba ver bien. Sobre la tapa sonó un golpeteo seco, espaciado y redondo. Esta vez era también la lluvia, que empezaba a caer con fuerza. Acabó de echar tierra y pisó encima para igualarla. El llanto le resbalaba por la cara, y la lluvia le empapaba la camisa y los pantalones azules. Le iba desapareciendo el cansancio, lenta y progresivamente. Una honda paz le entraba por todas partes, unas como ganas de echarse y dormir mucho, o de llorar y llorar, pero sin pena. Echó a andar bajo el agua que no cesaba. Retrocedió y puso sobre el lugar que ocupaba la caja unas hojas de hierbabuena y de helecho verdiblanco. Le hubiera gustado dejarle también algún insecto, un caracol quizá, pero no encontraba ninguno.

El niño subió por el sendero entre las gruesas gotas. El cielo empezaba a limpiarse, ahondando su negro intenso y puro, y la lluvia a espaciar el sonido de las gotas cada vez más. Se detuvo en las cañas rectas de la hondonada. En lo alto se encendía una luz, y un rumor de agua lenta sonaba en la distancia, corriendo entre las piedras. Sintió que le manaba por dentro, que le saltaba del corazón a las venas, a los ojos, a los labios. Metió la mano en el pecho y la tocó, palpó su frescura. Miró al frente; la casa, iluminada, ya no quedaba lejos.

[*Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), nº 163-164 (julio-agosto,1963), pp. 102-107.]

Mensaje de Orenca Vitrubio a su amor soldado

Luis anoche fuimos a *La Máquina* ese café que está en la estación del Norte donde hay tantos soldados pero me quedé con las ganas porque el tren ya se había ido y no vi ni el humo de tu cigarro. Ya me lo decían Esmirna y Moronta que iban conmigo Orenca no vayas que al final compuesta y sin novio mira que los soldados son todos iguales de golfos y catavinos pero yo nada más que con la cosa de verte y darme calor contigo que es que yo ya no sé de otra manera ni modo. Tú te ríes y me tomas poco en serio si tú vieras que es verdad y yo no sé cómo quieres que te lo demuestre no se me cansa la boca con tu nombre Luis y requeteluis y que da la vuelta el sol y yo siempre diciéndote de todas las maneras y me alcanza la mañana y yo sin dormir despabilada y desastrosa y no quisiera que me vieras entonces porque pienso si él me viera ahora qué diría mejor no me vea y por eso yo no quiero que te quedes conmigo toda la noche y esté luego toda desgreñada y sin arreglar. Yo quiero que me veas siempre aseada y fresca y aunque mil veces te vayas y vengas yo siempre la misma Orenca Vitrubio pensando en ti y con el cuerpo vacío cuando no te tengo. Mira Luis ésta es también para decirte que tengo un tío algo sinvergüenza que fue capitán y me quiere mucho aunque a veces ha intentado meterse en mi cama, si podría y te parece le hablaría para ver si conoce a tu jefe y te licencia antes y así nos vemos más a menudo que ahora tú dirás como siempre vaya tontería pero para mí no lo es porque yo miro al lado mío y no te veo y es como si todo estuviese a oscuras y no supiera qué hacer ni decir pero qué raro que miro arriba y está todo igual y las estrellas y luna igual, y no falta nada ni el agua cuando debe caer ni las gaviotas chillando ni los vidrios de la ventana se rompen, ya te digo todo igual pero no puede ser porque si tú no estás cómo va a ser igual, imposible. Si a mí me falta todo es que tienen que faltar cosas no sé parte del mar que se secase o el sol que estuviera empañado o ni sé cómo explicarlo oye, pero yo sé que tú me entiendes porque escribes poesías y el periódico te saca pero menos que a otros y más feo que tú eres, gafi. Mi abuela se ríe y dice dónde voy a ir con un idiota que no gana para nada y no tiene ni coche, pero mira tú eres como eres y eso ella no lo comprende que si tú fueras de otro modo ya no serías Luis sino otro señor más guapo y famoso como Quiñones y yo a lo mejor no te quería ni iría contigo a París antes de que lo quiten porque al no ser tú eras otro y eso ya no.

Otra cosa además es la de horas que tengo contadas mirando el espejito mejicano que me compraste en la calle Divino Pastor con dibujos y colores alrededor y mango para cogerlo y mirarse. Tú me lo diste el día de mi cumpleaños te acordarás que nos mirábamos en él y estábamos los dos, bueno ahora salgo sólo yo y el espejo sin romperse estaría bueno con lo que yo lo cuido, pero no estás y no estás y le doy la vuelta y nada, y digo yo cómo puede ser si tienes que estar porque estabas antes. Me gustaría tener otro contigo siempre así aunque te fueras yo me asomaba, ponía mi cara al lado la tuya y ya juntos otra vez. No te rías que sé cómo eres, bueno pero burletero y no te tomas en serio mis cosas y me haces rabiar y como un clavo en el corazón, y yo quisiera siempre risa y sol y los dos tendidos en la arena desnudos aunque me daba vergüenza al principio que me vieras ese matojo de greñas entre los muslos que tú lo llamas monte de Venus, y así será si tú lo dices yo no había oído ese nombre ni esa señora, aquí le ponen una palabra fea y tú que fea no porque de ahí nací yo y cosa que me toque tiene que ser linda, y mira yo cómo me pongo alelada y me sacas todos mis huesos y te digo sí a todo y parece que yo ya no soy Orenca Vitrubio sino tú, y todo lo que dices y haces está bien porque es así y yo entiendo entonces que no puede ser de otra manera y que tampoco quiero, nada me falta ni me sobra tengo lo justo. Yo no sabía que eso podía ser así, pero ya ves que llegas tú y lo sé y no puede ser de otro modo. Parece que antes yo estaba boba o ciega y ahora me fijo y todo tiene un algo y un nombre y un porqué, y cómo diría Luis que se llama esto o lo

otro, y cuál nombre le pondría a lo de más allá que nunca es el mismo que dicen los otros. Y tú llamas anduriña y ya no me gusta golondrina ¿ves? porque lo dicen todos y además te fijas y anda por el cielo, así que claro nada mejor que anduriña pero yo digo y éste cómo lo sabrá, o me tocas los pechos y se me ponen de pie y me duelen si no te los doy y me piden que tú los cojas para ti, y el ombligo yo qué sabía para qué estaba ahí tan soso, pero tú me lo besas y es un dolor muy grande y un temblor hasta la lengua y la saliva me atraganta y tienes que seguir besándolo o me matas qué burro Luis que no sé cómo haces que mi cuerpo te reconoce sólo de olerte.

Oye tengo que dejarte hay unos señores de Guadalajara que quieren ocuparse y ya no me vale lo de la regla tantos días. Yo pienso en otra cosa no siento nada y si puedo les corto unos pelos de sus partes y los pongo debajo de la almohada así no se empalman o se van enseguida, ese truco me lo enseñó mi abuela que también ejercía la misma profesión que yo de prestigio y antigua, aunque mi madre ya sabes que se retiró y se fue a las monjas clausura. Quién sabe dónde andará pero cuando estoy contigo se me olvida así que digo yo que tú también eres mi madre lógico si me pasa igual que con ella que me abrazaba y me sentía dentro de un bosque apretado y entraba el sol y se quedaba dentro y yo a gusto y podía cantar sin temor y no se iban los pajarones.

Bueno adiós Luis ya me han llamado tres veces y los señores estos se cabrean mucho. Son los de la fábrica de caucho y los de las merinas y un primo francés. No sé si nos llevarán a Madrid como la otra vez yo fui a disgusto pero qué iba a hacer si me echan estoy en las mismas de puta pero en la calle, no sé otra cosa que levantar las piernas y decir sí guapo o eres el mejor mi vida pero estoy pensando dónde estará Luis Feria y qué hará ahora y tú sí puedes creerme que tú eres único y no por lo del amor que también, sino por todo lo otro que ya te dije y no sé si me expliqué ya tú sabes (pues no eres tú listo madre). Ahora sí que te dejo doña Reme está que bufa, ven pronto con permiso si no para qué voy a seguir viva.

Orencia Vitrubio

Mira se me olvidaba los libros que me dejaste intento leerlos pero se me hace difícil y pienso total qué, si él lo sabe todo ya me lo irá diciendo poco a poco y así tendremos para siempre. La nana de la cebolla me resulta rara, ningún niño puede comer eso porque la acercas y llora, la cebolla ya se sabe debe de ser otra cosa claro, ya tú me explicarás, tampoco lo de verde que te quiero verde porque verde yo no soy y de ningún color, bueno tú dices ocre entonces ocre que te quiero ocre qué fea mira esta poesía.

Anoche soñé contigo
te abrazaba y te besaba
pero cuando desperté
lloré porque tú no estabas.

La hice yo. ¿Te gusta, guapiti? Para ti.

Recuerdos de Crispi, la Nori, Ana Vulpejo, Salustia, Doritea Morral, la Chini, Beba Corrales y Rosina Palou. Todas insistían, para mí que...

[*Triunfo* (Madrid), 6ª época, nº 19 (mayo, 1982), pp. 44-45.]

Muerte de la abuela

Cuando la abuela se acabó sonaron truenos graves y el cielo presentó señales de castigo. Como no había con qué no pude contratar plañidera ni encargar misa, que venían al caso, y tuve que encajonarla como impía o alimaña, sin concurrencia ni refrigerio, con piedras encima de la tapa no fuera a levantarse a la media noche y a dejarme lobito de un pasmo.

Cortándole los pies cabía perfecta en el cajón que mandaron de ultramar con la cama de su hijo el emigrado, el que al medrar fumó el habano largo, crió la cochinilla y dio en ultrajador, de lo que se sucedió que fue condenado y sufrió muerte cuando aún andaba tieso y matachín, joven si se va a ver.

Según las necesidades, el cajón nos había servido de cuna, de bañera, aunque algo sí que se le iba el agua, y de palomar, y acabó en despensa del hambre.

Cuando las lluvias venían enrastadas era la nuestra; nada mejor que carne de rata soasada con sal y con tomillo, y adecuada después con punta de acónito, que procura soñarrera. Como abundaban nos hinchábamos, y de seguida dormíamos como para no despertar; el bandullo nos ronroneaba a modo. No reparábamos en guardar para la sequía, y así nos iba en verano: andábamos magros y con bascas, y al no jamar se nos sumía el papo.

Raíces las había y bien que alimentaban, pero daban fiebre y repeluzno con su forma de esqueletito; eran como ranas o espantajos, y recordaban a un hijo de mi madre que nació sin hacer. Comer raíz era comer feto, y no sé si peor que no entrar nada a la andorga. Para eso era yo muy mirado, la verdad.

Ida la abuela, ¿quién iba a despiojarnos? María de la Amargura se brindó, pero al final se sumaban sus liendres y las mías, y los dos bandos nos corrían la cabeza y nos la echaban a andar. ¿Y quién iría a colocarnos un palito de saúco abajo de la lengua para que habláramos sin tartajear, y un pelluzgón de sal en el sobaco para hacer sangre buena? Nadie vendría a amorsarnos el jergón ni la arpillera de la sábana. Qué quietud tan sobrada...

La llamaban Melita Ruiño, y no es que fuera sobrada de cecina, pero cuando estaba presente no había más, tal que si al respirar le oliéramos su olor entero a humo, a cáñamo, a pabilo y a berza. Era de isla. Descanse en paz ahora.

Las hormigas que le corrían por el cuerpo levantaban un rasrás como de lija, y el zarzagán que zurría sonaba a gorigori. Como también mermaba y no le crujían los artejos, qué otra cosa que muerte podía ser lo suyo. O agonía; al final, lo mismo.

Quién pensara que el cajón iba a encontrar propósito. Ya dije: tumbada y con el corte, la abuela cogía, aunque luego mermó y olía a peste. Tuve que sacarla de la tumba de tablas para su oreo, y volver a meterla cuando estrellaba, no fuera a irse. Tenerse, se tenía en pie, y a ella siempre le gustó ver las cosas venir. Al cabo se hizo un pudridero, así que le saqué lo interior, la libré de mondongos y todo lo esparcí al pie de una olma o de un alcoroque; no recuerdo ni se me importa. Los huesos los amarré en manojos, y con el más grande hice una flauta triste.

La calavera la mondé y le puse greña suya. Las cuencas las rellené con botones, con lo que quedó propia y me la recordaba. Luego la viré al sol, no se fuera a enfriar y a morirse otra vez. Se la notaba alegre; así podría ver la injusticia frente a frente, predecir la aurora boreal y olfatear el parto, a suponer; eran cosas de las que sabía. El corazón, al agua: que el río se lo guarde.

De sus cantares no sé qué se hizo. Era medio jilguera; trinaba más que nadie, con brío, con sazón y frescura, tonadas que le atendían casi todos. El son lo trajo de cuna, y la letra se la daba lo agreste. Sé de cierto que al oírla granaba el caparrón; eso lo vi yo mismo, y no hay

quien me desmienta.

Prefirió morir sola, y sin mí adónde irá. Yo se lo respeté, pero el sentir no me lo va a negar. Ni lo di al viento, ni lo enterré; tomó su tiempo y luego se pasmó. Lloré sin lágrimas; soy seco, y si hubiese tenido, al río derechos. Poco me queda: sus huesos en la huta y un ayer.

Antes, todo era un vivir; ahora un aquedarse. Las aguas suenan; no sé si van o vienen. El rabión se agolpa, y qué se me da a mí; ando a distraídas. Eso sí: me amedrentan; lo perdido atrapa. Por olvidar, recuerdo.

Era de noche, y el pedrisco zurraba. De luz, la del menguante. El hambre me rompía, el sueño se acabó. Yo andaba ya pintón; me sentía hombre, pero estaba por ver. Lo solitario me desazonaba; algo echaba en falta.

Aquella vez me arrecí. Busqué la compañía; la única, la abuela en el jergón. La entreveré, y así vinimos a quedar. Marrajo, la tenté con cautela. Remusgó, hizo un quiebro; no se avino. Yo no iba a dejarlo: volví a tratar; se concertó, pero sin decidirse. La recorrí despacio; se amelindró a modo. Me puso encarajado; era de aventurarse. Me le fui al bajo; no me desalentó. Culebrón, me monté, la rendí más y más; ya le cogió un zureo. Por ver, le hice un alto. Tan silvestre se puso que me dio castigo. Alobado, no atinaba. Dejé lo mazorral; me le fui por suavín. Entonces, fue una fiesta; me hizo presidente. El catre ronroneaba. A ella le entró el arrullo; temblaba hasta las uñas, luego se acalabró y confluó conmigo. Se quedó pajarita; yo, muy sedeño.

Vivir por nada es peor que una usura; el canjilón sin agua no hace noria. Hoy decidí: mañana tiro al monte. Andaré cazcarriando, luego vendrán los días a poner orden o a desatinarme; nunca se sabe lo que traen los quehaceres.

Las nubes vienen foscas. Se oye un cuchichío: es la perdiz y, al parecer, nutrida; más tarde se allegarán la chocha y la becada. El álamo rebulle, pero aún no abriga.

No siento al cárabo. Mejor no me lo encare; me azozobran sus ojos: te mira y no lo deja. Lo mismo que la abuela cuando apretó la sogá.

[*Nueva Estafeta* (Madrid), nº 43-44 (junio-julio, 1982), pp. 24-27.]

ENTREVISTAS

Luis Feria Hardissón, Premio Adonáis 1961, habla para *El Día*

Por Luis Álvarez Cruz

YA —SI ANTES NO lo hubiéramos conocido— conocemos todos a Luis Feria Hardissón. Éste ha sido galardonado con el Premio “Adonáis» de poesía correspondiente al pasado año, merced a su libro *Conciencia*, que en breve podrán saborear los amantes de la poesía.

Para Tenerife este premio constituye, como es lógico, un motivo de bien fundado orgullo. Es la primera vez que lo obtiene un poeta canario. Y mucho más si se tiene en cuenta que el Adonáis 1961 fue otorgado por absoluta unanimidad de los componentes del tribunal encargado de tal misión.

A estas alturas, en la isla se tiene noticia más o menos exacta de Luis Feria Hardissón. Pero faltaba que el propio interesado ampliara tales conocimientos.

BIOGRAFÍA BREVE

A través del cuestionario de urgencia que hice llegar a sus manos, he aquí a Luis Feria, descrito por él mismo.

—Nací —responde a mi pregunta inicial— en Santa Cruz de Tenerife, y no en Sevilla, Madrid o La Laguna como se ha informado equivocadamente, aunque el error es lícito para esta última ciudad debido a que en ella han nacido varios miembros de mi familia, y por lo que a mí respecta a que en la misma pasé gran parte de mi infancia.

Y siguiendo adelante con su biografía, Luis Feria precisa:

—De 1936 a 1940 residí en Madrid. Al regresar, cursé el Bachillerato y el primer año de Farmacia. Más tarde volví a la capital de forma casi definitiva, excepto tres o cuatro viajes en los veranos. En Madrid inicié estudios de Dirección Cinematográfica y de Filosofía y Letras, los cuales abandoné para dedicarme a los idiomas, especialmente inglés y francés. En 1956 visité Inglaterra, pasando una temporada en Oxford y Londres.

—¿Cuál fue el despertar de su vocación?

—Empecé a escribir poesía hace muchos años. Me parece que quién más, quién menos, ha olvidado cuidadosamente en un cajón, o revisa de vez en cuando con nostalgia, el poema que compuso a los quince años, sin atreverse a enseñárselo a nadie, aunque en el fondo se sentía muy satisfecho de él. Esto aparte, los primeros versos serios, en el sentido de desperezamiento intelectual y llamada hacia no sabía dónde, datan de los veinte años y fueron escritos a lo ancho y penoso de una enfermedad prolongada en la que los dilatados paréntesis de soledad y meditación eran inevitables. De allí nació mi primer libro, que considero como un ensayo inicial, y cuyos poemas son en su mayor parte una despedida al mar, que ya sólo volvería a ver a la distancia o como visitante pasajero de mi isla. Por cierto que un poema de este libro obtuvo un accésit en un concurso celebrado en Tenerife por la época a que me estoy refiriendo.

MAESTROS E INFLUENCIAS

Luis Feria está aludiendo a un libro escrito en Tenerife. El segundo...

—El libro siguiente ya fue escrito en Madrid. Es una protesta airada contra la mano desconocida y poderosa que nos obliga a aceptar una serie de hechos y circunstancias contra los que nadie me había prevenido ni me estaba permitido elegir. Poesía egocéntrica aún, demasiado inmediata, mal construida por el exceso de cargas emocionales acuciantes y el defecto de la perspectiva y la sedimentación.

Y aún más libros.

—Otros dos. Todos ellos están inéditos.

—¿Quiénes han sido sus maestros y cuáles son sus admiraciones?

—Maestros, entendidos en sentido de enseñanza, he tenido muchos. Tomados como influenciadores o conductores de mi poesía hacia unos modos o una clasificación, me parece que sólo Juan Ramón Jiménez y nada más que en mi primer libro. En los siguientes creo que ninguno. En cuanto a mis admiraciones, van de Rilke, Shelley, Hölderlin y nuestros clásicos a Neruda, Hernández, Cernuda y Juan Ramón. Y me dejo varios, pues no es cosa de nombrarlos a todos.

—¿Querría mostrarme su concepto de la poesía?

—Yo no creo que exista un solo concepto de la poesía, o al menos yo no lo tengo. Tanto le podría decir que es una vigilia en la que el poeta va, pero no sabe a dónde, y viene, sin saber de qué, como que es un cerco que ponemos, sentimental y mentalmente, a la última y definitiva verdad de todas las cosas, tratando de aprehenderla en palabras. Pero, después de muchas definiciones, no se la habría definido. La poesía es múltiple y varia, e intentar conceptualarla con exactitud, tarea imposible. Es, siempre, misterio. No se sabe cómo llega, igual que la Primavera de Machado, aunque siempre es bien venida. Tratar de desvelar en parte este misterio es la labor del poeta, y hablar luego de forma directa y clara, intentando llevarla a todos y de decir por todos, recogiendo en una sola voz la esencia universal transformable o traducible en poesía, y liberándose de la ganga, esto es, de la palabra bella porque sí, gratuita. El poema ya sólo es de la conciencia viviente, buscadora, Como digo en el poema «Las Palabras»:

Acaso no debiéramos escribir nunca más
sobre una página...
[...]
... escribir en los aires,
que el sol en los caminos las incendie un momento
y las vuelva a la nada,
al silencio
y al polvo,
las integre a la noche
y a su germen,
intocables y puras como una antorcha viva.

CONCIENCIA DE ESTAR VIVIENDO

—¿Lo ahora premiado nació deliberadamente predestinado a un libro o es el resultado del tiempo?

—El libro premiado es el resultado del tiempo. Fue compuesto aproximadamente en un año y depurado, corregido y sintetizado durante mes y medio. El título, *Conciencia*, no responde a un concepto religioso, como podría suponerse, o al menos en su sentido inmediato, invocatorio o resolutivo, sino a una postura del poeta de enfrentamiento, aceptación, repulsa,

duda o, simplemente, exposición del mundo en torno y de sus galería íntimas. Conciencia de estar viviendo, en una palabra. Por lo demás, nunca he escrito una sílaba premeditadamente, con vistas a una publicación, y menos a premio. Voy sembrando poemas y los trillo en octubre. Lo que permanece es el libro. Me parece que no hace falta aclarar que la poesía nunca puede ni debe ser lo accesorio, sino lo fundamental. No entiendo que pueda ser de otra manera.

UN LIBRO DE POEMAS EN PROSA

—¿Trabaja en alguna otra obra en la actualidad?

—Respecto a mi obra, tengo casi terminado un libro de poemas en prosa, que, por razones afectivas, me gustaría publicar en Tenerife. Lo empecé en 1953, y he ido añadiendo poemas. Está sólo a falta del último lavado —el más difícil—, que siempre queda para mañana por falta de tiempo. Siento preferencia por él, y podría ser clasificado en la llamada poesía de evasión, que yo prefiero llamar de regresión. En él describo figuras, estados anímicos, paisaje externo y panorama circundante, que me han sido muy familiares. Los he recreado volviendo atrás con la memoria alerta y despertando vivencias que están siempre en pie y urgiendo, tal vez por la imposibilidad de hacerlas regresar, a no ser en el recuerdo. He intentado no hablar por mí, sino que los temas se deslizaran por campos valederos para cualquier infancia, aunque manteniendo los espejos particulares, en los que vuelven a mirarse desde el pasado algunas figuras entrañables, cuyos nombres he cambiado en ocasiones para no herir posibles susceptibilidades, cosa que nunca he intentado, como me parece innecesario advertir.

Y Luis Feria concluye:

— También trabajo en dos libros de versos y uno de relatos, y en traducciones de Capote, Caldwell, Éluard, Senghor, Césaire y otros.

LA NOTICIA DEL PREMIO

—¿Con qué espíritu recibió usted la noticia del premio?

—La noticia la recibí con bastante sorpresa. Había ido a descansar a Cuenca, fatigado por el exceso de trabajo. Poco antes de marcharme supe que esa noche fallaban el premio. Ya en Cuenca me había olvidado por completo del Adonáis, entregado a desentrañar el inacabable interés conquense. Me enteré al comprar el periódico. Por la noche vino la parte de broma y sorpresa al leer en un diario mi empadronamiento en Sevilla, donde nunca he estado, y en Madrid, en otro, todo esto sin haber hablado aún con ningún periodista. En cuanto al sentido de su pregunta, este premio lo he recibido como un reconocimiento a la poesía canaria, que tan buenos nombres tiene y que, seguramente por la distancia, no se baraja como debiera en el ruedo ibérico de las Letras.

Luis Feria glosa:

—Últimamente he leído cosas sueltas de varios poetas jóvenes que me han interesado mucho. No conozco obras extensas. Pero no me parece arriesgado afirmar que las sorpresas y realizaciones serán muchas y buenas. Espero que sea pronto.

UN POEMA DE *CONCIENCIA*

—¿Cómo ve su libro premiado: como una plenitud o como un camino?

—Nunca un libro supone una plenitud; sí un paso más en una búsqueda y un ensanchamiento del paisaje humano del escritor. *Conciencia* representa un escalón en madurez,

decantación, luminosidad y delgadez expresiva que me he impuesto. El libro tenía en principio unos cincuenta poemas. Ahora serán veintinueve. Creo que esto contesta mejor que nada su pregunta.

—De la colección premiada, ¿cuál es su poema predilecto?

—El titulado «Los recuerdos».

Y Luis Feria me adjunta el poema en cuestión, que, bajo el lema de J. J. Cochofel «¿Quién se evade de la vida, si es vida?», dice:

Los recuerdos se mueren como el trigo
cuando pasa la hoz y ya no es vida
sino un brazo cortado por la era
con los dedos al viento
que no dará señal de amor al otro estío.
Salimos a su encuentro, los llamamos
cuando vivir es duro, y sin remedio
nos parece mejor lo que fue un día.
Y vienen, siempre vienen, se nos ponen delante
como la imagen que desde el espejo
en silencio nos pide que la amemos,
que la arranquemos de su gesto inútil.
Pero jamás podemos abrazarlos, nunca el pie
puede hacer huella en ellos, y la mano
sólo alcanza un vacío si tendida
parece con amor tocar lo ido.

—¿Qué temas predominan en su creación poética? ¿Temas eternos? ¿Temas de nuestro tiempo?

—Por supuesto, no dominan en mi poesía los temas eternos, sino que ellos son *Conciencia*. No admito que haya temas de nuestro tiempo, o poesía transitoria como la social, sino de todos los tiempos. Fundamentales, no accesorios o circunstanciales.

En los antecedentes términos ha contestado Luis Feria, desde Madrid, el cuestionario que le envié a tales efectos. Era justo que un hombre de la isla hablara, en sus circunstancias, para la isla y aun desde la isla.

En este caso he sido simplemente algo así como un portavoz del poeta, al que no tengo necesidad de definir, porque ya él se ha definido a sí mismo.

Todos debemos celebrar que un poeta de Tenerife haya inscrito su nombre, con honoríficos caracteres, en la capital de España.

[*El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 04.01.1962.]

Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria

Por Jorge Rodríguez Padrón

LUIS FERIA ES un poeta canario formado y hecho en Madrid, al que podríamos incluir, sin mengua alguna, entre los escritores más representativos de la actual poesía española. Es un poeta importante.

Nacido en Santa Cruz de Tenerife en octubre de 1927, viene a Madrid precisamente en años tan cruciales como son los de la guerra española. Aquí está desde 1936 a 1940, en que regresa a su isla. A los veinte años escribe en su ciudad natal sus primeros poemas. El gusto por la sugestiva poesía juanramoniana y el lirismo ferviente de Tagore guían sus balbuceos poéticos. 1951, vuelta a Madrid, donde fija su residencia.

Ha iniciado estudios de Farmacia y Filosofía y Letras, que no concluye. Se dedica intensamente a la poesía y en 1961 su primer libro, *Conciencia*, obtiene el Premio Adonáis. En 1964, su segundo libro, *Fábulas de octubre*, merece otro galardón importante: el Premio Boscán, del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona. Incomprensiblemente, su libro no se edita hasta dos años después. Y más: una vez editado, no se distribuye. Aunque esperado con gran interés en todos los medios, el Instituto de Estudios Hispánicos, siguiendo una inveterada costumbre, mantiene en depósito la edición hasta hace muy poco tiempo y la crítica empieza ahora a recibir ejemplares y a hacerse eco del libro.

El funeral, su tercera entrega, un poema largo, se da a la imprenta en la colección canaria «La fuente que mana y corre», en el año 1965.

Luis Feria, que en la actualidad prepara otro libro de poemas —premiado por la Fundación March—, ha cultivado también el cuento, y originales suyos han sido incluidos en diversas publicaciones literarias españolas. No obstante, y él lo confiesa, no ha prestado grande atención a esta labor.

Ha residido durante algunos meses en Inglaterra y es incansable viajero de la geografía española.

Feria ha traducido a Truman Capote, a Senghor, a Éluard y a Cavafis, cuando éste era aún desconocido en España. Codirige con Manuel Padorno la colección “Poesía para Todos».

El ambiente familiar, amable, ayuda al diálogo, que empieza mucho antes que la entrevista propiamente dicha. Luis es hombre afable, ironiza en cuanto puede, pero siempre va a la entraña, a lo positivo de la conversación. Piensa mucho antes de contestarnos, a veces repite los conceptos que cree que no han quedado claros y busca las palabras más directas, más oportunas; entonces, con esa seguridad, habla serio y arrolladoramente, casi sin darnos tiempo a formular las preguntas...

—No me preguntes qué es para mí la poesía. No sabría darte una respuesta unívoca. Consideraría a quien tal lograra un verdadero genio. No podría decir como Claudio Rodríguez: «la poesía es ante todo participación», que «nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje». O como José Ángel Valente: «La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad». No niego la existencia de un conocimiento o de una participación como esencia de la poesía, pero yo veo el fenómeno como algo más complejo. Veo manifestación, interpretación, fijación de la esencia del poeta en el tiempo, intuición... Un ente complejo, te repito. Si alguna nota tendría que anteponer a las otras sería la de interpretación, interpretación de la vivencia en el tiempo.

—De aquí podríamos pasar fácilmente a considerar la función del escritor en la

sociedad...

—No creo en una función social *en profundidad* del poeta. La poesía, ten en cuenta, no se difunde... Por ello no comparto el concepto de poesía social como movimiento, aunque reconozco y admito su razón de ser: aun con lo que digo, no descarto la posibilidad de que un hombre, por poca que sea su preparación intelectual, pueda llegar, aunque sólo sea sentimentalmente, a conectar con lo que diga el poeta. Es un caso utópico, lo sé, ¿cómo le llegaría esa poesía? ... Pero, dado el caso, ¿no vería este hombre expresado allí lo que quería y no podía decir? El descartar elementos básicos como son la muerte, el tiempo o el amor, creo que fue nefasto para que la poesía social lograra su pretendido acercamiento. En lo que no creo en absoluto es en una poesía estética sin más. Es estéril. No creo que nadie, así, interprete nada.

—Y la obra escrita, ¿debe ser reflejo de la actitud vital y ética del poeta? ¿Hay alguna relación entre estos dos conceptos?

—Lo que sí creo es que el poeta debe ser consecuente con sus ideas. Ahora actúa, en primer lugar, la intuición que tenga para interpretar una vivencia (suya o no), pero que interese a todos. No necesita ser el *otro* del poema, es suficiente con que lo sepa descubrir fuera de él. La interpretación, ¿ves?, la interpretación... Yo estoy convencidísimo de esto... Bueno, si te refieres a un caso tan señalado como pueda ser el de Antonio Machado, por ejemplo, se da, existió, pero pocos como él. Es una postura ideal, la vida y su circunstancia dejan poco margen a esa adecuación ideal del poeta en su obra. Y te digo mi caso, lo que he experimentado: yo tengo un espíritu campesino, las vivencias infantiles en este sentido las ansío enormemente; busco el mar en cada calle... y, sin embargo, la gran ciudad me posee. Pido aquello, no como una evasión, sino como una necesidad, e, irremediablemente, he de someterme a mi circunstancia.

—¿Qué opinión te merece el panorama actual de la poesía española?

—Existe un nivel medio muy bueno, muy digno. Creo que es el género en el que más figuras de talla existen hoy. Soy optimista para un futuro inmediato.

—¿Y la última generación de poetas canarios?

—Lo mismo podría valer. Me ha impresionado sobremanera que un libro como este recién aparecido, *Poesía canaria última*, recoja doce poetas y todos ellos de interés. Curioso me parece destacar que mientras en Las Palmas la floración es continua y abundante, en Tenerife no existe nada parecido. Me entusiasma este fervor que observo en Las Palmas. Las ediciones, por otra parte, colaboran extraordinariamente. No sería justo dejar de señalar el esfuerzo editorial de la imprenta Lezcano y de la colección Nuestro Arte de Santa Cruz de Tenerife. Pero yo me sigo preguntando a qué se deberá esta desproporción existente entre uno y otro grupo, cuando el contacto es constante...

—¿Reconoces algún poeta o tendencia como decisiva en la formación de tu obra?

—No. Al menos, yo no lo descubro. Quizá sea pedantería decirlo, pero aun encontrándome muy cerca de la poesía de Cernuda y de la de Neruda, a pesar de ser los poetas que más me conmueven, no creo que su poesía se refleje en la mía. En fin, aquí la crítica puede juzgar mejor que yo.

—Y el ambiente geográfico y vital, ¿tiene reflejo en tu obra? ¿Han influido en ella sitios y personas que ves o con los cuales convives?

—Esto sí. Indudablemente. El próximo libro, incluso, se nutre directamente de experiencias del tipo que citas. En cuanto al medio de vida, yo intento más interpretarlo que hacerlo penetrar por sí en mi obra.

—Para terminar, Luis: ¿qué planes tienes, qué preparas ahora? ¿Cómo es tu labor: constante, irregular...? ¿Trabajas mucho?

—Actualmente terminé un libro de poemas en prosa, cuyo título pudiera ser *Nuevas fábulas de octubre*. Además tengo muchos poemas que podrían formar, ordenándolos, un nuevo libro. Pero mi peor enemigo es el tiempo. Escribo mucho, pero sin continuidad —y aquí

estoy contestándote las últimas preguntas—, dejo mucho acumulado sin corregir ni concluir por falta de tiempo. Cine, teatro, lecturas, son tantas cosas

Es tarde. Luis dice que nos deberíamos ir. Vamos hasta su casa. Nos despedimos.

Luis Feria, uno de los poetas importantes de la última hora, nos ha dejado sus confidencias, su afabilidad, su diálogo ameno, el regusto de una amable velada.

[*Diario de Las Palmas*, 10.05.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

FERNANDO GARCÍA-RAMOS

[Primeros poemas.

De El tiempo habitable a Furnias.

BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE

Poemas.

Ficción.

Poéticas.

Entrevistas.]

FERNANDO GARCÍA-RAMOS

Primeros poemas

Fernando García-Ramos (Santa Cruz de Tenerife, 1931) publicó, ya en 1952, sus primeros poemas en *Nosotros* (la revista universitaria de La Laguna) y en *Gánigo*, en 1953. En estas mismas publicaciones de Tenerife darían sus primeras entregas en los años siguientes los otros poetas canarios de la promoción del mediosiglo. También en 1953 Fernando García-Ramos publica la *plquette Tristeza del hombre* (siete poemas) en la colección «Poesía» de la citada revista *Nosotros* —colección, por cierto, que habría de continuarse seis años más tarde con *Poemas*, de Arturo Maccanti.

Al año siguiente, 1954, Fernando García-Ramos vuelve a adelantarse a los otros poetas de su generación con sus primeras colaboraciones en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife. Entre ese año y 1964, fecha de edición de una segunda *plquette* (*El tiempo habitable*), fueron frecuentes las entregas de Fernando García-Ramos en aquel suplemento, en el que apareció ya en 1955 su texto programático «La poesía y nuestra generación».

Hay que reseñar asimismo la presencia de Fernando García-Ramos en el espacio más característico de esta generación de poetas insulares: la publicación *San Borondón*, que dedicó, en 1959, el quinto de sus «pliegos» a nuestro autor, como lo había hecho ya con Felipe Baeza y con Arturo Maccanti en el año anterior y como lo haría con Manuel Padorno en el siguiente.

En general, estas primeras entregas de Fernando García-Ramos lo vinculan a la tendencia rehumanizadora de tono «entre tremendista y existencialista» —según la conocida caracterización de Castellet—,⁸⁹ tendencia que había sido promovida en el ámbito de la poesía de posguerra por la revista *Espadaña* (1944-1951) y que se oponía a la lírica neoclasicista e intimista propugnada por la revista *Garcilaso* desde 1943. Véase como ejemplo de ello el segundo poema de *Tristeza del hombre*, compuesto, como casi todas estas primeras entregas de Fernando García-Ramos, en verso libre y blanco:

¿Por qué, Dios, al atardecer esta inmensa tristeza de niño sin juguetes,
esta angustia, este amargo estropajo salobre en la garganta,
cuando tus estrellas,
cuando tus sordas estrellas se encienden, lejanísimas?
Sí; esta tristeza, esta honda pesadumbre, es de algún muerto
que no quiere podrirse,
es la tristeza oscura de este prójimo,
de este hombre que gime aplastado bajo la parda geometría del cemento,

⁸⁹ Cf. José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, citado, p. 80.

porque él sabe, sabe muy bien, que la luna es un plato de triste aluminio,
que la luna es un plato lleno de hambre,
cuando lloran sus hijos.

O estas líneas, de acento y lenguaje casi vallejianos, del comienzo del tercer poema de aquella misma entrega:

Este hombre gris que husmea los pretilos,
lleva en los bolsillos basura, papeles de la calle,
y busca ávidamente en las alcantarillas y en los desagües,
y se hurga la nariz y tose,
y camina taciturno y tronchado;
espera resignado los tranvías al amanecer
y cuenta con los dedos los años de su vida.

El citado *manifiesto* publicado por Fernando García-Ramos en 1955: «La poesía y nuestra generación», venía a confirmar dos años después, aquella elección estética —hecha por nuestro poeta con *Tristeza del hombre*— de vinculación a la señalada línea «entre tremendista y existencialista». En efecto, en esta especie de programa poético de «la minoría creadora de nuestra generación, que es la que tiene su obra aún por hacer», se lee:

...escribir poesía no es inventar y, menos aún, plagiar, que la poesía es, ante todo, descubrimiento. [...] ...aceptamos la metáfora, pero no el metaforismo. [...] Creemos que la sencillez es el camino más corto para encontrarnos a nosotros mismos y para hacer nos comprender a los demás. [...] Creemos en el arte como mensaje y como comunicación, como soledad mutua, como cordialidad humana y entrañable. [...] Es la hora del grito. Es la hora de nuestra voz. Es la hora triste y maravillosa del poema.

En el *antipoema* «Reencuentro con el hombre» de este mismo año 1955,⁹⁰ Fernando García-Ramos había definido ya su posición rehumanizadora, en términos curiosamente más desenfadados que los de aquel *manifiesto*:

Era poeta y no había llegado al Hombre, descubierto
al Hombre,
porque es más elegante y bien visto hacer
vacías rimas para burgueses,
lindas metáforas de salón, bellas cursilerías.

Pero una caracterización de esta primera época de la obra de Fernando García-Ramos no quedaría completa si no se señalara la presencia, especialmente en *Tristeza del hombre*, de imágenes y procedimientos de filiación neovanguardista. Estos elementos formales no contradicen aquel tono «entre tremendista y existencialista» a que antes nos hemos referido; por el contrario, resultan bien adecuados a una poesía que aparece preferentemente como poesía de la ciudad. Véase esta imagen de *Tristeza del hombre*: «mi tristeza es un sordo alarido de cemento»; o las que se suceden en estos versos del mismo libro:

...en el turbio asfalto de la calle.
Se encuentra una tristeza viejísima, arrugada.
Que suele caer de las ventanas paralíticas,
como lluvia de hojas secas.

⁹⁰ «Reencuentro con el hombre (Antipoema)» había sido publicado en *La Tarde*, 10.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 16). Se reproduce en apéndice en este estudio.

Y en la misma entrega se localiza este recurso al simultaneísmo:

Una calle tiene sótanos convulsos.
Un lupanar se enciende en la noche.
Un niño juega con una bomba.
Una mujer pare en el fango.
(Un millonario se casa por teléfono.)
Un borracho busca a Dios en la taberna.
De una cárcel brota la lujuria vertical de un grito.
En la calle hay un vómito de angustia.
En la calle...

En el contexto de la oleada de poetas canarios del mediosiglo es preciso referirse aquí a los puntos de contacto que se dan entre Fernando García-Ramos y Manuel Padorno, concretamente en la obra que escribieron en la década de 1950. Uno de esos puntos de contacto es la temprana coincidencia en el uso de unas técnicas de expresión neovanguardistas y de una temática urbana, presentes en *Tristeza del hombre* (1953) de Fernando García-Ramos y en *Oí crecer a las palomas* (1955) de Manuel Padorno. Por otra parte, si está clara la vinculación inicial de Maccanti y Baeza a una línea neoclasicista y *arraigada*, también se observan coincidencias entre Manuel Padorno y Fernando García-Ramos, cuyos poemas—repito: en sus primeras épocas— se encuadraban más claramente en la tendencia *desarraigada* y «entre existencialista y tremendista».

He dicho antes que hasta 1964 fueron frecuentes las apariciones de poemas sueltos de Fernando García -Ramos, sobre todo en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife. Según iremos viendo, algunos de estos poemas fueron incorporados más tarde a diversos libros, casi siempre con variantes. Apenas si hay que precisar que esas correcciones consistieron casi siempre en supresiones, con las que el autor parecía tratar de eliminar lo que consideraría muy cargado de ingenuidad o de excesiva grandilocuencia.

De *El tiempo habitable* a *Furnias*

En 1964, nada menos que once años después de la salida de *Tristeza del hombre*, apareció la citada segunda *plquette* de Fernando García-Ramos: *El tiempo habitable*, en la colección «Mafasca», una colección que ya era obra de la siguiente generación, y más concretamente de su director, el poeta Eugenio Padorno. Dos de los poemas (nueve, en total) que componían esta nueva entrega habían aparecido ya anteriormente en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* y en la revista *San Borondón*. Se trata del número 4: «Vosotros lo sabréis, amigos...»,⁹¹ y del número 3: «Mi calle es gris, recta y desolada...».⁹² Precisamente en el comentario de este segundo poema se centraba el artículo que Lázaro Santana dedicó a la salida de *El tiempo habitable*, en el que concluía diciendo que con este poema «parece que García-Ramos ha dado lo máximo de sí, ya que los ocho poemas que completan el cuaderno son algo inferiores a él y algunos francamente desmerecidos».⁹³

Ciertamente, *El tiempo habitable* no significaba un progreso sustancial respecto de la obra anterior. En la actitud del poeta ante el mundo y la historia se confirmaba el cambio desde la *tristeza* y la angustia de *Tristeza del hombre* hacia una poesía de la esperanza, más positiva, que ya se había definido claramente en las entregas sueltas de la decena de años que medió entre una y otra entrega. Pueden recordarse, en este sentido, los poemas «Canto a la Humanidad»,⁹⁴ «Canto positivo»⁹⁵ o «El tiempo habitable».⁹⁶ Por otra parte, si la utilización de lo coloquial daba cierta frescura al primer poema de *El tiempo habitable* («Buenos días, tiempo habitable,/ tiempo cordial ... »), no fueron afortunados en este libro ni el recurso a la frase hecha:

Porque el hombre más pobre
es aquel que ni siquiera
tiene tiempo
para
caerse
muerto;

ni el uso de lo insólito, no sé si con la intención de buscar un efecto de humor —desde luego, no conseguido—:

Tiempo viejo... [...]
Te enterraron

⁹¹ Publicado antes con el título «Carta sin posible respuesta» en *La Tarde*, 20.09.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 96); y en *San Borondón. Pliegos Graciosos de Poesía* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 5 (julio, 1959). Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁹² Publicado antes con el título «El tiempo en mi calle» en *San Borondón. Pliegos Graciosos de Poesía*, nº 5 (julio, 1959); y en *La Tarde*, 27.08.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 247). Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁹³ Cf. Lázaro Santana, «*El tiempo habitable*, de Fernando García-Ramos», *Diario de Las Palmas*, 01.08.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

⁹⁴ Publicado en *La Tarde*, 12.07.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 86). Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁹⁵ Aparecido en *La Tarde*, 21.03.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 121). Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁹⁶ En *La Tarde*, 09.09.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 240). Se reproduce en apéndice en este estudio.

un miércoles de noviembre,
a hombros
el ataúd,
tres avaros y un anticuario.
Descansa en paz.

En 1969 aparecería la primera entrega de cierta extensión de Fernando García-Ramos: *De la noche a la mañana*, un libro de treinta y nueve poemas. Aunque el libro, en su portada, se acoge a las fechas de composición 1965-1969, en realidad tres poemas habían sido publicados antes de 1965: «Estoy aquí...» había aparecido en 1956,⁹⁷ «Todo habita separado, ajeno...» en 1960,⁹⁸ y «¿Son para nosotros...?» en 1962.⁹⁹ Hay que añadir que otros tres poemas habían sido publicados sueltos entre 1966 y 1969: «Vivir de nuevo digo yo...»,¹⁰⁰ «Detrás de la ventana...»,¹⁰¹ y «La voz que germina...».¹⁰²

La incorporación a este libro de poemas anteriores a *El tiempo habitable* no hace sino confirmarnos la permanencia en él de elementos temáticos y expresivos característicos de aquella época. Junto a ellos, se constata también la continuidad de aquella actitud positiva y esperanzada, que señalamos en *El tiempo habitable* como prolongación, asimismo, de la época anterior a 1964. Lo más nuevo ahora se refiere esencialmente a la definición de la poesía de Fernando García-Ramos como una poesía social, o, mejor, de denuncia política de clara significación antifranquista. Esta denuncia puede formularse de la forma más directa, como en el soneto dedicado a Alberti:

...y no hay manera
que de cuajo te arranquen, soy testigo.
Que de cuajo te arranquen de esta tierra,
ni puños ni pistolas pueden nada,
ni puede triste paz ni amarga guerra.

O puede expresarse de forma más simbólica como en este poema:

Hágase la luz por campos
y por plazas,
luz para el amor...

Desde el punto de vista de los modos expresivos hay que observar que la poesía de Fernando García-Ramos comienza a lastrarse por el uso demasiado frecuente y poco feliz de la frase hecha, en la línea cultivada por el poeta insular de la generación anterior Agustín Millares Sall. Y hay que añadir que en los sonetos de la segunda sección del libro lo más desafortunado no radica en la utilización de ese molde métrico, sino en el uso de los modos elocutivos característicos, y ya entonces tan desgastados, de lo que fue toda una retórica del soneto en los decenios de posguerra.

En 1976 publica Fernando García-Ramos el libro *Barruntos*, al que incorporó nueve

⁹⁷ En *La Tarde*, 16.02.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 65). Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁹⁸ Había sido publicado con el título «Todo» en *La Tarde*, 21.01.1960 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 267). Se reproduce en apéndice en este estudio.

⁹⁹ Había aparecido con el título «Poema sin nombre» en *La Tarde*, 04.10.1962 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 496). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰⁰ Había aparecido, con la indicación de pertenecer al libro «La fábula del tiempo, amén», en *La Tarde*, 11.02.1966 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 872). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰¹ Con el título «No envejece la luz», en *El Día*, 09.02.1969. Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰² Con el título «El grito en el cielo», en *El Día*, 10.05.1969 (supl. *Letras Canarias*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

poemas publicados con anterioridad en revistas y periódicos: «Me duele a tierra»,¹⁰³ «Noche»,¹⁰⁴ «Isla de la Gomera» (1 y 2) y «La Laguna»,¹⁰⁵ «Eterna despedida»,¹⁰⁶ «El árbol»,¹⁰⁷ «Fecundación in vitro»¹⁰⁸ y «La poesía huidiza».¹⁰⁹ En el texto «Esto pienso, esto digo», que el propio autor antepuso a este libro, Fernando García-Ramos expone su propósito de hacer una poesía más para ser cantada que para ser leída: «Mi poesía no es para ser leída en el silencio de una biblioteca; no es de salón, sino de aire libre. Poesía —espero— para ser cantada, o para decir con fondo de guitarra».

Ya en 1969 Fernando García-Ramos había declarado: «Debo confesar que muchas veces escribo pensando en la canción».¹¹⁰ Y en el texto programático «Poesía y canción» que leyó en el Primer Congreso de Poesía Canaria, en 1976 (el mismo año de la aparición de *Barruntos*), se reafirmaba en esta posición: «Yo apuesto por la poesía-canción... por una poesía para el pueblo y por una poesía popular».¹¹¹

A *Barruntos* le han sucedido en los últimos años ocho libros: *Verdades como puños* (al que se incorporaban poemas sueltos anteriores),¹¹² *Más claro que el agua*, *Palabra canaria*, *Roto espejo de la memoria*, *Endechas del ahogado verde y otros agujeros del son*, *En las manos del volcán*, *Balada del viento* y *Furnias*.

En general, el interés literario de la obra de Fernando García-Ramos a partir de *Barruntos* —y casi podría decirse que a partir de *De la noche a la mañana*— es francamente bien escaso. Alcanza este juicio, como se ve, a la mayor parte de su obra. El hecho no ha de resultar del todo sorprendente si se recuerdan las siguientes declaraciones de Fernando García-Ramos, hechas en 1969, antes de la aparición de *De la noche a la mañana*: «Si madurez se llama a dominar perfectamente un oficio, puedo decir que he llegado a la madurez, porque yo no tengo problemas con el modo de expresión».¹¹³ El asunto no requiere mayor comentario. Jorge Rodríguez Padrón ha sintetizado en las siguientes palabras la trayectoria tan poco interesante que ha seguido la obra de Fernando García-Ramos:

Quizá le haya perjudicado su obra excesiva en cantidad e indiscriminada en temas y formas, puesto que su concepción de la poesía como forma abierta y popular de expresión, como palabra directa e inmediata frente al esteticismo o lo literario, cosas ambas que sacrifica en aras de una militancia social y política cada vez más radical, han hecho que la fuerza crítica y la voluntad denunciadora de su poesía primera se hayan encastillado en una retórica también vacía, aunque él piense lo contrario.¹¹⁴

¹⁰³ Con el título «Soneto del isleño» había aparecido en *Gánigo* (Tenerife), nº 15 (mayo-junio, 1955). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰⁴ Antes en *San Borondón*, nº 6 (junio, 1960), con el título «Soneto para una noche con estrellas». Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰⁵ Estos tres sonetos habían aparecido en *Gánigo*, nº 60-61 (1968). Se reproducen en apéndice en este estudio.

¹⁰⁶ Antes en *El Día*, 27.04.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 35). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰⁷ Antes en *El Día*, 22.06.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 43). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰⁸ Antes en *El Día*, 07.03.1970 (supl. *Letras Canarias*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁰⁹ Con el título «Poesía furtiva» en *Fablas* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 28-29 (marzo-abril, 1972), pp. 7-8. Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹¹⁰ Cf. Juan Cruz Ruiz, «Fernando García-Ramos, para quien el tiempo no tiene conmemoraciones», *El Día*, 27.04.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 35). Esta entrevista se reproduce en apéndice en este estudio.

¹¹¹ Recogido en AA.VV., *Primer Congreso de Poesía Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, pp. 57-60. Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹¹² Habían aparecido anteriormente «El estibador», en *Nosotros* (La Laguna, Tenerife), nº 11 (1956), y «Una sola voz» y «En ese o aquel barranco» en *La Tarde*, 29.03.1962 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 470). Se reproducen en apéndice en este estudio.

¹¹³ Cf. Juan Cruz Ruiz, «Fernando García-Ramos...», entrevista ya citada.

¹¹⁴ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Ochenta años de literatura (1900-1980)», en AA.VV., *Canarias: Siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983, p. 141.

Bibliografía

Libros

- Tristeza del hombre*, La Laguna (Tenerife): Sindicato Español Universitario, col. «Poesía» (de la revista *Nosotros*), 1953.
- El tiempo habitable*, La Laguna (Tenerife): col. «Mafasca», 1964.
- De la noche a la mañana*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1969.
- Barruntos*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1976.
- Verdades como puños*, Santa Cruz de Tenerife, col. «Poesía para el pueblo», 1977.
- Más claro que el agua*, Madrid, Taller Ediciones JB, col. «Paloma Atlántica», 1977.
- Palabra canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1978.
- Roto espejo de la memoria*, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, col. «Materiales de Cultura Popular Canaria», 1979.
- Endechas del ahogado verde y otros agüeros del son*, La Laguna (Tenerife), Centro de la Cultura Popular Canaria, 1980.
- En las manos del volcán*, Universidad Politécnica de Las Palmas, col. «Visión y palabra», 1981.
- Balada del viento*, La Laguna (Tenerife), Centro de la Cultura Popular Canaria, 1981.
- Furnias*, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1982.

Poemas sueltos

- «Mi sangre y mi carne y yo y la sombra de mi carne», *Nosotros* (suplemento de *Arriba España*, periódico del S.E.U. de La Laguna), nº 1 (abril, 1952).
- «Poema del sueño sorprendido», *Nosotros* (La Laguna), 2ª época, nº 2 (febrero, 1953).
- «Romance del cardón y la playa», *Nosotros*, 2ª época, nº 4 (abril-mayo, 1953).
- «Romance de la voz cercenada», *Gánigo* (Tenerife), nº 3 (mayo, junio, 1953).
- «Elegía», *Gánigo*, nº 10 (julio-agosto, 1954).
- «Entre el silencio y la voz», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 02.12.1954 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 6).
- «Reencuentro con el hombre (Antipoema)», *La Tarde*, 10.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 16).
- «Es tarde...», *La Tarde*, 16.06.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 34).
- «El bobo», *La Tarde*, 28.06.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 40).
- «La gran trampa», *La Tarde*, 25.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 44).
- «Hay que encontrar al ser humano...», *La Tarde*, 13.10.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 51).
- «Desde ahora», *La Tarde*, 02.01.1956.
- «Certidumbre», *La Tarde*, 26.01.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 62).
- «Canto a la Humanidad», *La Tarde*, 12.07.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 86).
- «El estudiante», *La Tarde*, 23.08.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 92).
- «Canto positivo (Fragmentos)», *La Tarde*, 21.03.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 121).

- «Un minuto de silencio», *La Tarde*, 19.09.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 147).
 «Poemas perdidos», *La Tarde*, 05.02.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 218).
 «El tiempo habitable», *La Tarde*, 09.07.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 240).
 «Universo de adentro...», *San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 5 (julio, 1959).
 «Hoguera», *ibidem*.
 «Muerte, escúchame», *ibidem*.
 «Escucho el mar...», *ibidem*.
 «Hay un mundo que es preciso encontrar», *La Tarde*, 10.12.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 261).
 «No busco la palabra...», *ΣΗΜΕΡΟΝ* (¿Las Palmas de Gran Canaria?), nº 2 (¿1959?).
 «Búsqueda», *La Tarde*, 04.10.1962 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 496).
 «Crónica del mar», en Rafael Arozarena, Pilar Lojendio y Fernando García-Ramos, *Tres poetas*, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1969.
 «Carta al poeta José Agustín Goytisolo», *ibidem*.
 «El viento», *ibidem*.
 «La ciudad», *Gánigo* (Tenerife), nº 62-63 (1969).
 «Con calor humano (En memoria del poeta Pedro García Cabrera)», *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 30.03.1981.

Ficción

- «Legión Extranjera», *La Tarde*, 13.01.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 12).

Ensayo

- «La poesía y nuestra generación», *La Tarde*, 10.03.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 20).
 «Poesía y canción», en AA.VV., *Primer Congreso de Poesía Canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1978, pp. 57-60.
 «Sobre *Furnias*: Sentido y alcance de un título», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 25.11.1982.

Entrevistas

- RESPUESTA a una «Encuesta sobre poesía insular», *La Tarde*, 24.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 18).
 CRUZ RUIZ, Juan, «Fernando García-Ramos, para quien el tiempo no tiene conmemoraciones», *El Día*, 27.04.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 35).

Sobre su obra

- SIN FIRMA, «Recital poético de Pilar Lojendio y Fernando García-Ramos», *La Tarde*, 25.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 44).
 DE VEGA, Isaac, «*El tiempo habitable*, de Fernando García-Ramos », *La Tarde*, 09.07.1964 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 569).
 SANTANA, Lázaro, «*El tiempo habitable*, de Fernando García-Ramos», *Diario de Las Palmas*,

- 01.08.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- LEÓN BARRETO, Luis, «Fernando García-Ramos», *El Día*, 22.02.1970 (supl. *Tagoror Literario*).
- PÉREZ MINIK, Domingo, «No es bueno quedarse en la orilla», *El Día*, 19.12.1971.
- , «Los barruntos de un poeta», *El Día*, 30.01.1977.
- DE LA NUEZ, Sebastián, prólogo a Fernando Garcíarramos, *Roto espejo de la memoria*, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, col. «Materiales de Cultura Popular Canaria», 1979.
- PINTO GROTE, Carlos, «Notas sobre un poeta», *Hora de Poesía* (Barcelona), nº 6 (nov.-dic.1979).
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, prólogo a Fernando Garcíarramos, *Furnias*, Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, «*Furnias*: Isla y llanto a flor de mar. Notas al último libro de Fernando Garcíarramos», *El Día*, 25.11.1982.

APÉNDICE

POEMAS

MI SANGRE Y MI CARNE Y YO
y la sombra de mi carne.

Y la sangre de mi sombra.
Y yo cóncavo de aire.

¿Soy carne y sangre de un alma,
o alma y sombra de esta carne?

Y esta palpitación íntima de sangre y sueño.
Y este amargo presagio de estertor en mi carne.

¡Ay, qué hemorragia de angustia negra!
¡Ay, cómo se endurece el aire!

¿Soy carne y sangre de un alma,
o alma y sombra de esta carne?

La carne se tornará lujuria
y el alma hastío insondable.

Y la sangre de mi sombra
se ha vuelto loca en la calle.

Y cuatro ahorcados lleva la luna:
mi sangre y mi carne y yo y la sombra de mi carne.

[*Nosotros* (suplemento de *Arriba España*, periódico del S.E.U. de La Laguna), nº 1 (abril, 1952).]

Poema del sueño sorprendido

Al compás de la brisa verde,
dos mujeres en la playa,
dos mujeres —carne y sombra—,
en la seca lejanía del silencio y la montaña.
Brisa verde, brisa verde,

en la playa sin fronteras de mi sangre solitaria.
 Canta la mar su canción morena,
 canta la arena su canción mojada.
 Pies desnudos en la playa honda.
 Huellas húmedas la playa blanca.
 Horizontes de gaviotas y silencios,
 mar de estrellas en la playa solitaria.

¡Se las llevó la brisa,
 se las llevó la brisa
 al venir la madrugada!

En un botella verde
 estaba la mar callada.
 Junto a mi lecho redondo
 hay un naufragio de barcas.
 Tú eras la espuma del viento
 y yo un tarajal del agua.
 Montañas de piedra y humo
 se llevaron mi garganta.
 La mar estaba en silencio.
 Y la brisa alborotada,
 junto a los perros del eco
 lloró su alegría amarga,
 en la playa sin fronteras
 de mi sangre solitaria.

[*Nosotros* (La Laguna), 2ª época, nº 2 (febrero, 1953).]

Romance del cardón y la playa

Ardiente playa desnuda,
 incendio de arena y carne.
 El cardón —asceta oscuro—
 en los conventos del aire—
 está llorando un vestido
 de agonías verticales.
 —«Dile al cardón — monje yerto—
 que mi agonía es un baile
 con las tabaibas lascivas
 y los musgos rezumantes.
 Que el molusco de mi sombra
 huele a tambor insondable.
 Cien estrellas de lujuria
 hieren mi arena salvaje.»
 Rumor a drago encendido
 y amargura de volcanes.
 El agrio cardón sombrío

gime de angustia en el aire.
Sandalias moradas lleva
de alfileres y cristales.
Túnica de aristas negras
y un rosario de alacranes.
La playa se ha vuelto loca
en los muslos de la tarde.
Opacos peces dormidos,
junto a la mar que se abre,
sueñan anzuelos y cruces
en las tabaibas sensuales.
Los barrancos de la luna
llevan oculto cadáver
de cardón amarillento
con mortaja y cirios graves.
Cincuenta dragos morenos
rezan poemas de sangre.
Hay un clamor calcinado
que retumba en los volcanes.
Arena de playa verde
canta en la mar su romance:
«Cardón de oscura tristeza.
Ciego de largos paisajes,
eres náufrago al revés
en mis aguas caminantes».

[*Nosotros*, 2ª época, nº 4 (abril-mayo, 1953).]

Romance de la voz cercenada

Arena salobre y negra
de tu alegría borracha.
Muérete al revés del mundo,
hondo poeta del agua.
Que tu agonía sin nombre
suene a sombra y suene a escarcha.
Corazón de angustia loca,
espiga de fiebre amarga.
Que el grito de tu silencio
vibre en la oscura montaña,
junto a los ebrios tambores
de la tristeza y el agua.
Poeta de lirios negros,
profundo clamor del alba.
Enciende tu verde sangre
en los peces de la fragua.
Que tus sueños más ocultos
tiemblen de hoguera y de magia.
Quema tus voces antiguas,

antorcha bruja del agua.
 Que la tierra de tu carne
 ilumine la montaña,
 y la ciega mar te rece
 poemas y lunas blancas.
 Muérete al revés del mundo,
 rojo ciprés de la playa.
 Que duela a puñal tu muerte,
 preludio de arena amarga.
 Poeta de lirios negros,
 hondo poeta del agua.

[*Gánigo* (Tenerife), nº 3 (mayo-junio, 1953).]

Elegía

*Ser durante una primavera
 demasiado invernal
 nido de un soplo de Dios.*

ANTONIO REYES

¿Y ahora?
 ¿Y ahora tú, Antonio?
 ¿Dónde?
 Sigue el cielo azul, sigue la tierra.
 Todo sigue igual:
 los árboles, las horas...
 Sigue el ritmo cotidiano, la tristeza.
 Cada día vuelve a amanecer.
 Y tornamos a alegrarnos, a vivir, a soñar cada día.
 Nosotros seguimos aquí,
 haciéndonos preguntas.
 Todo sigue igual.
 Las estrellas llenan siempre la noche de preguntas encendidas.
 Y la tarde es gris.
 Y es gris la soledad.
 Y no han variado los caminos.
 Sólo el árbol de tu ausencia, que crece.
 Que crece y nos agrieta.
 Que se alarga lento y tristemente.
 Todo sigue igual.
 Soñamos. Escribimos. Aquí, somos poetas.
 ¿Y tú? ¿Dónde tú?
 ¿Qué palabras hemos de decir para que retornes,
 qué hoguera hemos de encender,
 qué atormentada sangre? ¡Dime!
 Estamos encadenados.
 Somos encadenados.
 No podemos llegar a tu hondo silencio sin fronteras.

No podemos regresar a aquellas tardes
 en que hablábamos.
 No podemos hacer nada para encontrarte.
 Todo sigue igual aquí.
 Sigue el cielo azul, sigue la tierra.
 ¿Y AHORA TÚ, ANTONIO? ¿DÓNDE, TÚ?

[*Gánigo*, nº 10 (julio-agosto, 1954).]

Entre el silencio y la voz

Entre el silencio y la voz hay un oculto horizonte,
 hay una honda penumbra humana.
 En mi habitación, en la de todos,
 hay siempre una entredormida tristeza,
 hay una luz de cristal inefable,
 que no es ni el caminar de las horas,
 ni el abandono desconsolado de los muebles,
 ni el cuadrado corazón de la ventana.
 Es un lento duende,
 es la eternidad vestida de domingo por la tarde.
 Entre el silencio y la voz
 hay una música recordada apenas,
 hay una música lejana y diluida
 que se filtra impalpable
 por la persiana —blanco y verde —
 de la soledad y el sueño.
 Entre la voz y el silencio
 está la muerte
 disfrazada de cualquier cosa.
 Donde empieza el silencio empieza un atardecer,
 una larga pregunta nuestra,
 una larga soledad de nadie.
 Más allá del silencio no sabemos nada,
 más allá de las cosas que tenemos cerca,
 de nuestras pobres cosas cotidianas e inútiles.
 Entre el silencio y la voz latimos nosotros
 —alma y sangre—
 con la ilusión más o menos rota.
 Entre la voz y el silencio
 está el amor esperándonos,
 está la alegría, está esperándonos la esperanza.
 Entre el silencio y la voz
 camina el hombre.
 Entre la nada y su tristeza.

[*La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 02.12.1954 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 6).]

Reencuentro con el hombre (Antipoema)

Si dejo atrás la ciudad,
con sus luces, con su fascinación nocturna,
con su mentira, con sus letreros luminosos,
y camino solo hacia la noche,
se me abre una senda de balaustres grises,
y empiezo de pronto a sentir el mar,
el llanto monótono, eterno, inconsolable,
del mar.
Y camino más, porque busco la última soledad.

Pero, entre la oscuridad, empiezan poco a poco
a encenderse luces,
voces humanas.
Y se escucha un aliento, una respiración fatigosa,
un trajín sonámbulo.
El mar me había distraído,
me había alejado de mí mismo, y pensaba.
—Sí, ante el infinito nada tiene sentido,
todo es tan insignificante:
las luces de la ciudad, su rumor voluptuoso,
la alegría...

Y he aquí que yo —hombre de veintitrés años,
hombre de la ciudad y de mi imaginación—
cuando caminaba hacia la soledad más desnuda,
he descubierto al Hombre,
no con atuendos de estupidez, frívolo y cosmopolita,
sino auténtico, en su más profunda verdad.

He descubierto al hombre miserable y sublime,
he hallado la Flor del Loto,
cuando caminaba por el fango y temía ensuciarme.
Me he odiado, y he querido romper
mis vestidos, mi máscara.
Pero no puedo. Las luces de la ciudad
me atan, me llaman
como un pulpo gigantesco que me hipnotiza.
Soy un esclavo.
He querido romper esa muralla de hielo
milenario,
para llegar al Hombre.
Y no he podido. Mi traje, mis palabras,
mi máscara de burgués, lo impedían.

Y entonces me he reído de mí mismo,
de la falsedad que me envuelve,
me he reído de las bellas metáforas, de mis ridículos versos

—porque soy poeta, ¿no lo sabíais?
 Era poeta y no había llegado al Hombre, descubierto
 al Hombre,
 porque es más elegante y bien visto hacer
 vacías rimas para burgueses,
 lindas metáforas de salón, bellas cursilerías.

Me he vuelto; he caminado otra vez hacia la ciudad,
 y ahora escucho otra vez el llanto del mar.
 —Sí, ante la eternidad, ante el infinito, sólo algo
 tiene sentido: el Hombre,
 en su más cruda y profunda realidad,
 el Hombre.

He caminado hacia la ciudad,
 y me han vuelto a cegar sus luces,
 me han vuelto otra vez a engañar sus estériles flores artificiales.

¡Hombres del Mar, hombres profundos,
 creced porque sois el Hombre sin ropajes,
 sin la mentira ambigua de nuestro gesto!
 ¡Crece, Hombre, hacia tu infinito!
 ¡Crece, Flor de Loto, hacia la eternidad!
 El barro en donde vives no te mancha.
 Nos mancha a nosotros. Es el suburbio de nuestra Farsa.

Tenerife.

[*La Tarde*, 10.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
 nº 16).]

Es tarde

Es tarde.
 Hemos llegado tarde:
 Es tarde para el grito, el llanto y el poema.
 Tarde para la nube y el aire.
 Hemos llegado tarde.
 A un mundo urgente.
 A este cielo de ángeles devorados.
 Es tarde. Tarde para la espiga y el arado.
 Tarde para el niño y la tristeza de girasol.
 Tarde para la fuente,
 para tener el corazón en la tarde.
 Es tarde.
 Hemos llegado en el momento preciso de la ira.
 A este paisaje con árboles de cemento.
 A esta alegría usada.

Hemos llegado para vivir geoméricamente.
Hemos llegado para tener una herramienta.
Hemos llegado para tener una pluma estilográfica.
Hemos llegado para tener un fusil.
Hemos llegado a una pizarra vieja
llena de teoremas demostrados.
Hemos llegado tarde:
Hemos nacido tarde.

[*La Tarde*, 16.06.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 34).]

El bobo

Es sordo,
es mudo,
y hace candiles de petróleo
para pescar cangrejos.
A su padre lo mataron
en una mina.
(Sí, le dieron con una mandarria
en la cabeza.)
Y a él, al bobo, le dieron sesenta y cinco mil
pesetas, de indemnización.
Él tiene su pequeño mundo,
sus señas...
No sabe leer, y lee
libros a la orilla de la mar,
y hace como que piensa.
Llega como un perro triste
y se baña.
A nadie habla,
porque
es sordo,
es mudo,
es bobo
y hace candiles de petróleo.
A veces, se pone amargo
y hay una soledad oscura por sus ojos.
(A su padre lo mataron, con una mandarria.)

Junio, 1955.

[*La Tarde*, 28.06.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 40).]

La gran trampa

El hombre no vino a sentarse en un sillón.
Las estrellas saben que el hombre
no vino a sentarse en un sillón,
a remarse voluptuosamente en un sillón.
El hombre no vino a domesticar su sangre.
El hombre está aquí,
en este punto del Universo,
para gritar bien alto,
para horadar la noche con su grito,
para levantar su sueño piedra a piedra,
para arder,
para ser hoguera, y subir,
para ser llama, y subir.
Para subir.
El hombre no vino a *matar el tiempo*.
Aquí no ha venido el hombre
para entretenerse.
El tiempo es sagrado.
El tiempo lo hizo Dios para que el hombre pudiera existir,
para que el hombre pudiera existir y crecer.
El hombre vino a crecer,
a levantarse,
a ponerse en pie,
a subir...
Esto es una trampa. Esta vida de aquí es una trampa.
De aquí no se escapa nadie.
Nadie.
Aquí no hay quien no deje una tumba.
Si no la deja bajo tierra,
la deja en la mar,
y si no en el aire.
Esto es una trampa.
Esto es la gran trampa.
El que no busca a Dios, se hunde.
El que no sube, se hunde.
El que no tiene un salmo, se hunde.
El que no edifica su sueño piedra a piedra, se hunde.
El hombre no vino a sentarse
en un sillón.
El hombre vino para subir.

[*La Tarde*, 25.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 44).]

Hay que encontrar al ser humano

Hay que encontrar al ser humano;
hay que buscarlo entre la gente,
o entre la soledad.
Puede que se haya perdido,
o que esté sentado en un banco.
Puede que esté viejo de tanto esperar...
También es posible que haya muerto.
Pero hay que buscarlo.
Hay que buscar al ser sin envidia ni rencor
que pensó Dios.
Hay que buscar al ser puro, incontaminado.
Y hay que hablar con él,
y decirle: ¡hermano!
Y decirle: ¡amigo!
Y aprender su humildad anónima,
su amor, su sacrificio.
Tenemos, amigos,
que buscar al ser humano,
y pedirle perdón por nuestro olvido.
Puede ser ése o aquél.
¡Todos!
Hasta nosotros mismos podemos ser
el ser humano.
Todos: el rico, el pobre,
el burócrata y el proletario.
Está en el interior de todos,
en ese fondo que pensamos
cuando decimos «en el fondo, es buen hombre».
Tenemos que encontrar al ser humano,
y darle un abrazo muy fuerte
para que se quede con nosotros siempre.

[*La Tarde*, 13.10.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 51).]

Desde ahora

Al pintor Antonio Torres

Buscaremos lo puro, lo simple y solitario,
la tristeza sin rencor,
la alegría sin rencor,
todo lo que es nuestro y hermoso
y se encuentra en nuestro interior y revive:
el amor, claro y perdurable como voz de fuente,
la ternura, igual que un pan sencillo y confortable,

la paz, honda y horizontal
como una inmensa mar dormida.
Buscaremos la sonrisa y el corazón
que habíamos perdido entre los duros pliegues
de alguna ciudad gris
o de alguna oficina cuadrada.
Buscaremos los sueños con luz íntima
que habíamos tallado para poder vivir,
todos los sueños con profundidad humana
que sosteníamos con nuestra sangre.
Volveremos a los encendidos caminos,
a las sendas llenas de cielo azul,
a las palabras sin aristas.
Nos habíamos envenenado de asfalto,
de oscuros papeles impresos,
de esperas burocráticas con luz artificial,
de antesalas irremisiblemente vacías de ternura.
Nos habíamos envenenado
con el aire pardo de las tertulias burguesas,
con la paz mercenaria
de los cafés de la ciudad.
¡Volveremos a la esperanza,
a la fe, al amor!

Diciembre, 1955

[*La Tarde*, 02.01.1956.]

Certidumbre

Cordialmente, al pintor Antonio Torres

Yo no soy ni mi sangre, ni mi carne ni mis huesos.
Soy lo que cada día pienso,
lo que fuertemente sostengo con mi sangre,
con mi voz, con mi tristeza.
Soy lo que tengo escrito,
lo que tengo vivido,
las entrañables cosas que he querido con ternura.
Soy muchas tardes mías
llenas de nostalgia y soles silenciosos.
Soy los caminos que he caminado
y las mañanas en que creo.
Soy cada una de las piedras
que mis pies conocen,
cada uno de los sueños míos que he levantado con amor y esfuerzo.
Nada de esto podrá morir nunca.
Algún día irremediable me apagaré como una hoguera

de la montaña.
 Después, en la tierra, habrá cenizas solamente,
 pero sé que en algún sitio, tal vez en el viento,
 quedarán para siempre
 la huella del fuego que me alienta
 y la voz oculta de los poemas que más he querido.

[*La Tarde*, 26.01.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
 n° 62).]

Canto a la Humanidad

Hoy, un día, algo tan pequeño y tan grande
 en que la vida, la muerte, el dolor y la alegría caben,
 aunque abrumado, escribo y quiero cantarte
 porque eres múltiple y renacedora como los trigos,
 Humanidad numerosa, madre, parturienta fecunda.
 Para ti siempre el cielo azul de las claras mañanas,
 para ti la primavera clamorosa, para ti los salmos
 que brotan de lo hondo de la tierra, cuando la luz,
 en el opaco amanecer, de pronto, se hace.
 Eres antigua como tus talladas hachas de sílex;
 vienes de lo lejos, de otros climas rudos, de entre mugidos
 y altas piedras; llegas de desnudas soledades;
 de sangre coagulada emerges, resucitada
 de la muerte soturna, colosal, del dolmen.
 Yo nada soy para ti: un eslabón minúsculo, una sola gota
 del océano, nada para tus milenios, para tus fabulosas edades,
 nada, tal vez una nota discordante de la Gran Sinfonía.
 Y sin embargo te incluyo en mí, puedo reconocerte y recorrerte
 en mi corazón, en mis agonías, en mis entusiasmos,
 en todo lo tuyo que soy, desde la noche del asombro desnudado
 hasta el mediodía radiante, estelar, del advenimiento de la certidumbre.

No creas que sólo veo en ti los triunfos y las glorias acabadas:
 te veo en lucha, en voluntad, en renovación constante.
 Sublime es lo usado por ti, hermoso lo vulgar, lo repetido.
 Todo lo que tocas con tus manos se transforma:
 el hierro cobra vida, las aguas ordenan su tumulto,
 la piedra se torna en ángel, en aljibe, la madera abre
 sus interioridades de gruta, el viento impulsa
 tus molinos, tus almadías de aventura y miedo,
 el átomo te obedece, se parte y se disgrega;
 en las estepas se escucha su estampido sobrehumano
 hasta el fin de los siglos llega, con una incontenible
 ola, su millón de grados de temperatura.
 ¿Qué buscas, Humanidad, en el bosque de lo desconocido?
 Interrogadora eres como un niño fascinado. ¿Qué buscas

en la noche de las estrellas? ¿Adónde vas? ¿Adónde quieres ir?
Desde que naciste, caminas. No paras. No te detienes.
¿Quién te parió entre monstruos con un solo ojo cegador?
¿Quién te puso aquí, en esta pella del Universo,
sobre esta tierra giradora y extraña, en que la vida
—ese algo que nos estremece—, como una inmensa flor, se abre?

Aquí estás. El aire, las rocas —todo lo moldeable— son el testimonio
de tu presencia. En su hondo corazón guarda la tierra tus huellas.
Estás aquí, milenaria y reconocible, en cada grito, en cada dolor
nuestro. Ahora tienes cuatro mil millones de ojos
desde los cuales el misterio es el mismo, atterradoramente
el mismo que cuando, virgen,
te mirabas en el espejo asombroso de tu soledad lacustre.
Yo reconozco tu grandeza en el más miserable
de los hombres; en su oculta capacidad para el espanto,
en su nervio, en la voz de su sangre, te descubro.
Te hallo en el labriego, en el asesino, en el mártir,
en el hombre de la calle, municipal y cobarde,
en el hombre legendario de la cumbre, huraño, místico y maldito.
Contigo me encuentro cada día. Cada día oigo
tus pasos. Detrás de un rostro moderno y civilizado
veo al hombre aullador de las cavernas,
y veo al salvaje pintarrajeado que salta sobre las hogueras,
y al hombre que con esfuerzo busca el oro y encuentra la muerte;
te veo a ti, Humanidad, única, unánime, repetida,
yendo de lo adocenado a lo heroico,
mar hondo siempre, destruyéndote, naciendo,
con gritos, con brazos, con banderas, siempre.
Tú, la inacabada, la inefable, la nunca dormida.
Para ti no se ha hecho la muerte definitiva, porque eres
después de ser, porque naces de la propia muerte,
porque de la misma cerviz de la nada resucitas.

Yo te celebro y te canto en la madera dominada,
en el pan, en el adolescente, en todo lo tierno y admirable
en que tú palpitas. Te celebro en la espiga, en el cereal humilde,
en los surcos de la simiente, y en la paz, y en el vino.
Te celebro y te canto en el tractor trepidante
y también en la antigua yunta de bueyes, lenta y laboriosa.
Te celebro y te canto en el trabajo nuestro
de cada día, en la cal, en el hierro, en las manos del obrero,
en la casa en construcción oliendo a germen,
en el puente sobre el río y en la ciudad levantada,
en el bisturí del cirujano, en el compás del arquitecto,
en cada pieza del taller, en el yunque, en el martillo
que golpea con ritmo de música, en la sierra mecánica,
ensordecidora, cortante, con su zumbido de abejas enfurecidas.

Sean para ti los cantos, para ti la alegría.

Para ti el amor con su estrecho abrazo conmovido,
para ti el amor con su ternura, con su noche elemental,
iluminada. Para ti los júbilos, para ti las campanas y los cánticos.

En las universidades y en las escuelas te descubro,
allí donde la vida se congrega y surge te celebro;
te celebro, Humanidad, hembra de caderas inmortales,
estremecida voluntad, horno fecundo encendido siempre.
En lo puro y en lo bastardo te encuentro y te canto y te saludo;
en cada hombre y mujer tuyos te hallo cada día.

Y en mi vida y en la muerte que me espera
te canto, Humanidad.
Y en los millones y millones de años
que hicieron falta para que yo existiera
te canto, Humanidad.
Te canto, Humanidad. Te canto, Humanidad,
madre de nuestros días y de otros días lejanos,
raíz, honda raíz soterrada,
río de sangre insepulta.
Que los altos astros te bendigan.

[*La Tarde*, 12.07.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 86).]

El estudiante

Si miras el cielo azul de hoy,
si miras tus manos, tus libros,
si te miras y piensas, si profundamente piensas,
verás tu mañana incierto, incierto.

Pero existe el ahora, el cada día,
el cada lunes repetido,
existen las clases, las oscuras pizarras,
los problemas.
Y te olvidas, y trabajas, y luchas.
Así, hasta que un domingo,
un desolado domingo de tu vida,
te habrás cansado ya de todo: del cielo de hoy,
de tu ciudad mediocre,
de tu vida mediocre,
y te sentirás solo,
y verás tu mañana incierto, incierto.
...Colombia, Canadá, Nueva Zelanda...
Sí. Allá, sí. Lejos...
Y sueñas. Hasta llenar tu corazón
de grandes ríos, de grandes bosques.
Soñar es hermoso, es necesario.

... ..

El muelle está ahí.
No. Espera. Sólo unos años.
Unos años. Unos años.

... ..

Hoy es sábado otra vez. De pronto, el amor.
Sin saberlo casi. Sin quererlo casi.
El amor es un árbol que necesita crecer.

...¡Colombia, Canadá, Nueva Zelanda!...
Te habías olvidado.
Ahora es la calle concreta, el paisaje rural,
lo doméstico, lo anónimo,
la provincia con toda su pesadumbre caída sobre ti.

Has vuelto a sentirte solo,
has vuelto a pensar.
Y gritas. Y te revuelves.
Porque en tus manos, en tus ojos,
en el cielo azul de hoy,
has visto de nuevo tu mañana incierto.

Tenerife, 1956.

[*La Tarde*, 23.08.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 92).]

Canto positivo (Fragmentos)

Creo en mí mismo y creo en la vida
y en los días claros.
Creo en el ancho corazón del hombre
y en el corazón cereal de la mujer,
y creo en el alma recién nueva de los niños.
Hay más bondad que maldad.
En la muchedumbre me reconozco
y en la soledad encuentro a los demás.
En la alegría y en la tristeza
soy siempre yo mismo,
cuento con la realidad, con las horas amargas
y con los días sin horizonte,
mas no me hundo: me recobro,
y camino intensamente hacia la esperanza.

El amanecer es hermoso porque
existe la noche y la oscuridad.
La noche es también hermosa y necesaria.
Después de la angustia,
la luz es más luz.
Todo nace con el dolor:
los astros, las plantas, nuestra propia vida.
El dolor purifica y redime.

El Hombre no es el rey de la Creación:
en la Creación no hay rey ni mendigo.
Tanta importancia tienen las alas
de un insecto como mis manos.
Yo escribo poemas, las arañas tejen
su digna tela, y el viento esparce
la semilla y la palabra.
Yo creo en las montañas, en el mineral
silente, en la hoja del árbol,
en el retorno de mil primaveras
y en el amanecer, el mediodía y la tarde
de todo cuanto existe.
Si hoy hablo, si mañana escribo,
es porque ansia y alegría llevo en mi sangre,
porque he escuchado con ternura
cuanta voz o llanto
surge de los seres del mundo.
Somos lo que siempre nace, lo que siempre
brota, vive y se despierta.
No hay losa, no hay silencio ni hierro
que nos hunda o acalle.
Volverá siempre el hombre sobre las tierras.

[*La Tarde*, 21.03.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 121).]

Un minuto de silencio

Un minuto de silencio, amigos,
por esos hombres que sin un mantel, sin una mesa,
hacen su almuerzo en cualquier parte.
Un minuto de silencio triste,
un minuto de silencio amargo.
Un minuto de dolor por esas gentes
que no tienen un lecho en que acostarse,
que no tienen ropa ni alegría
y trabajan bajo el sol tan duramente,
y regresan a sus casas, a sus cuevas,
con el corazón sin lumbre y la cabeza baja.
Ya no valen llantos ni limosnas,

ni siquiera un minuto de respeto,
ni un poema, amigos, ni un abrazo,
por esas grises gentes olvidadas.
A estos hombres se les debe tanto
que todo lo que por ellos pueda hacerse
es mezquino, pobre, oscuro.
Amigos, un minuto de tristeza
es tan poco, tan inútil, tan avaro.
Porque hay gentes que ya llevan años de amargura,
años y más años de silencio y sufrimiento,
vidas enteras sin luz, sin horizonte.
Porque hay gentes ya sin música posible ni esperanza.
Una hora de dolor y pensamiento,
una hora auténtica de pena,
una hora de justicia, de castigo.
Una vida, amigos, una vida.
Una vida por los hombres humillados,
una sangre por las sangres sin latido,
una sangre atormentada, renovada.
Muchas vidas, muchas sangres, muchos llantos.
Por los pobres, por los parias,
toda una eternidad, amigos, de silencio respetuoso.

1957

[*La Tarde*, 19.09.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 147).]

Poemas perdidos

Poemas míos que he perdido,
que he olvidado,
que ni siquiera he escrito tal vez...,
sé que estáis en alguna parte,
aunque nadie oye nuestras voces,
aunque nadie, ni yo mismo, os escucha.
Sois como las anónimas y
monótonas piedras de una playa.
O como las nubes que pasan y
desaparecen.
Íntimos poemas que guardáis
algo de mis horas profundas,
que anidáis algo de mis sueños,
que sois como gaviotas de la ternura,
me parece que estáis aquí, conmigo,
en la soledad y el silencio
de la tarde.
Poemas que amo, porque no podré

volver a escribiros nunca.
 Poemas míos, perdidos, olvidados
 para siempre,
 cómo os quiero en estos momentos
 en que daría mi alma
 por una sola palabra vuestra.

[*La Tarde*, 05.02.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
 nº 218).]

El tiempo habitable

Habitamos el tiempo y el hogar
 como ayer y mañana otros hombres, otros seres.
 Encendemos el silencio.
 Habitamos el cotidiano amor y la madera.
 Caminamos cordialmente hacia la esperanza.

Sé que empieza una esperanza cada día,
 aun allí donde nos socava la tristeza,
 aun allí donde unas hojas
 pierden su árbol para siempre.
 Sé que nace
 aun allí donde unos palmos de tierra
 sobre un hombre
 pesan angustiosamente en nuestro corazón.
 No guarda huellas de la noche el cielo claro,
 ni huellas guarda el aire
 de la muerte oscura,
 pero hay un infierno y un cielo en nuestra sangre.

Habitamos el tiempo, eso digo.
 Este tiempo casi lluvia que nos llega.
 Y es necesario a veces escuchar
 la voz áspera de sus uñas horadando puertas,
 lentamente horadando puertas olvidadas.
 Siempre hay un minuto con alegría.
 Siempre llega también —puntualmente— la amargura.
 Hay un tiempo humilde,
 un tiempo descalzo, escueto,
 para vivir la más honda soledad.
 Lo importante es buscar un horizonte
 donde paredes sin huecos te cierren el camino.
 El futuro empieza hoy.
 Y mañana también el tiempo es habitable.

[*La Tarde*, 09.07.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 240).]

[Universo de adentro...]

Universo de adentro.
Universo de fuera.
Árboles en mi corazón.
Árboles en la tierra que contemplo.
Seres que viven dentro de mí,
planetas que giran en torno de mí,
sombras que están en mí.
Sombra, luces,
amaneceres de adentro.
Amaneceres en la tierra que contemplo.
Mis días no morirán.
Pero mi hondo universo de adentro
caerá
y volverá a ser nada como todas las cosas.
Universo de adentro.
Sombras en la tierra que contemplo.

Hoguera

Soy sobre la tierra intensa.
Soy yo. Soy, siempre, yo. Después de la angustia,
después del crepúsculo, después de amanecer.
Soy hasta el borde de mi barro.
Puedo, aún, caminar y gritar
bajo este cielo hondo, infinito.
Puedo sentir la lluvia en mi piel.
Como los árboles.
Y sentir el sol.
Soy bajo mi sueño.
Soy más allá de estas horas que se acaban.
Lejos, me esperan los caminos encendidos.
Puedo escribir un poema
y caminar hasta el horizonte.
Puedo estrujar la tierra
y me ahondaré en las estrellas
cualquier noche.
Puedo amar profundamente.
Soy un grito desencadenado.
Soy la voz de unos árboles
que no conozco.
Algún día llegará hasta mí la niebla de mi muerte,
y nadie sabrá adónde yo he ido.

Muerte, escúchame

Yo también te llamo muerte
y te llevo en mí como cualquiera,
como sé que eres puntual
y que mis manos
se pudrirán algún día
en cualquier parte.
¿Qué voy a hacer? Si no te pensara
tú igual vendrías
a sonar el aldabón de mi puerta.
Ni un poeta ni nadie podría
evadirse de tu filo.
Otra cosa es amarte o esperarte
ansioso. Qué agonía entonces
hasta que tú llegaras.
Qué agonía sería nombrarte
a cada hora
y ser tu fiel esclavo.
Reclamarte sería ser ya casi tuyo,
sería ser ya casi piedra.
Mi rebeldía vale más
que tu impasible presencia:
es más pura y más honda y más humana.
Yo no quiero morir. Lo digo
en alta voz.
Si no me entiendes
es mejor que te niegues a ti misma.
Triste victoria tuya la de no poder
quitarme la vida que he tenido,
sino la que habría de tener
si no llegaras.
Yo no seré al fin,
pero he sabido del aire
y de las altas nubes
y he respirado con fuerza
cada momento mío.
Si no puedes matarme por completo,
¿cómo te atreves a llamarte muerte?
Yo te diría que es vano
tu empeño de cercenar voluntades.
Después de muerto
aún seguiré queriendo vivir ¿lo sabes?
Seguiré queriendo vivir
con tanta rabia,
que habrás de doblarte y morir
al fin y al cabo.
Nada me impediría matarte
si matándote a ti
volviera yo otra vez a tener vida.

Escucho el mar

Escucho el mar
y pienso mi muerte.
De pie, rotundamente
solitario.
Ahora soy una piedra más
de esta playa lenta.
Piedra, mi sangre.
Piedra, mi soledad.
Piedra, la mar que escucho
y la muerte que sueño.
El agua, las gaviotas,
todo lo que transcurre,
se desvanecen insensiblemente
y me dejan unas conchas, unos huesos,
como ofrenda, o, tal vez, como recuerdo.
Yo sé que vuelven a ser, a tener latido, lejos...
Por eso, ahora apretado contra la arena,
escucho el mar.
Y pienso mi muerte,
y soy una piedra más.

[*San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 5 (julio, 1959).]

Hay un mundo que es preciso encontrar

Hay un mundo que ignoran los ojos cuadrados de las oficinas,
un mundo sin nombre ni mapas ni dimensión posible.
Nunca serios impresos hablaron de él.
Nunca los periódicos dijeron que existiera.
Y es un mundo maravilloso y cierto,
lejos de la envidia, de la soberbia, del rencor.
No hay pistola, ni hierro ni losa que lo acalle.
Intacto surge de los escombros de las guerras.
Nace cada día, sobrevive a cada muerte.
Renace como los trigos, es múltiple, es eterno.
No se puede llegar a él en automóvil.
No se compra. No se vende.
Los ricos a menudo lo pierden.
Los pobres a veces lo ganan.
Y hay quien lo descubre para siempre.
No está en los edificios venerables,
ni en la piedra de los monumentos,
ni en el laurel de las glorias.
Está dentro,

muy dentro,
del corazón de cada ser.

Noviembre, 1959.

[*La Tarde*, 10.12.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 261).]

[No busco la palabra, ni la espero...]

No busco la palabra, ni la espero.
Nace en mi corazón
como los árboles de un bosque.
Llega puntual la inevitable palabra.
Y me invade
de esperanza, de alegría, o de llanto.
Yo la escucho y la pienso
y la digo en voz alta.
Y todo es así: la mañana, el amor
y las horas intensas de la vida.
Todo es así: rotundo y cierto.
Cada minuto, cada latido de nuestra sangre.
No es posible retroceder.
No es posible borrar nuestros pasos,
las huellas de nuestra voz,
de nuestros actos, de nuestros gestos.
Nuestra vida es semilla
sembrada para siempre.
No busco la palabra. Me limito a vivir hondamente.
La palabra viene. Ha de venir.
Sin retraso. Sin falta.
Como el pan necesario y crujiente
de cada día.
Mi corazón me dará todo un poema.
Mi sangre me dará la palabra.
Y yo no haré sino escuchar.
Y decirla en voz alta, sí.
Porque es necesario que la oigan los demás hombres.

[*ΣΗΜΕΡΟΝ* (¿Las Palmas de Gran Canaria?), nº 2 (¿1959?).]

Búsqueda

Hay que vivir, latir y desangrarse
para encontrar un horizonte o una estatua desnuda,
para encontrar unas manos que acaricien, que escuchen,
para encontrar una música que brote de los muros.

Yo sé que busco algo, yo sé que busco algo
por estas calles grises, por estas calles largas,
y llevo en mis dos manos dos barcos de tristeza,
y llevo en mis dos ojos el llanto de la lluvia.

Después de esta agonía tal vez haya silencio,
tal vez haya un navío, tal vez haya un fantasma,
tal vez sea la hora de abismarse en los lechos,
de auscultarse los pulsos y gritar secamente.

Por estas calles verdes de lunas apagadas,
por estas calles hondas sin viento, sin sonido,
yo sé que busco algo y corro y me atormento.

[*La Tarde*, 04.10.1962 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 496).]

La ciudad

Sucede que estaba
ayer la ciudad bajo la lluvia.
Acontecía el invierno
y se tocaba la tristeza.
Todo era cierto:
las campanas dolían.
Había envejecido la ciudad.
Había envejecido siglos
en las piedras,
en las sombras taladas,
en los tejados huidizos.
La gente se refugiaba en la luz
de las tabernas.
La gente se adentraba.
El tiempo era como una voz:
la llamada
de alguien profundo.
Había luces rojas derramadas,
en silencio tenaz
en las esquinas.
Todo era como soñado.
Sin embargo todo era verdad,
el amor que se avecinaba,
el temblor de las hojas
en el aire.
Era como para gritar,
como para abrir puertas,
como para buscar caminos.
Porque estábamos perdidos,
lejanamente perdidos

en lo hondo de un tiempo inencontrable.
Sucedé que estaba ayer
la ciudad bajo la lluvia.
Pero no era ayer,
no era ayer:
acontecía el invierno
y había envejecido de pronto la ciudad.

[*Gánigo*, nº 62-63 (1969).]

Con calor humano

En memoria del poeta Pedro García Cabrera

Jamás hubiera querido
verte muerto,
yo que cincelé tu imagen,
tu sonrisa viva,
tu paz sensible.

Para mí —pese a la evidencia—
junto a una pulida piedra del mar
te hallas,
eres hombre en pie aún,
avizorando horizontes,
tomándole el pulso a la luz
de los crepúsculos.

A ti no te va el silencio,
porque naciste para la palabra,
para la coloquial ternura,
para los vasos comunicantes
de la poesía y la amistad.

Con calor humano
forjabas el verso.

En el vuelo
de nuestras gaviotas
escribiste sueños,
señalaste esperanzas.

Te fuiste en la mañana última
del invierno,
cuando el cielo barruntaba esplendor,
ya viajero perenne,
hacia la libertad.

[*Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 30.03.1981.]

FICCIÓN

Legión Extranjera

HEMOS NACIDO en una isla, en un lugar apartado de los amargos acontecimientos de las guerras. Aquí la vida se desarrolla normalmente. Somos los *privilegiados* de nuestra generación; no hemos tenido contacto con la guerra, con la historia del mundo, esa historia que no es la Historia sino un clima obsesionante en que mueren los seres, sin fe y sin heroísmos. Un caos como la vida misma. Ruido de ametralladoras; el estampido de una bomba que cae sembrando muerte y sangre y destrucción. Y luego, lo peor: el silencio. El silencio que hace estallar los nervios. Y luego el vacío, la angustia.

Esta es la historia de un hombre cualquiera, la historia de uno de tantos muchachos de nuestra generación, a quien el destino hizo nacer en Europa. Puede llamarse Hans o Herbert: es alemán. También podría ser polaco. Tenía diecinueve años cuando se enroló en la legión extranjera francesa, más bien por curiosidad, por sed de aventuras, o tal vez...

Al principio no notó el cambio. Había conocido la vida dura, el hambre. El período de instrucción le pareció un juego de muchachos. Un... dos... un... dos... El mismo paso brusco, la disciplina. Después le dieron el fusil. Él lo esperaba ya como a una novia. El día en que repartieron los fusiles fue una fiesta para los reclutas. Todos probaron el gatillo, a pesar de que se les había advertido que no disparasen en seco, pues se partiría la aguja percutora. ¡Eran tan chiquillos...!

La aguja percutora, el cajón de los mecanismos, el alza. Pronto aprendió estos nombres y la estructura del arma. Había que limpiarla diariamente. Un trapo, baqueta, y al final el *ánima* del fusil quedaba reluciente. Se sucedían las revistas, y los arrestos llovieron, un día y otro. Por fin, llegó el día anhelado. Lo había anunciado el sargento. «Mañana habrá tiro; antes se pasará revista de armas. Un fusil sucio equivale a quince días de calabozo.» El calabozo era la amenaza más corriente. Las otras eran recargo del servicio y pena de muerte.

Aquel día amaneció oscuro y una imperceptible llovizna caía sobre el campo. La corneta había tocado diana. ¡Todo el mundo arriba! El *imaginaria* quitaba mantas y hacía sonar con sus botas la cabecera metálica de los camastros. Confusión, alboroto. Había que limpiar la compañía. Barrerla y fregarla. Y luego a formar. El 54367; cada uno con su fusil. El machete también tenía un número.

Ya en el campo de tiro, se les mandó la posición *en revista de armas*. Esta vez todos los fusiles estaban limpios. «Podían reventar...» El sargento contó que una vez un soldado disparó con un fusil sucio y le reventó en la cara. En los ojos. Quedó ciego.

Es magnífico disparar, sentir el estremecimiento y el estampido del fusil y agujerear el blanco. Ahora era de cartón. Después sería de carne humana.

Allí se les enseñaba a matar, a no fallar el tiro. Pero la verdadera guerra la hacían las ametralladoras. El fusil solamente servía para defenderse. Las ametralladoras, y las bombas de mano que había que tirar lejos y luego agacharse hasta que pasase la onda.

Pasaron los meses. Llegó el día de la Jura de Bandera. Y después el día en que emprenderían el camino hacia el objetivo. Estaba lejos, muy lejos: en Asia. Había que luchar contra los comunistas de Ho Chi Ming, contra gentes desconocidas. Era EL ENEMIGO. Ya lo habían dicho. Nada de sentir compasión. Iban a combatir por una causa «por la que se les pagaba». Pagaba bien la Legión. Pero el dinero en la guerra no tiene sentido.

El viaje fue largo. Tuvieron que cambiar varias veces de tren. En algunas estaciones vieron a los veteranos que regresaban. Veían con asombro las caras de cansancio, de profundo hastío, de los que volvían del frente. Uno de ellos mirábalos con un gesto entre irónico y compasivo, con una sonrisa que tanto podía ser de sarcasmo como de honda tristeza. Algunos venían ilusionados; aquello era la liberación. Ya no oírían más los chasquidos de la muerte violenta a cada paso. Volvían a sus hogares, y sus ojos relucían de esperanza. Habían estado siete años entre la guerra y ahora sólo deseaban la paz, una paz confortable y pueblerina, monótona y maravillosa. Los que llegaban deseaban la guerra. Los otros, cansados de la guerra, buscaban la paz. Muchos se habían reenganchado.

Herbert o Hans empezó a olvidarse de su propio nombre. Aprendió a ser uno más, ahora más trágicamente. A ser un hombre gris, sin ilusiones ni sueños. Y a disparar continuamente hasta que el cañón del fusil se pusiera rojo. Las trincheras, las alambradas... Tal vez ésta era la última guerra romántica, la última en que se empleaba el cuerpo a cuerpo, la oportunidad que se le daba a un hombre de luchar contra un ser semejante, en igualdad de condiciones.

Las próximas guerras serían más espantosas: los nervios rotos, un clima de locura y la muerte como una gran mancha de aceite negro que se extiende lenta. El hombre contra la máquina, contra la ciencia. ¡Sentirse impotente, no poder hacer nada! Millones de moribundos apretujados en un solo gemido viscoso, interminable.

Era de noche. Se oía el traqueteo de las ametralladoras, recortado, inconfundible. Luego, callaba. Entonces escuchábase el silencio de la noche, las ranas, el chapoteo del agua, algún ladrido... De pronto, una bomba iluminó el campo. Hizo callar con su estampido el murmullo de la Naturaleza.

Hans tenía miedo. Se arrastró hasta un agujero negro que había delatado la bomba. Fue un instante; no pudo ver nada, pero sin embargo se había orientado. Llegó hasta la trinchera reptando sobre la tierra húmeda, llena de metralla. Estaba solo. Había perdido a su sección y no se atrevía a llamar. De pronto oyó un ruido a sus espaldas. No tuvo tiempo para moverse. Sintió un machetazo en el hombro. Casi creyó perder el sentido. Y cayó al fondo del foso. El otro se abalanzó encima y entonces Hans tuvo tiempo de apretar el gatillo.

Le había dado en una pierna. El desconocido intentó defenderse, pero el alemán lo redujo de un culatazo. «¡No dispare más! Tengo familia. Mi mujer...» Era inútil. Hans no conocía la jerga del chino. Además tenía miedo. «¡Levántese! ¡Le digo que se levante!» Pero aquel hombre continuaba caído hablándole en una lengua que él no podía entender. Empezaba a perder sangre, se le nublaban la vista. Iba a perder el sentido. Aquel chino lo mataría allí mismo. En este momento estalló otra bomba. Hans montó el fusil. La luna había salido y empezaba a iluminar suavemente la noche. El chino seguía mirándole. Aquello era un asesinato. Pero tenía que hacerlo. «Cierre los ojos: voy a disparar.» El chino comprendió. Hizo un esfuerzo... Sonó un tiro. Después otro. Le había apuntado a la cabeza. Tenía que hacerlo. Fue horrible.

Hans primero sintió angustia, una angustia seca y salvaje, mezcla de miedo y de asco. Luego, se echó a llorar.

Tardó mucho tiempo en olvidarse de *aquello*. Los ojos del muerto le perseguían siempre. Y no podía soportar la noche ni el silencio. Unos ojos en la noche, mirándole fijos, obsesionantes. Unos ojos que eran como una conciencia implacable, como un juez de acero, como una acusación sin piedad.

La guerra terminó por endurecerlo. Una noche ya no vio aquellos ojos. Después pasaron tres años. Luego, los otros dos. Iba a licenciarse.

Hans tenía veintiséis años, y parecía tener treinta. Había llegado la hora de volver. En realidad ya casi no lo deseaba. Volvería a Alemania. Allí encontraría trabajo. Sí, ya estaba cansado de aquello. De la guerra. De la vida brutal. De la muerte a cada paso, ensangrentada, inútil. Todo aquello era inútil. Regresaría a su país.

Otra vez de vuelta. Se repetía la escena de hace cinco años; ahora era él el veterano, el hombre envejecido y triste. La alegría de los reclutas le pareció estúpida. Y recordó de pronto a un muchacho de diecinueve años que había abandonado a su patria para ir a luchar a una tierra muy lejana. Se compadeció de él.

De nuevo en Alemania. En Berlín. Todo le parecía distinto, casi irreal. Se dirigió a una pensión cercana. Sí, él no tenía familia. Por eso se había enrolado en la Legión. Ahora le miraban de arriba abajo. Todavía llevaba las ropas militares. Inspiraba desconfianza. Por fin, se quedó allí. Al día siguiente buscaría trabajo.

Pasaron muchos días. Recorrió todas las calles de Berlín. Fue inútil. En otras ciudades le ocurrió lo mismo. No encontró trabajo. Estuvo dos meses deambulando, recorriendo las fábricas. No hacían falta hombres. Además él nada sabía hacer. Había estado cinco años manejando el fusil y la ametralladora. Sólo sabía matar.

Ya casi se le acababa el dinero que había ganado en el ejército. Sólo una puerta permanecía abierta para él: el Banderín de Enganche. Estuvo paseando solo por las avenidas llenas de hojas secas del otoño. Las hojas pisadas producían un ruido opaco y angustioso. Era ya tarde. El crepúsculo ensangrentaba las cúpulas de la ciudad. Pronto llegó la noche. Un vacío tremendo se apoderó del espíritu del hombre que había nacido para morir destrozado por una bomba o cosido anónimamente a bayonetazos.

Al día siguiente volvería, como tantos, a enrolarse en la Legión.

[*La Tarde*, 13.01.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 12).]

POÉTICAS

Respuestas a una «Encuesta sobre poesía insular»

Primera pregunta.— Unos poetas y unos críticos afirman que nuestra poesía insular está en decadencia, otros dicen que no lo está. Quisiéramos saber cuál es la verdadera situación de la misma, según su personal criterio y experiencia.

F.G.-R.— Creo que para haber decadencia tuvo primero que haber época de esplendor, y ésta no ha existido en ningún momento de la poesía canaria. Sin embargo, aun dentro del nivel de medianía que caracteriza a toda ella, hay que destacar que la minoría de vanguardia ha conseguido por lo menos actualizar la forma y el sentido poético, cosas éstas absolutamente necesarias, pero no suficientes, para crear una poesía de altura, una poesía desapolillada, sin tópicos y con dimensión humana.

Segunda pregunta.— La isla ha sido un elemento fundamental en las tareas de nuestros poetas, casi desde siempre. ¿Cómo debe ser interpretada esta isla por las actuales generaciones en el caso de considerarla necesaria en toda elaboración lírica?

F.G.-R.— Como paisaje profundizado y trascendente o como clima modelador de vivencias, y NUNCA como anécdota fácil y turística, lección de botánica o página en color de Juegos Florales.

Tercera pregunta.— Realmente ha habido varias formas de poesía insular. En nuestros días, ¿debe mantenerse esta tradición o una especial tradición, o trascenderse sólo sobre un plano universal de valores morales y estéticos?

F.G.-R.— Toda tradición presupone una serie de valores conseguidos. Ante una carencia total de los mismos, en manera alguna se puede pedir una sumisión a unos modos de hacer poéticos que si en contados casos —pongamos como ejemplo a Tomás Morales— alcanzan un buen nivel, ha sido precisamente por su sentido innovador y por su oposición a los conceptos ya caducos que predominaban en las Islas. De otro lado, vivir en las Islas no da derecho a cerrar los ojos a la problemática del mundo moderno, a una poesía que por su sentido humano tiene una auténtica profundidad, y, menos aún, a acudir a una poética en boga hace cincuenta años para hacer una poesía evasiva, cobarde y deshumanizada.

[*La Tarde*, 24.02.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 18).]

La poesía y nuestra generación

POESÍA, UNA PALABRA que cada cual entiende a su manera. Para unos es sólo ritmo y musicalidad; para otros, retoricismo y retruécano, frase elegante, buen decir pesado y medido. Para muchos —los que desprecian la poesía— es algo cursi y cobarde que nada tiene que ver con la vida y la realidad. Es lamentable que este concepto perdure, que alguien piense así del milagro hondo y entrañable de la poesía.

Es lamentable, pero no es extraño cuando emisoras y periódicos publican tremendos rollos en rima consonante que van desde la cursilería más lechuginosa hasta la oscuridad más plomiza. No, no debemos extrañarnos de que la mayoría mire con malos ojos todo lo que sea o parezca un poema.

Siempre se ha dicho que la mayoría es receptiva. Es labor, pues, de la minoría cambiar ese triste concepto que tienen muchos de la poesía y los versos. La gente seguirá pensando así, mientras no lleguen a sus manos libros de buena poesía y mientras se sigan escuchando, a pesar de nadie, esos abominables recitales radiofónicos.

No voy a decir que a la mayor parte de mi generación no le interese en absoluto la poesía. Eso lo sabemos todos. No creo que haya gran diferencia entre las distintas generaciones. En todas hay masa y minoría, creadores y gente común. Sin embargo, el arte para cada generación o para cada dos o tres generaciones, va teniendo un sentido nuevo. Reconocer lo que ha creado la anterior no es aceptarlo y seguirlo. Hay que respetar, pero no imitar, pues si sólo copiamos servilmente la poética de nuestros antecesores, no haremos otra cosa que caminar miopemente por la estrecha e inútil senda del mimetismo.

La minoría creadora de nuestra generación, que es la que tiene su obra aún por hacer, debe pensar seriamente que escribir poesía no es inventar y, menos aún, plagiar, que la poesía es, ante todo, descubrimiento.

No aceptamos el viejo tópico de que la poesía es poco menos que inexplicable. Nada hay ambiguo en la poesía auténtica y toda verdad humana tiene su concreta expresión.

Aceptamos la metáfora, pero no el metaforismo. La metáfora y la imagen son medios, y no fines. No vaya a ocurrir que, por la metáfora, la poesía se convierta en un mero discreto estético o en un vano juego de pompas de jabón.

Creemos que la sencillez es el camino más corto para encontrarnos a nosotros mismos y para hacernos comprender a los demás.

Creemos que escribir poesía no es un acto cobarde, sino tal vez el más valiente, en un mundo en que la hipocresía y el soborno, vestidos procazmente de billetes anónimos, inundan el espíritu y hacen naufragar la dignidad.

Creemos en la ilusión porque la ilusión es realidad y es vida.

Creemos en el arte como mensaje y como comunicación, como soledad mutua, como cordialidad humana y entrañable.

Queremos que nadie piense que la poesía es falsedad o evasión cobarde, sensiblería blanda o tristeza híbrida.

Creemos que escribir poesía es descubrir lo profundo, lo esencial y universal humano, con palabras sencillas, rotundas e indudables.

Y queremos demostrarlo con nuestra propia obra, como los cristianos, en los Circos, demostraron su fe con sangre.

Si nuestra obra no responde a nuestra ideología, por desviada o mediocre, entonces, y nada más que entonces, tendremos que callarnos y aceptar la vieja rutina, los viejos tópicos, la tan llevada y traída *traición*.

He aquí nuestra responsabilidad y nuestra misión. He aquí algo en que creer y algo que hacer. Es la hora del grito. Es la hora de nuestra voz. Es la hora triste y maravillosa del poema. Ahora, más que nunca, debemos ser sinceros, debemos ser duros, debemos ser humanos. Ahora más que nunca, porque escribir poesía es descubrir con claridad lo profundo y eterno de nosotros mismos.

La Laguna, 1955.

[*La Tarde*, 10.03.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 20).]

Sobre *Furnias*: Sentido y alcance de un título

POCO PODRÍA YO decir de *Furnias*. En la Punta del Hidalgo existen unos profundos caletones, resultado tal vez de una antiquísima erupción volcánica en el mar, con sus galerías sumergidas, con sus cuevas y tubos que se comunican y donde el agua resopla en las mareas vivas; todo un mundo plagado de erizos negros de grandes púas, llamados vulgarmente ericeras, de cortantes sacabocados, de espinosos rocacios inmóviles, de inquietos pejeverdes, de sinuosos robanzuelos o de huidizas bandas de salemas que al menor ruido o sospechoso movimiento inician la estampida. Este genuino hábitat de la vida salvaje ya no es lo que era: si se bucea con gafas submarinas la visión se entristece por la presencia de un sinnúmero de objetos abandonados, de restos y desperdicios de toda índole. El lugar ha sido profanado. Se le ha faltado el respeto. La vieja roja hembra y la vieja gris macho ya apenas se ven cruzar. Antes aparecían en grupos de seis o siete, con su nadar majestuoso, en su pausada ruta. Ya apenas quedan aquellos erizos de cortas y romas púas que se podían coger con las manos sin temor a herirse. Ya apenas quedan holoturias, de jocosos y pícaro nombre popular, y hasta los cangrejos, esos oscuros y anfibios carros de combate, que tanto marchan hacia un lado como hacia otro —y no hacia atrás como la fama les achaca— parece que se han batido en retirada.

Furnia, sima por lo común en terreno peñascoso, palabra de uso en Cuba y en la República Dominicana. Furnias en Los Realejos en el nombre de una galería de agua. Furnias en La Palma. Furnias, Sierra del Brasil, divisoria de aguas entre los ríos San Lorenzo y Carcas. Furni, grupo de islas griegas en el archipiélago de las Espóradas. ¿Y la etimología? Eso es asunto de especialistas. ¿Proviene tal vez de *furno* (horno)? Furnia, desagüe natural, bodega bajo tierra. De nada vale todo esto porque *Furnias* en el significado que hoy presentamos es símbolo de piedra hollada, de isla y tal vez de llanto de roca sumergida que aflora, que se eleva para cantar el gozo, el inquietante gozo de vivir.

[*El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 25.11.1982.]

ENTREVISTAS

Fernando García-Ramos,
para quien el tiempo no tiene conmemoraciones

por Juan Cruz Ruiz

EL MISMO DÍA QUE le hice esta entrevista a Fernando García-Ramos, entrevisté a un arquitecto y escribí unas cosas publicitarias. Cuando llego a la máquina de escribir me encuentro profundamente cansado, y las palabras vuelven a salir como siempre. Pero resulta que no. Que se comienzan a romper, a cobrar otras dimensiones, a llenarse de silencio y a meterse en el más bullicioso de los ruidos. La poesía. No sé qué decir de Fernando García-Ramos, así, de entrada. Sólo había hablado con él una vez. Recuerdo que en aquella ocasión dijo algo acerca de papeles amarillentos, viejos. No sé por qué recuerdo esto, y por qué recuerdo también que me dio la impresión de ser un hombre notablemente tímido. Y extrañamente modesto. Se me antoja que el mejor lugar para hablar con Fernando sería la casa de Pedro García Cabrera, donde ocurrió aquella noche que vivieron algunos escritores de la isla junto a José Luis Cano. Noche que Fernando —creo que fue él— llamó potencial. Todos los lugares para hablar con Fernando, menos este bar de La Laguna, tan lleno de humo y de palabras igualmente pavorosas, que logran que uno se pierda, que no se encuentre, que se despiste, y que se esté durante media hora pensando en cambiar de sitio, para quedarse definitivamente en el mismo lugar.

—Yo también he pensado siempre en marcharme. Pero aquí me tienes. Y estuve a punto de quedarme en Suecia. Pero aquí me tienes. A lo mejor estamos buscando un sitio mejor, y el mejor es exactamente el que tú pisas.

—Sí, es posible.

Para colmo yo traje a la entrevista uno de estos papeles antipáticos que nos dan los catedráticos para que hagamos los exámenes, llenos de rayas absurdamente iguales, y con unos márgenes ridículamente exactos. Pero la conversación viene. Creo que tomamos café y él desechó el coñac de garrafa con que nos amenazaban. Hizo muy bien.

—Quizá fue a los diecisiete años.

A veces hacemos una pregunta y luego nosotros —los pobres entrevistadores— nos interrogamos: ¿por qué habré hecho esta pregunta? ¿Qué puede importar ahora la fecha del nacimiento al mundo de la poesía de Fernando García-Ramos?

—Como siempre ocurre en estos casos, escribí poesía amorosa. Está inédita todavía. La he guardado celosamente, pero no ha salido nunca a la calle. Está reunida en un pequeño libro que se titula *La voz desnuda*. Era una poesía sencilla, tal vez ingenua. En 1953 la revista universitaria *Nosotros* me publicó *Tristeza del hombre*. Muchos veían en él una poesía social. En realidad la poesía no es religiosa, ni social. Roza con todo, especialmente con lo social. La mía roza con el hombre, con los problemas del hombre. Es esencialmente humana.

Y sucede que el hombre sale a la calle con el primer libro bajo el brazo. Los amigos lo felicitan y el poeta sigue latiendo, un poco —un mucho, casi siempre— ajeno al libro bajo el brazo. Redoble de futuro en su conciencia y nuevos versos que nacen desnudos, sin que para ellos cuente en absoluto el libro.

—Después de *Tristeza del hombre* seguí escribiendo, como es natural. Pero no pensé

en libros. Escribí poemas sueltos, con distintas preocupaciones. Nunca me preocupó la forma. Me preocupa la poesía como medio de comunicación. Nunca he admitido el esteticismo, nunca.

Es bastante fácil preocuparse, y pensar siempre en uno mismo. Es bastante fácil hacer de los demás un objeto de preocupación que sólo va a beneficiarnos a nosotros.

—Más que mis sentimientos, me preocupa lo que pueda ocurrirles a los demás.

Ya decía que Fernando es un hombre que calla, que habla poco, que no para a la gente desconocida que hace auto-stop porque sabe que ha de estar muy callado en su asiento. Es un hombre hermético.

—No, no soy hermético en absoluto. Nunca lo he sido.

Y también sucede que el hombre se encuentra con las preocupaciones más a flor de piel. Sigue escribiendo versos y concreta sus deseos, sus caminos.

—La preocupación existencial es constante en mi poesía. El tiempo aparece como la gran guadaña.

En efecto, aparece el tiempo disfrazado de nuevo libro. *Tiempo habitable* es el título que recoge una serie de poesías con un determinante, con una querencia singular en el poeta: entrar de lleno en el tiempo habitable.

Y el tiempo sigue. *De la noche a la mañana* (cuántas cosas, cuántas ilusiones rotas, cuántos zapatos sucios, cuánta polvareda, cuánto coche que deslumbra, cuánta muerte, cuánta noche, cuánto tiempo de la noche a la mañana) es el libro que editará muy en breve Ediciones Nuestro Arte, de esta ciudad.

—Hay otro inédito. Sólo se han publicado dos poemas. Uno, en *Tagoror Literario.*, y otro fue leído en el Museo Municipal. Se llama «No envejece la luz». Algo que permanece y cosas que terminan.

Me suena a muelle de Santa Cruz la frase «Fernando García-Ramos, el joven poeta de La Laguna». Ya la gente se ha cansado de llamar a Fernando de esa forma. La madurez.

—Es difícil llegar a la madurez. Siempre se está aprendiendo algo.

Alguien dice —como era de esperar—: «es verdad».

—Si a madurez se llama dominar perfectamente un oficio, puedo decir que he llegado a la madurez, porque yo no tengo problemas con el modo de expresión.

El soneto a Miguel Hernández es muy conocido. Quizá es una de las cosas que más se conocen de Fernando. Junto a «Guitarra de mi pueblo», que es una gran canción.

—El soneto. Encuentro que es la forma clásica que más puede encajar con cualquier manera de expresión. «Poema de España» quizá sea el soneto mejor logrado por mí.

Se dice que es Fernando García-Ramos —que viste una chaqueta de pana, me parece que es de pana, y usa una corbata creo que roja — el poeta de Tenerife que más trata de España.

—Yo hablo de las cosas que están alrededor.

Un día el hombre salió al campo y vio que su voz se oía. Cuando pensó por fin que otros le necesitaban, procuró gritar más para que todos le oyeran.

—Escribo para la canción porque creo que la poesía, aunque se escriba de una manera muy clara, la reciben pocos. La poesía arrojada o llevada por la canción prende más en la gente.

Entonces el hombre vio que su voz no podía andar sola, y creo que algunos se acompañaron con la guitarra, y otros con las secas palmas de las manos.

—A tres canciones más les ha puesto música Julio Fajardo: «Debajo de las piedras», «Que no», «La barca rota». Y a «Guitarra de mi pueblo», José M. Cabrera. Esta última es el resumen de un poema muy largo, que se llama «La procesión va por dentro».

Y aunque luego quiso seguir limpio de guitarras y de palmas, no lo pudo conseguir casi nunca.

—Debo confesar que muchas veces escribo pensando en la canción.

A fuerza de notar que el papel volaba menos que la voz, el hombre prefirió la voz.

—En efecto, prefiero mucho más el disco que el libro. Me gustaría hacer un disco mío, con mi voz.

—¿Y qué tendrá esa voz detrás?

—Quizá esté León Felipe.

—¿Qué León Felipe?

—León Felipe Camino, que murió hace poco.

—No. Quiero preguntarte acerca de qué clase de León Felipe hay detrás de ti.

—El de *Versos y oraciones del caminante*. Creo que era así el título. Antonio Machado, Miguel Hernández, Neruda.

Pero de ningún modo canta el hombre porque no hay nada que hacer. Canta porque algo le conturba.

—La libertad, la justicia, la integridad del hombre. Cada hombre tiene su propio yo. Aunque creo en la sociedad, quizá sea un individualista. En el fondo. Pero puedo ser individualista y comunicar lo que sé. Son cosas diferentes.

Cuando todo el mundo empezó a cantar nació la poesía, con sus defectos. Los de la poesía española, según Fernando, son estos:

—Tal vez el autobombo y la falta de modestia.

—Eso, en el terreno de las personas, ¿y en el de la poesía concreta?

—La falta de fuerza.

—¿No crees tú que tiene fuerza «España en marcha», de Gabriel Celaya?

—Sí la tiene. Blas de Otero y Celaya se salvan. Más el primero que el segundo.

—¿Y cuál es el defecto principal de Fernando García-Ramos?

—Escribir poco.

—¿Y por qué escribes poco? ¿Por falta de tiempo?

—No, por falta de tiempo no es. Porque me hace daño.

—¿Cómo es eso?

—Escribir poesía me saca de mí mismo, o a lo mejor me mete demasiado en mí mismo.

Rompe el equilibrio.

Fernando tiene uno de los caracteres que más denuncian la presencia del intelectual: la utilización de adverbios como «quizá» y otras construcciones de la misma índole.

—No creo que se pueda afirmar tajantemente nada

Un problema del que se habla mucho, y que a lo mejor fue suscitado por Miguel Ángel, o por Caín, en lugar de Jean-Paul Sartre.

—Soy comprometido según lo que se entiende por compromiso. Soy enemigo de los grupos. Tal vez sea orgulloso.

Desde hace tiempo no pregunto acerca de un tema que me interesó en otro tiempo, y ya no tanto. Voy a ensayar de nuevo.

—Es difícil hablarte de la esperanza. Pero, espera; quizá te conteste. La esperanza es encontrar la autenticidad. Autenticidad en todo. Yo creo que soy auténtico. Mi preocupación se basa entonces en la problemática autenticidad de la sociedad.

Al principio hablamos del tiempo.

—El tiempo no tiene conmemoraciones para mí. Me molesta la rutina. Si para llegar a un sitio todos los días, me ofrecen veinte caminos distintos, cogería uno diferente cada día. Me molesta la vida como un rito, como algo que hay que cumplir.

—Tú eres un profundo descontento.

—Probablemente, sí. Sí, seguro.

—¿Y qué dirías de ti, a todas estas?

—Difícil es juzgarse a sí mismo. A veces no me gusta nada de lo que he hecho.

Se habla de los comienzos y de los finales.

—No creo que esté agotado, ni mucho menos. Incluso creo que ahora estoy empezando.

Yo no lucho para vivir tranquilamente. Lucho para tener mi independencia.

—Poesía.

—La poesía es importante en cuanto puede descubrir terrenos de dentro de la humanidad, por lo que tiene de intuitivo. Creo que una poesía que no sirve para quien la escriba, no sirve para los demás.

—¿A ti te sirve tu propia poesía?

—A mí me sirve.

—Y a mí también.

Es curioso. Ahora no estoy nada cansado.

[*El Día*, 27.04.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 35).]

MANUEL PADORNO

[Preliminar.

Oí crecer las palomas (1955).

La segunda época.

A la sombra del mar.

La cuarta época.

Coral Juan García «El Corredera» (1977).

Últimos ensayos.

BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE

Poemas.

Ensayos.

Entrevistas.]

MANUEL PADORNO

Preliminar

EL NOMBRE DE MANUEL PADORNO ocupa un lugar de especial interés entre los poetas españoles que se dieron a conocer en la década de 1950, y su obra figura entre los momentos de mayor calidad de la tradición poética canaria. Hay que lamentar, sin embargo, que todavía no se disponga de una edición que reúna la obra de este poeta y permita una valoración más justa de esa obra. Algunos de sus poemas han aparecido en publicaciones de escasa difusión; varios de sus libros permanecen, al menos parcialmente, inéditos; otros, en fin, son muy poco asequibles.

No se trata, desde luego, de un autor desconocido, pues su libro *A la sombra del mar* obtuvo en 1962 un accésit del Premio Adonáis, y la aparición de este libro alcanzó una notable resonancia crítica en el ámbito literario español. Pero la forma tan irregular con que Manuel Padorno ha decidido dar a conocer su obra, antes de aquel libro y después de él, ha impedido el normal conocimiento de aquella y quizás explique la ausencia del nombre de nuestro autor en las antologías y estudios de carácter general que se han realizado sobre las generaciones poéticas españolas de posguerra.

De lo dicho se desprende que el conocimiento completo de la obra literaria de Manuel Padorno exige una labor previa de compilación de textos dispersos. La calidad y variedad que muestra el conjunto de esa obra justifican aquella labor, así como la importancia que se le concede en este estudio.

Manuel Padorno nació en Santa Cruz de Tenerife el 30 de septiembre de 1933. Durante la infancia del poeta, su familia vive en varias ciudades del litoral de las Islas Canarias y de la Península, hasta que en 1944 fija su residencia en Las Palmas. Aquí estudia Manuel Padorno el bachillerato. La muerte de su padre le impide realizar su proyecto de estudiar Filosofía y Letras, y se ve obligado a trabajar desde muy joven. También muy joven, inicia en aquella ciudad su obra literaria.

Esta obra, escrita a lo largo de tres decenios, no sólo ha crecido: también ha cambiado. Han cambiado los géneros, los temas, las intenciones, las formas de enfrentarse al lenguaje, los modos expresivos. Estos cambios permiten hablar propiamente de una evolución, cuyas sucesivas estaciones, por lo demás, están relacionadas con las distintas circunstancias de la vida del poeta. La evidencia de esa evolución impide una caracterización general de la obra de Manuel Padorno, y obliga a describir separadamente cada etapa.

Oí crecer a las palomas (1955)

LAS CIRCUNSTANCIAS DE UNA EDICIÓN

La obra literaria de Manuel Padorno se inicia en 1955 con el poema dramático de filiación neovanguardista *Oí crecer a las palomas*.¹¹⁵ Desde varios años antes Manuel Padorno estaba estrechamente vinculado al grupo de vanguardia de Las Palmas formado por los pintores Manolo Millares, Elvireta Escobio y José María Benítez, y el escultor Martín Chirino. Según ha declarado el propio poeta, la edición de *Oí crecer a las palomas* fue ideada, preparada y aun costeada por aquel grupo de artistas:

Al primero que conocí del grupo fue a Manolo Millares, en Las Palmas, hacia 1953. Empieza entonces un continuo transvase recíproco de ideas, y voy concretando más mi proyecto. Yo frecuentaba el estudio de Manolo, que estaba en la misma calle en que vivía yo, en Albareda, a cincuenta metros de mi casa. En el año 1954 llegó Martín Chirino de Madrid y entró a formar parte del grupo. En ese ambiente, en los años 1954 y 1955, escribí *Oí crecer a las palomas*, y lo publicamos en 1955 con dinero que Martín había conseguido con la venta de una de sus obras.¹¹⁶

Resulta, además, bien significativo que el libro de Manuel Padorno contara en la portada con una viñeta de Manolo Millares, y en el interior con un retrato a pluma del autor, obra también de Manolo Millares.

«DA ALEGRÍA OÍR CRECER A ESTE POETA»

A pesar de que la referida edición constó sólo de ciento cincuenta ejemplares, la salida del libro tuvo cierta resonancia en el ámbito insular. En efecto, ya en el mismo verano de 1955 apareció en la prensa una entrevista del periodista Servando Morales con Manuel Padorno.¹¹⁷ En esta entrevista, junto a una condensada y bien interesante definición de la poesía como «lo esporádico que está sobre los seres y las cosas que se oculta y nace», ofrece el poeta algunas claves de su obra: «Un poema donde lo social, el amor, el poeta mismo, se han creado, como la tierra, un planeta que tiene como base el año 1955. La música negra, la música de jazz, me ha servido como vestuario donde van naciendo los seres que componen mi poema». Al mismo tiempo, el jovencísimo escritor destacaba los nombres de Garcilaso, Góngora y Mallarmé entre los poetas clásicos de su preferencia, y, entre los modernos, los de «Walt Whitman, Neruda, García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado, que es, como si dijéramos, mi poeta de cabecera».

En las semanas siguientes a la publicación de esta entrevista vieron la luz sendos artículos críticos de Luis Doreste Silva (1882-1971) y de Pedro García Cabrera (1905-1981). Dos representantes de distintas generaciones ya históricas vinieron así a saludar la aparición

¹¹⁵ El único texto anterior que conozco es el poema sin título («También el viento llama a las puertas...») publicado en la revista *Gánigo* (Tenerife), nº 10 (julio-agosto, 1954). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹¹⁶ Cf. Miguel Martín Cejas, «De discípulo del mar a nómada urbano (Conversación con Manuel Padorno)», *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 29.10.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 128). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹¹⁷ Cf. Servando Morales, «Manuel Padorno, poeta», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 13.08.1955. Se reproduce en apéndice en este estudio.

pública de Manuel Padorno y a consagrar el nacimiento del joven escritor.

El que había sido amigo de Tomás Morales, de Alonso Quesada y de tantas figuras del Modernismo señala en su artículo que esta obra, que llama «diálogos líricos de vanguardia», «dice ingenio, intención poética, particular lirismo».¹¹⁸ Doreste Silva expresa cierta reticencia ante lo que juzgaba «tozudez lastimosa de moderna escuela»: «tanto casi mágico juego cerebral y otros indiscutibles, preciosos juegos líricos que acaban bañándose en aguas absurdas». Con todo, no ha perdido interés su observación, en parte coincidente con las citadas declaraciones del mismo Manuel Padorno, de que «este libro peregrino es como una extraña sinfonía de jazz, de música sincopada y extravagante por momentos, pero siempre, nos parece, con una música dolorosa muy apretada dentro».

Por su parte, Pedro García Cabrera, que había sido protagonista destacadísimo de la Vanguardia en Canarias y habría de ser luego una figura siempre reconocida en el marco de la poesía insular, sólo dedica elogios a esta primicial entrega de Manuel Padorno. Con la agudeza, la brillantez y el peculiar estilo de sus mejores ensayos, analiza el nuevo libro de forma no sólo más extensa y detallada, sino con un entusiasmo desbordado. García Cabrera señala en el libro

una atmósfera confidencial, no hermética ni oscura, sino dicha en voz baja, con auténtico fluir lírico, que carece del grito del cartel, realizado en primeros planos de cine en technicolor, acaso más exactamente con técnica de cinemaScope y televisión, ya que el calor y la vida del poema son tan directos que no parecen pensados, sino vistos y donde la imagen, que aquí no puede confundirse con el juego literario, sino considerarse en su sentido primigenio de sugerencia, de desnudo azar palpitante, nos dice bastante más que el mero atisbo de los vocablos sin espejo en que prolongar su resonancia.¹¹⁹

El autor de *Transparencias fugadas* elogia en el libro de Manuel Padorno el acierto con que se combinan sus diversos planos e intenciones, «porque los ingredientes se hallan tan hábilmente batidos, tan a punto de nieve, que en ningún instante pierde este poema su navegación de altura, su puro hontanar lírico, su creciente marejada humana». García Cabrera cierra su artículo sobre este libro («que para mí es un auténtico hallazgo en relación con la juventud de su autor») con estas entusiastas palabras: «Da alegría, una alegría de mar y soledad, oír crecer a este poeta, a Manuel Padorno, en la arena de nuestras playas interiores».

UN POEMA DRAMÁTICO

He calificado antes *Oí crecer a las palomas* de poema dramático. Con el término *poema* trato de subrayar el aspecto lírico que destacaba ya García Cabrera en su ensayo sobre esta obra. Ese carácter poético viene dado, en primer lugar, por la sostenida tensión elocutiva, basada especialmente en la abundancia de las imágenes y en ciertos procedimientos de repetición. Y, en segundo lugar, por el uso libre de la puntuación y, sobre todo, el aprovechamiento de distintos cuerpos tipográficos, elemento característico, si no exclusivo, de la poesía moderna, una poesía destinada a la lectura y no a la representación.

Pero la obra, sin dejar de ser un texto lírico, es también un texto dramático, ya que tiene una forma puramente dialogada, constituida por las intervenciones de los tres únicos personajes: el Poeta Negro, la Mujer Negra y el Poeta Blanco. Encontramos, además, en el libro otro elemento exclusivo de la literatura dramática: las acotaciones, no por breves menos frecuentes. Y procede recordar aquí que, como tal obra dialogada, *Oí crecer a las palomas* fue

¹¹⁸ Cf. Luis Doreste Silva, «*Oí crecer a las palomas*, por Manuel Padorno», *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), 17.08.1955.

¹¹⁹ Cf. Pedro García Cabrera, «*Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno», *La Tarde*, 08.09.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 46).

leída el 21 de octubre de 1957 en el «Hogar Rural» de Agaete (Gran Canaria), en el marco de un «Ciclo de arte moderno» en el que también se presentaba una exposición de *Abstracciones* del pintor Pepe Dámaso.¹²⁰ Dos años más tarde, el 13 de junio de 1959, la obra fue representada en El Museo Canario, en Las Palmas, entre los actos celebrados con motivo de la exposición de arte abstracto de Francisco Lezcano y de Rafaely, abierta desde el día 6 de aquel mes en El Museo. La representación fue dirigida por Juan Marrero Bosch, contó con música de Juan Hidalgo y decorados de Rafaely, y fue interpretada por el grupo de actores de la Escuela «Luján Pérez», de Las Palmas.¹²¹

Como se ve por estos datos, *Oí crecer a las palomas* sigue siendo en 1957 y 1959 una obra con carácter de novedad y de vanguardia, que se lee o se representa en el marco de exposiciones con las que se va abriendo paso la pintura abstracta. Pero ya antes me he referido a las circunstancias que rodearon la edición del poema en 1955 (especialmente la relación de Padorno con Millares y Chirino), y hay que insistir en ello, pues es a través de la situación de la plástica en Canarias en la primera mitad de la década de 1950 como se pueden llegar a entender la novedad y excepcionalidad que respecto a su época presenta esta primera obra de Manuel Padorno.

UN POEMA NEOVANGUARDISTA

Con la orientación neovanguardista de LADAC (1950-1952)¹²² y con las inquietudes del grupo formado en torno a Manolo Millares en los años siguientes (hasta 1955) es con lo que, entiendo, debe relacionarse más directamente la línea neovanguardista elegida por el entonces muy joven Manuel Padorno. Es el suyo un poema de especial interés histórico dentro de la literatura española de la época, que no ha sido suficientemente destacado. Sebastián de la Nuez señala que en *Oí crecer a las palomas* Manuel Padorno «utiliza la técnica surrealista»¹²³ y Jorge Rodríguez Padrón observa en la obra un «claro matiz vanguardista»,¹²⁴ pero no destacan el intento de reencuentro con la modernidad ni la radicalidad de lenguaje que la obra proponía. Por lo demás, he de añadir que no encuentro ninguna referencia a *Oí crecer a las palomas* ni en *Poesía canaria: Antología*, de 1969, de Lázaro Santana, ni en la reciente panorámica «El teatro contemporáneo: Desde la guerra hasta hoy», de Luis Alemany.¹²⁵

Para situar cabalmente esta primera obra de Manuel Padorno en el contexto de la literatura española de su época debe tenerse en cuenta que es precisamente por los años 1954-1955 cuando se consolida el llamado «realismo social». Valga recordar que, en el campo de la poesía, en 1954 se publicó *Historia del corazón* de Vicente Aleixandre; en 1955 *Hombre y Dios* de Dámaso Alonso, *Cantos iberos* de Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero. Ha sido ya señalado que en el ámbito insular la poesía se mueve en la misma línea, abierta aquí en 1947 con *Antología cercada*.

Pero esta poesía dominante en la época no es, ciertamente, la única. Existe entonces

¹²⁰ En este estreno J. Antonio García, Rosario García y J. D. Trujillo prestaron sus voces respectivamente al Poeta Negro, la Mujer Negra y el Poeta Blanco.

¹²¹ Los intérpretes fueron Sergio Ruano Sánchez (Poeta Negro), Argelia Rijo García (Mujer Negra) y Manuel González Barrera (Poeta Blanco).

¹²² Cf. Fernando Castro, «Las artes plásticas canarias del siglo XX», en AA.VV., *Noticias de la historia de Canarias*, t. III, Madrid, Cupsa / Planeta, 1981, y «Las artes plásticas después de la Guerra Civil», en AA.VV., *Historia del arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1982; y Lázaro Santana, «Notas sobre arte canario», en AA.VV., *Canarias: Siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983.

¹²³ Cf. Sebastián de la Nuez, «Tendencias de la poesía de la posguerra en Canarias», en AA.VV., *Noticias de la historia de Canarias*, t. III, citado, p. 230.

¹²⁴ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Ochenta años de literatura (1900-1980)», en AA.VV., *Canarias: Siglo XX*, citado, p. 131.

¹²⁵ En AA.VV., *Noticias de la historia de Canarias*, III, citado, pp. 214-220.

otra poesía española, generalmente mal conocida, que trata de revitalizar las líneas de la literatura de entreguerras, y *Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno, así nos lo confirma. Joaquín Marco ha sintetizado recientemente algunos datos y aspectos de esas tendencias *otras* de la poesía española de posguerra:

En 1945 aparece el movimiento *postista*, de la mano de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi; movimiento surrealista y vanguardista que recibe el apoyo de Eugenio D'Ors y al que más tarde se vinculan Gloria Fuertes, Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Fernando Arrabal. Muy alejado de los intereses *oficialistas* imperantes, el postismo y el movimiento pictórico catalán Dau al set (1949-1953), del que surgirán figuras como Tàpies y Cuixart o poetas como Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot, confirman la presencia coetánea de una poesía oficial, o dominante, y de varias corrientes subterráneas que darán lugar a núcleos de diversa entidad. Así, el *caso* de Juan Eduardo Cirlot, barcelonés, que a través de su labor crítica sobre la vanguardia y el surrealismo y mediante su propia obra poética constituye un apreciable islote, junto al aragonés Miguel Labordeta o el grupo cordobés de *Cántico*. Pero prueba convincente de que tales grupos o poetas aislados son fenómenos mal conocidos en su tiempo es que todos están ausentes de las antologías, que adquieren, a partir de los años '50, un papel determinante.¹²⁶

También en fecha reciente, Fanny Rubio ha recordado que en la colección de poesía «Adonáis» se publicaron entre 1943 y 1952

textos de Paul Verlaine, de Walt Whitman, de Byron, de Eliot, de Keats, de Rimbaud, de Shelley y de Supervielle. Autores que también se publican y reconocen en revistas poéticas de los años '40 y que nos hacen cuestionarnos el tópico de pobreza cultural que miméticamente la crítica repite con frecuencia cuando se trata de analizar este período.¹²⁷

El propio Manuel Padorno ha nombrado a algunos autores o momentos de la literatura moderna que le interesaron más en la época de redacción de *Oí crecer a las palomas*:

Desde muy joven —ha dicho—, desde los dieciséis o diecisiete años, me interesé por *Caligramas* y *El poeta asesinado* de Apollinaire, por *Opio* de Cocteau, por la obra de Ramón Gómez de la Serna, y pude leer pronto la *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre. Así, me fui formando una idea de lo que había sido Dadá. *El poeta asesinado* fue un libro clave para mí. Mis intereses y lecturas eran los de un autodidacta. Tenía decidido estudiar Filosofía y Letras, pero la muerte de mi padre me obligó a renunciar a este proyecto, y tuve que empezar pronto a trabajar. Fui descubriendo solo a Kafka, a Hesse, a Unamuno, a los existencialistas, especialmente a Kierkegaard. Las lecturas eran muy desordenadas, y, desde luego, ninguna de ellas me iba a llevar a usar el endecasílabo o a escribir un soneto: me llevaban siempre a buscar una libertad expresiva fuera de todo molde clásico, o bien al poema en prosa. (Por aquellos años apareció la traducción de los poemas en prosa de Baudelaire.)¹²⁸

Interesa retener que Manuel Padorno destaca entre los modelos que tiene en cuenta *El poeta asesinado* (1916) de Apollinaire. *El poeta asesinado* es un libro polimorfo, que contiene, en efecto, junto a partes narrativas, otras dialogadas. En éstas interesa ahora señalar que la sucesión de los parlamentos de los personajes no llega a constituir propiamente un diálogo, sino se diría que casi una yuxtaposición de monólogos más o menos inconexos. Ya quedó indicado más arriba que la obra de Manuel Padorno tiene una forma dialogada, basada en las

¹²⁶ Cf. Joaquín Marco, «La poesía», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. VIII: *Edad contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 111-112.

¹²⁷ Cf. Fanny Rubio y José Luis Falcó (eds.), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 41.

¹²⁸ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

sucesivas intervenciones de los tres personajes. Y ocurre aquí algo semejante a lo señalado para las partes dialogadas de *El poeta asesinado*, de Apollinaire. También *Oí crecer a las palomas* «más que diálogo poético, es un triple soliloquio», como observó García Cabrera en el artículo citado, y como manifestó en cierta ocasión el propio Manuel Padorno: «Los personajes le hablan a su conciencia y otras [veces] arguyen entre sí». ¹²⁹

Con todo, junto a esas semejanzas concretas con el libro de Apollinaire, la propuesta estética de *Oí crecer a las palomas* remite, de forma más general, a toda la Vanguardia. En primer lugar, desde luego, al Apollinaire que, «*las d'un monde ancien*», planteaba desde *Alcools* (1913) toda clase de innovaciones poéticas. Pero también a tantos otros proyectos que desde entonces se suceden a lo largo del período de entreguerras y que transforman con sus distintos modos y procedimientos el lenguaje literario tradicional. Conviene ahora determinar cuáles son esos procedimientos modernos en el primer libro de Manuel Padorno.

Hay que reseñar, en primer lugar, el versolibrismo y dos rasgos ya comentados: el uso libre de la puntuación y el aprovechamiento de distintos cuerpos tipográficos. Son formas que tienen claramente su inicio en el mallarmeano *Un coup de dés* (1897), pero cuya utilización empezó a ser más amplia a partir de Apollinaire.

Hunde también sus raíces en las más tempranas propuestas vanguardistas la irracionalidad y el absurdo que caracterizan el lenguaje de la obra. Los parlamentos, en ésta, más que trazar un discurso racional, van creando una atmósfera de angustia, de incomunicación y de absurdo, en torno a la tensión que vive la sociedad norteamericana a causa de la segregación racial de los negros. Los procedimientos más utilizados por Manuel Padorno para crear esa atmósfera son fundamentalmente las imágenes de tipo visionario, el recurso al absurdo y lo insólito, y ciertas estrategias sintácticas de repetición que producen un efecto de enumeración caótica, procedimientos todos bien característicos de la poesía de la Vanguardia.

En el contexto de la lengua española se hace obligado recordar aquí la atmósfera de angustia, el tipo de imágenes y la aproximación al problema racial y social de los negros norteamericanos, presentes en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Pero más allá de esta relación de *Oí crecer a las palomas* con el libro de Lorca, hay que volver a insistir en la significación histórica que tiene el esfuerzo que, todavía muy joven, realiza Manuel Padorno por recuperar el espíritu renovador de la Vanguardia, hecho que lo vincula a las mencionadas tendencias neovanguardistas de la posguerra, no por mal conocidas menos interesantes.

Nuestro autor quiso dejar, dentro mismo del poema, constancia explícita de la conciencia de esa filiación neovanguardista: tal es, en efecto, el sentido que tiene el hecho de que el Poeta Blanco en cierto momento trate de ponerse en contacto con los siguientes lugares míticos de la historia de las vanguardias:

Un telegrama urgente para Café Pombo.
Sí, sí. Ponga un radio para la plaza Mayakovsky.
Y otro para Saint Germain des Près inmediatamente.

«EL CANTO ESPIRITUAL DEL HOMBRE NEGRO»

Este cuadro dramático que es *Oí crecer a las palomas* sitúa a los tres personajes en Nueva York, exactamente el 17 de noviembre de 1954. Acabamos de observar que las intervenciones de esos personajes no describen un discurso racional, sino que sirven para crear una atmósfera de irracionalidad e incomunicación en torno al problema de la segregación racial, que parece ser un núcleo constante de referencia a lo largo de todo el poema. El mismo Manuel Padorno

¹²⁹ Cf. Luis García Jiménez, «Manuel Padorno, un poeta joven que presentará en El Museo Canario su obra *Oí crecer a las palomas*», *Diario de Las Palmas*, 20.05.1959. Se reproduce en apéndice en este estudio.

declaraba en 1959 que el tema de *Oí crecer a las palomas* es «la convivencia del hombre de color dentro de la sociedad americana». ¹³⁰ Ya antes, en 1955, nuestro autor había dicho que «la libertad del hombre negro se ha manifestado como una progresiva necesidad de balanza. Este problema ha sido tratado por todos, no poetas incluso, con el deseo de ahuyentar ese color que llena de diferencias, y no lo han logrado». ¹³¹

En esta misma entrevista de 1955 Manuel Padorno hacía referencia, como hemos visto, «a la música negra, al jazz» como marco del que surgen los personajes de su poema. Interesa añadir que éste se acoge explícitamente a la advocación de esa música norteamericana. En efecto, en los versos finales de *Oí crecer a las palomas* se lee: «el canto espiritual del hombre negro / comenzó a trepar por la estatua de la Libertad.

Recuérdese que, entre los elementos del folclor norteamericano que se integran en el jazz, los *blues* y los *spirituals* comparten una misma temática social. Y en el poema de Manuel Padorno se encuentran referencias a esa temática: entre los anuncios interdictivos que va leyendo la Mujer Negra en el comienzo de la obra está el de «se prohíbe la entrada a la gente de color». Un poco más adelante, esta pregunta del Poeta Negro (que supongo referida a una actitud de apoyo a un movimiento de liberación):

Por qué has de creer en mí?
 Por qué has de esperar que sea yo
 el que sacuda de nuestros brazos
 la hambrienta baratura
 que nos maltrata?

recibe la siguiente contestación de la Mujer Negra, en la que invoca la fidelidad de sus antepasados a las tradiciones originarias (africanas):

Nuestros padres lloraron en el mar
 las órdenes más extrañas
 Estaban confundidos y resignados
 pero creían firmemente en lo que habían dejado
 Traían consigo a los dioses muertos
 a los dioses olvidados
 Y A LOS ÚLTIMOS DIOSES!

Y este mismo personaje femenino, en su última intervención, con la que acaba la obra, se refiere más claramente a aquella causa de liberación:

Los condes y los marqueses han sido asesinados.
 La hierba crece al compás de nuestros tambores.
 Y las plegarias de nuestra ciudad
 caminan hacia los ascensores.
 Pronto será nuestro el cielo.
 Esperamos mientras luchamos.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

He observado más arriba que esta primicial entrega de Manuel Padorno presenta una notable tensión expresiva, sostenida a lo largo de todo el poema. También he apuntado que esa tensión

¹³⁰ Cf. Luis García Jiménez, «Manuel Padorno, un joven poeta...», entrevista ya citada.

¹³¹ Cf. Servando Morales, «Manuel Padorno, poeta...», entrevista ya citada.

textual procede preferentemente de la importancia de las imágenes y de ciertas estrategias sintácticas de repetición. Conviene pasar ahora a comentar de forma más detenida estos y otros aspectos estilísticos de la obra.

Las imágenes

La abundancia de las imágenes es tal en este poema, que podría decirse que es rara la frase, y casi el verso, en que no aparecen. De ellas hay que afirmar que, aunque predominan las de tipo visionario, consideradas en su conjunto presentan una variable racionalidad. Así, están más próximas a los tropos clásicos imágenes como «la luna se ha puesto los guantes / y ha venido a besar mi frente prohibida»; «las nubes han desatado / su cabellera de gotas»; «hoy mi pecho es un tambor de guerra / un tambor sin uñas»; «no podía ocultarse el Sol / por más que las chimeneas / castigaban el cielo»; «tu cuerpo de látigo y de roca»; «el canto del gallo / enrojecía de horizonte»; «sabemos que los rascacielos / álzanse de puntillas / para vernos en el horizonte».

Pero presentan un carácter mucho más irracional casos como los siguientes: «tenía los muslos llenos de estaciones»; «la victoria de aquel hombre / estaba siempre / doblada al otro lado»; «cae la autopista de la regla / después que el círculo de los hombres gruesos / rubricó el insomnio de los arquitectos»; «y en tus ojos lejanos / los caballos incitan tu garganta de océano»; «los archivos han muerto de HOY!»; «el asfalto se había dormido de tanta burla».

Para comprender la importancia de la imagen irracional en este poema de Manuel Padorno, recuérdese que nuestro poeta ha destacado el valor que tuvo para él el conocimiento del dadaísmo y que en el *Manifiesto Dada* (1918) Tristan Tzara propone como objeto de la creación artística restablecer «la fantaisie de chaque individu». La forma de realizar ese proyecto era para Tzara la libertad expresiva total y la inobservancia de las leyes del pensamiento lógico: «Liberté, DADA, DADA, DADA, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE».

Lo insólito y lo exótico

Coherentes con ese designio dadaísta son también las abundantes expresiones de carácter absurdo o que buscan un efecto de sorpresa mediante la presentación de algo insólito. Estas expresiones ocurren de manera ocasional y contribuyen a crear las notas de incomunicación y absurdo antes señaladas como características de esa atmósfera que ofrece el poema. Se trata de frases tales como «un mes transcurrió todo de noches», «un padre no es un círculo, «el amor tiene botas de 17 leguas», «los siglos cargaron en camellos nuestro olvido», «me he cortado los dedos durante 17 años», «y las gabardinas desteñían todo amor», «tu blancura / jamás había sido pantano», «en Moscú los héroes son fusilados cada seis meses», «cómo podré contar / palmo a palmo / todos los kilómetros de tu amor?», «asesinaron a Romeo / y exclamaron:/ Que el altar de su ingle es para Juan», «ni un zaguán había en sus corazones», «los barrenderos han ido a la huelga,/ colocándose en sus solapas escobas de rosas».

Algunas expresiones de este tipo coinciden en tener forma interrogativa y referirse a objetos o personajes desconocidos para el lector: «pero qué abanicos son esos?», «a estas horas un explorador?». (También se refiere a un personaje desconocido la pregunta sobre «la cantante calva» en la obra del mismo título de Ionesco, uno de los textos más significativos del llamado teatro del absurdo.)

Junto a lo insólito, también lo exótico contribuye a crear la atmósfera peculiar del poema. Antes que nada, hay que subrayar en este sentido que ya son extraños para nosotros tanto Nueva York como el mundo de la población negra norteamericana. Luego, desde las

primeras páginas, encontramos que la Mujer Negra habla de «los hombres de Hakodate», de los de Mouydir y de los de Bhagtaon. A ello hay que añadir la aparición de los nombres de lugares, si no tan extraños como aquéllos, sí muy abundantes en ciertos pasajes y referidos a muy diversas partes del mundo.

Estrategias sintácticas

Hay que comentar, finalmente, el papel tan destacado que desempeñan ciertas estrategias sintácticas basadas en la repetición. La disposición de palabras y frases en series, no alguna vez aislada, sino de manera muy constante a lo largo de todo el poema, da al texto una gran unidad estilística y es sin duda su modo elocutivo más peculiar.

El recurso presenta distintos tipos: desde la mera serie nominal («brillaban los encajes / los collares / el perfume / las reverencias») hasta los esquemas paralelísticos. Entre éstos el más sencillo es el de la serie paralelística reforzada por la anáfora de uno o de varios miembros de cada pluralidad, como en el siguiente caso:

Tarde llegan los días!
 Tarde llegan los barcos!
 Tarde llegan los pájaros!
 Tarde llega la primavera!
 Tarde llega el hacha!
 Tarde llega la gaviota!
 Tarde llega la lluvia!

Esta estrategia se torna en alguna ocasión más compleja, como se ve en el siguiente pasaje, en el que manteniéndose la anáfora del sujeto «la lluvia» en toda la serie, el primer elemento de ésta viene a su vez integrado por otros tres conjuntos semejantes:

la lluvia va escondiendo las calles.
 va ocultando las ventanas.
 va doliendo en los automóviles.
 la lluvia deja pensativos a los hombres.
 la lluvia comienza a ser pregunta.
 la lluvia quiere unir.
 la lluvia va sonando.

La función intensificadora de estas recurrencias y su efecto de enumeración caótica quedan a veces reforzados por lo inesperado de alguno de los elementos de la serie, como sucede con la palabra *chicle* (y ya luego en menor grado con *whisky*) en estos versos en los que podría verse una de las pocas notas de humor del poema:

Oh New York
 NEW YORK
 Los números te atormentan
 Te atormentan los teléfonos
 El chicle te atormenta
 Te atormenta el whisky

Un caso semejante se da en las líneas siguientes (destacadas en mayúsculas en el texto), en las que los últimos elementos de la serie también resultan inesperados; pero, a diferencia del pasaje acabado de citar, en esa sorpresa no se da la menor intención de humor, sino un claro patetismo, con el que desde el comienzo de la obra se presenta el tema de la segregación racial:

SE PROHÍBE FIJAR CARTELES
SE PROHÍBE EL PASO
SE PROHÍBE FUMAR
SE PROHÍBE ESCUPIR
SE PROHÍBE HABLAR
SE PROHÍBE LA ENTRADA A LA GENTE DE COLOR!

Un caso especial de repetición, que sin duda es también un momento de características singulares dentro del poema, es el pasaje en que la palabra «Cristo», después de aparecer sola una docena de veces, se transforma en la palabra «crito»; ésta, a su vez, tras ocurrir sola en otras tantas ocasiones, se convierte en la palabra «grito»; y ésta, al fin de un proceso similar, termina en la palabra «gritamos». Se trata de un momento de especial intensidad en un texto del que ya he señalado que, en general, sostiene una notable tensión expresiva.

La segunda época (1956-1961)

DATOS DE UNA SITUACIÓN

El traslado a Madrid

El mismo año en que se publicó *Oí crecer a las palomas*, 1955, el mencionado grupo de artistas formado en torno a Manolo Millares en Las Palmas decide trasladarse a vivir a Madrid. Así lo hacen el propio Manolo Millares, Elvireta Escobio, Martín Chirino y Manuel Padorno. Salvo Manuel Padorno, los otros artistas del grupo se establecieron definitivamente en Madrid. Allí participaron Manolo Millares y Martín Chirino en una de las manifestaciones de mayor interés en la plástica de la época, como fue el grupo El Paso.¹³²

En diversas ocasiones se ha referido Manuel Padorno a las causas de aquel traslado a Madrid, incidiendo siempre en las limitaciones que el medio insular imponía a la creación artística de los miembros de aquel grupo. Así, en 1968 declaraba nuestro poeta:

Inopinadamente pensamos que nuestra marcha a Madrid era necesaria. En Las Palmas no podíamos situarnos, nos resultaba estrecha. En el caso de Manolo Millares, la necesidad de trabajar en Madrid era más fuerte. En el mío, mi mayor deseo era publicar, escribir, leer, estar en Madrid. Nos interesaba mucho, en fin, dejar la isla.¹³³

Y unos años más tarde abordaba la cuestión con estas palabras: «La sociedad canaria de entonces vio con ojos hostiles la realización de actos culturales, tales como exposiciones de pintura y escultura, así como recitales de poesía que entonces hacíamos».¹³⁴

La conciencia generacional

La estadía madrileña de Manuel Padorno fue más bien breve; probablemente duró menos de un año. Circunstancias familiares lo obligan a volver a Las Palmas, donde está ya de vuelta en julio de 1956, como nos consta por una entrevista concedida en esa fecha por Manuel Padorno a Servando Morales.¹³⁵

Otros datos de interés nos proporciona esa entrevista de 1956. De ellos nos importa retener, en primer lugar, el amplio conjunto de actividades ideadas por nuestro poeta para llevar a cabo en «L'Alliance Française» de Las Palmas. Y en segundo lugar, el proyecto, nunca realizado, de publicar una colección de poesía de «los que nacimos en los años '30», cuya

¹³² En 1957, dice Fernando Castro Borrego, «se produce un acontecimiento que modifica de manera decisiva el panorama artístico nacional: la fundación del grupo El Paso. Millares forma parte de él, en unión de otros artistas que trabajan entonces en una línea informalista: Saura, Feito, Canogar, Rivera y el también canario Chirino, que se incorporaría un poco más tarde» (Cf. «Las artes plásticas después de la guerra civil», en AA.VV., *Historia del arte en Canarias*, citado, p. 279).

¹³³ Cf. Ó[scar] F[alcón] C[eballos], «Manuel Padorno: Palabras sobre poetas y poesía», *Diario de Las Palmas*, 30.08.1968.

¹³⁴ Cf. Jesús Padilla Perdomo, «Conversación informal con Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 12.01.1971. Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹³⁵ La entrevista de Servando Morales con Manuel Padorno titulada «El regreso de un poeta» [en *La Tarde*, 06.07.1956; y en *Estafeta Literaria* (Madrid), 2ª época, nº 52, 14.07.1956, reproducida en apéndice en este estudio] no deja dudas sobre la fecha de ese regreso, aunque recientemente el propio poeta, confiado exclusivamente a su memoria, lo haya situado un poco más tarde: «a finales de 1956 o principios de 1957» (Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada).

relación («Fernando García-Ramos, Violeta Alicia, Pilar Lojendio, Arturo Maccanti, Felipe Baeza, Eliseo Izquierdo y otros muchos...») viene a ser la definición más temprana de una oleada de poetas diferenciada de la de posguerra, y expresión, por lo tanto, de la conciencia de esa diferencia.

Diversificación

Después de *Oí crecer a las palomas*, el segundo libro publicado por Manuel Padorno, *A la sombra del mar*, no aparecería hasta 1963. Entre esas fechas, la obra poética conocida de nuestro autor está formada por un conjunto no muy numeroso de poemas dados a conocer de forma dispersa en periódicos y revistas de Canarias. A esto hay que añadir que, al tiempo que publica aquellos poemas, Manuel Padorno diversifica su obra cultivando un nuevo género: el ensayo. Y todavía más: nuestro poeta desarrolla entonces una labor de dinamización del ámbito cultural canario de indudable importancia histórica. Por ello, nuestro estudio habrá de empezar reseñando los aspectos más destacados de aquella labor y comentando aquellos ensayos, antes de pasar al análisis de los poemas publicados.

Se impone una precisión cronológica. Con la excepción de unos pocos poemas, la obra publicada por Manuel Padorno entre *Oí crecer a las palomas* y *A la sombra del mar* se sitúa entre 1959 y 1961. (En 1961 Manuel Padorno, ya casado con Josefina Betancor, se traslada a vivir a la isla de Lanzarote, etapa que queda ya fuera del alcance de este capítulo.) Y lo mismo hay que decir sobre las fechas de la colaboración de Manuel Padorno en actividades culturales de interés, pues éstas tienen lugar también en los años de 1959 a 1961.

«PUBLICACIONES ORALES»

Las Sesiones de Teatro y Poesía

Entre las actividades culturales en las que colabora Manuel Padorno en esos años de 1959 a 1961 presenta un especial interés su participación en la fundación de las llamadas Sesiones de Teatro y Poesía, de El Gabinete Literario, de Las Palmas. El grupo, dirigido por Juan Marrero Bosch, se dio a conocer el 20 de abril de 1959 con la lectura de *Romeo y Jeannette*, de Jean Anouilh, y figuraban entre los intérpretes, aparte del mismo Marrero Bosch, Manuel Padorno y Josefina Betancor.¹³⁶ A esta sesión de teatro leído hubieron de seguir en ese mismo año un recital de Manuel Padorno (el 30 de abril, en el que fue presentado por el poeta Agustín Millares Sall); la lectura de *Marido y mujer*, de Ugo Betti (el 1 de junio, figurando asimismo Manuel Padorno y Josefina Betancor entre los intérpretes);¹³⁷ un recital de Agustín Millares Sall (el 15 de junio); y otro recital conjunto de Agustín Millares Sall y Manuel Padorno (el 11 de julio, en esta ocasión en El Museo Canario, presentados por Juan Marrero Bosch).¹³⁸

En aquel mismo verano de 1959 el grupo Teatro y Poesía se traslada a Arrecife (Lanzarote) con un programa de actuaciones formado por las sesiones de teatro leído de aquellas obras de Anouilh y de Betti, y por las lecturas de Agustín Millares Sall y de Manuel Padorno de sus respectivos poemarios *Silencio al diablo* y *Salmos para que un hombre diga en la plaza*.¹³⁹

¹³⁶ Al día siguiente fue publicado el texto con que Juan Marrero Bosch presentó este acto (*Diario de Las Palmas*, 21.04.1959).

¹³⁷ También en esta ocasión fue publicado el texto con el que Juan Marrero Bosch hizo la presentación del acto (*Diario de Las Palmas*, 02.06.1959).

¹³⁸ Cf. A. P., «La lectura de Millares y Padorno en El Museo Canario», *Diario de Las Palmas*, 13.06.1959.

¹³⁹ Se dio noticia de estos actos en *Antena (Semanao deportivo-cultural)* (Arrecife), nº 332, 25.08.1959; y en *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), 04.09.1959.

Manuel Padorno participa también en el homenaje que Teatro y Poesía tributa a Antonio Machado el 16 de noviembre de 1959, en ocasión del vigésimo aniversario de la muerte del poeta andaluz. El acto se anunció con un programa ilustrado con un dibujo que en 1939 dedicó a Antonio Machado otra figura ilustre de la España del exilio: Picasso. Corrió a cargo de Manuel Padorno la presentación de este acto, que tenía una significación política antifranquista todavía veinte años después de la muerte del autor de *Soledades*.¹⁴⁰

Los recitales

Con el homenaje a Antonio Machado terminaron las actividades del grupo Teatro y Poesía. Pero aquellas *sesiones* contribuyeron eficazmente no sólo a dar a conocer a una nueva generación intelectual, sino a animar el mundo cultural insular. La existencia de ese ambiente explica la frecuencia con que se organizan recitales poéticos en las entidades culturales de Tenerife y de Gran Canaria.

Refiriéndonos sólo a aquellos en los que participó Manuel Padorno, habría que recordar, en primer lugar, el recital individual de nuestro autor en el Ateneo de La Laguna (el 2 de febrero de 1960), así como los ofrecidos en la Escuela «Luján Pérez» de Las Palmas (con Agustín Millares Sall y Pedro Lezcano, el 12 de febrero de 1960) y en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz (con Agustín Millares Sall, el 17 de marzo de 1961).¹⁴¹

En el recital organizado por las «Juventudes Musicales» de Las Palmas en El Museo Canario (el 3 de abril de 1961) tenía interés la presencia de varios poetas de la primera generación de posguerra (Pino Ojeda, Agustín Millares Sall, José María Millares Sall, Manuel González Sosa y Pino Betancor) y varios otros de la siguiente (Manuel Padorno y Arturo Maccanti). En los Juegos Florales de El Gabinete Literario de 1961, resucitados después de medio siglo sin celebrarse, coincidían tres generaciones sucesivas: Agustín Millares Sall (Primer Premio, con «Cantata a Gran Canaria»), Manuel Padorno (Segundo Premio, con «Cuando era niño») y Antonio García Isábal (Tercer Premio, con «Poema»).¹⁴²

Precisa, por último, que dejemos aquí noticia de la colaboración de Manuel Padorno con Luis Jorge Ramírez en la fundación en 1959 de *revista literaria* La Cometa, de Radio Atlántico, de Las Palmas. Este programa radiofónico contó asimismo con la colaboración de Josefina Betancor y de los poetas Agustín Millares Sall y Manuel González Sosa.

Una labor dinamizadora

El pormenor de esta reseña sólo se justifica si se tienen en cuenta, en primer lugar, las circunstancias históricas (políticas y culturales) del franquismo, en las que esos recitales tenían una significación de crítica y oposición al sistema; y, en segundo lugar, la influencia que tuvieron esos recitales de Manuel Padorno en el ámbito de la cultura insular. Sobre aquellas circunstancias históricas, sobre el sentido de aquellas actividades y sobre el relevante papel que en aquellos años desempeñó Manuel Padorno, proyecta una inestimable luz el reciente testimonio de Manuel González Sosa (también él entonces un activo dinamizador cultural, que dirigió los «pliegos» *San Borondón* precisamente en los años de 1958 a 1960). Según González Sosa,

si algún día se escribiera la intrahistoria del acontecer cultural de Las Palmas en el período

¹⁴⁰ El texto de la intervención de Manuel Padorno se publicó unas semanas después en *La Tarde*, 03.09.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 260).

¹⁴¹ Cf. J[ulio] T[ovar], «Tres poetas en el Círculo de Bellas Artes», *La Tarde*, 23.03.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 418).

¹⁴² Cf. el volumen *Juegos Florales 1961*, Las Palmas, El Gabinete Literario, 1962 [edición no venal].

comprendido entre 1958 y 1963, año más año menos, sería necesario dedicarle un apartado a la serie de actividades llevadas a cabo por iniciativa de Manuel Padorno o por contagio de su ejemplo. Fueron aquéllos unos años de intenso fervor activo por la poesía. Este entusiasmo lo compartieron quienes practicaban o simplemente sentían la literatura, pero también muchos que se movían principalmente en torno a intereses que giraban en otras órbitas. Y se dejó sentir, con diferente temperatura, hasta en sectores de la población no predispuestos por la educación o por los hábitos para apreciar semejantes manifestaciones. Como es sabido, en las lecturas públicas de Padorno, igual que en las de Agustín Millares, no era rara la presencia de obreros llegados de los barrios extremos y algunos pueblos del interior. Aunque es verdad que aquellos eran tiempos en los que cierto tipo de protesta social y política resultaba más viable por conducto del verso que por el comportamiento activista y que las denuncias y las reivindicaciones formuladas en el lenguaje de la poesía llegaron a conquistar la adhesión de muchos de los que eran víctimas o testigos dolidos de tantas privaciones y vejámenes. El juvenil apasionamiento con que Manuel Padorno se lanzó a cumplir el apostolado que espontáneamente se impuso él mismo prendió también en otros poetas de más edad que, salvo Agustín Millares, no sintieron hasta entonces, al menos de modo acuciante, la urgencia productiva y la llamada de la calle. [...] Y no sólo los poetas mayores y los poetas laterales. También los bisoños y los que aún estaban en ciernes fueron incitados por aquella atmósfera estimulante que propiciaba la inquietud de Manolo.¹⁴³

Ya con anterioridad, en 1967, Fernando Ramírez había hablado de «la fecundidad del ejemplo literario y humano que Manuel Padorno ha constituido para no pocos de los poetas que le han sucedido en Gran Canaria».¹⁴⁴ Y el número monográfico que el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* del *Diario de Las Palmas* dedicó por las mismas fechas a Manuel Padorno quería justamente «dejar testimonio de su presencia entre los jóvenes poetas y del impacto causado».¹⁴⁵ Por su parte, el mismo González Sosa ya se había referido en 1970 a este estímulo de Manuel Padorno sobre los escritores jóvenes, llegando a comparar el caso de Manuel Padorno con el de Tomás Morales:

Aparte el caso de Tomás Morales, no ha habido en nuestra isla otro fenómeno de fecundación literaria semejante al que protagonizó la obra primera de Manuel Padorno con respecto al grupo más numeroso de poetas aparecidos penúltimamente en Gran Canaria, y lo mismo con respecto a un par de miembros, por lo menos, de la hornada anterior. Los nombres de Eugenio Padorno, Alberto Pizarro y José Luis Pernas, entre otros, de una parte, y de la otra, los de Manuel González Barrera y Juan Jiménez, en alguna dirección, bastan como prueba expeditiva de este aserto. Sin duda alguna, no ya el modo de manipular la materia poética y algunas ideas acerca de sus yacimientos y su destino, sino incluso el despertar o la puesta a punto de la vocación literaria de casi todos ellos, son deudas que estos jóvenes poetas contrajeron con el mayor de los hermanos Padorno.¹⁴⁶

Recordemos, por último, el testimonio del propio Manuel Padorno sobre el interés que concedía al contacto directo con los oyentes de aquellas lecturas públicas, a las que él mismo ha llamado *publicaciones orales*:

Desde 1959 me propongo abandonar ese tono directo de la gente con la que convivo que usé

¹⁴³ Cf. Félix Luján [= Manuel González Sosa], «Josefina y Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 16.09.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

¹⁴⁴ Cf. la nota «Bienvenidos» del número monográfico sobre Manuel Padorno del suplemento *El Séptimo Día*, de *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 13.08.1967.

¹⁴⁵ Tal sentido testimonial tenían, en efecto, los artículos de Juan Jiménez, Justo Jorge y Alberto Pizarro que formaban el monográfico (*Diario de Las Palmas*, 30.09.1967).

¹⁴⁶ Cf. Manuel González Sosa, «Nota marginal a *Cenizas*» [de Alberto Pizarro], *Diario de Las Palmas*, 18.11.1970 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

en *Queréis tañerme*, y voy haciendo poemas más subjetivos, más dirigidos a un público oyente. Así, en 1959, en el 60 y quizá en el 61, escribo los poemas de *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, que tampoco se editó nunca como libro. En estos poemas hay un diálogo con el hombre político, con el hombre en un sentido más amplio, un hombre al que dirijo preguntas entre existencialistas y políticas. En ese momento me interesan mucho León Felipe y César Vallejo. En esa época de *Salmos...* yo no quería editar, sino decir la poesía. Y llamo a los recitales *publicaciones orales* porque a mí me enseñaron muchísimo Pedro Cullen, Joaquín Artiles, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Juan Manuel Trujillo, Luis Doreste Silva, etc., pero no en sus escritos, sino en las clases, en las tertulias o en las conversaciones privadas. En las Islas ha tenido mucha importancia esta pedagogía oral, que se da a través de unos procesos ocultos, aunque esto normalmente no se reconoce. A mí también me ha movido siempre un afán de contacto directo y de intercambio oral, y probablemente con aquellas *publicaciones orales* conseguí ese intercambio con otros escritores de menos edad y también de más edad.¹⁴⁷

LOS ENSAYOS

Para entender cabalmente la presencia de Manuel Padorno en el contexto cultural de Canarias de 1959 a 1961, hay que recordar, además de esas *publicaciones orales* reseñadas, el conjunto de ensayos que nuestro autor publicó en la prensa insular en aquellos años. La consideración de esta producción ensayística es imprescindible para llegar a una comprensión justa de aquella labor dinamizadora antes referida. Estos ensayos no son sino un aspecto de aquella labor; otro es el de la participación en lecturas y recitales; otro es su colaboración en el citado programa radiofónico *La Cometa*; y otro, en fin, es el de la creación poética de esos años, que luego analizaremos. Sólo conveniencias de nuestra exposición nos han aconsejado abordar separada y sucesivamente los diversos aspectos o modos de realizarse la que fue una vigorosa actividad creadora, que por su calidad y proyección marcó una época de la historia cultural de las Islas.

Los ensayos que publicó Manuel Padorno antes de la aparición de *A la sombra del mar* suman un total de seis y tienen como primer rasgo común su relación directa con manifestaciones literarias o artísticas surgidas en el contexto insular en los años de 1959 a 1961.

El primero de estos ensayos comentaba la exposición de dos pintores extranjeros en la Galería Arte, de Las Palmas, en marzo de 1959. Los pintores eran el canadiense Anthony Thorn (nacido en 1927) y el norteamericano Christus Murphy (nacido en 1930).¹⁴⁸ En esta primera muestra de su prosa ensayística se observan algunos rasgos de tono y estilo que van a reaparecer, en mayor o menor grado, en las siguientes entregas. Entre tales rasgos hay que destacar el notable aliento lírico que anima estos textos. Véanse como muestra las líneas finales de este primer ensayo, en las que, tras describir las obras respectivas de Anthony Thorn y de Christus Murphy, define la función del arte en estos términos:

Cada semilla arrebatada al espacio su vacío, cada semilla nos mostrará tronco, ramas, hojas y sus raíces. Se trata de poblar el aire, de llenarlo de hermosura, de palabras o de alegrías. Así habéis tendido vuestros cuadros de un muro, ocupando sitio, demostrando tortura o libertad, angustia o placidez.

Otra característica destacable en estos ensayos es un cierto aire desenfadado, que con frecuencia se manifiesta a través de preguntas, dirigidas, por ejemplo, en este primer ensayo a

¹⁴⁷ Cf. Miguel Martín, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

¹⁴⁸ Este ensayo se titulaba «Dos pintores tienden sus lienzos: Anthony Thorn y Christus Murphy», y apareció en el *Diario de Las Palmas*, 13.03.1959. Se reproduce en apéndice en este estudio.

los pintores cuyas obras comenta: «Vosotros, ¿quiénes sois? ¿Qué queréis decirnos con vuestra pintura? ¿Lo que pensáis, lo que sentís? Y eso, ¿qué importa?».

Los dos rasgos señalados (el aliento lírico y el tono desenfadado) diferencian claramente estos textos de Manuel Padorno de lo que puede ser un artículo crítico más frío y descriptivo, o una reseña periodística. Son textos que se aproximan más propiamente al ensayo, y sin que falte en ellos lo informativo o la descripción analítica y pormenorizada.

En este primer ensayo hay que destacar asimismo la presencia de otro rasgo que va a aparecer también en algunos textos posteriores. Me refiero a la atención que desde este primer momento comienza a prestar Manuel Padorno a las peculiaridades del entorno natural y cultural canario. Entre lo peculiar insular Manuel Padorno parece indicar aquí el carácter de lugar abierto a las gentes «que van camino de cualquier parte», como esos pintores americanos de cuya obra se ocupa. Nuestro autor aborda aquí un tema ya tratado en las reflexiones sobre lo insular llevadas a cabo antes por otros intelectuales: la presencia inesquivable del mar para el hombre canario; un mar que asedia a las Islas: un mar, parece decir, que no es sólo lugar propicio para el esparcimiento de los visitantes, sino una componente esencial del hombre insular, algo que tiene un *sentido*, que integra la existencia de quienes viven en el Archipiélago y aquí se han expresado de una forma especial a través de sus creaciones culturales: «En mitad del océano, al Este, las Islas. Aquí nacimos nosotros. Somos seres extraños, profusos. Hemos cantado el mar, la ternura, las sombras, Hemos dejado crónicas nocturnas, hemos pintado talayeras y barcos. Ha comenzado no sé cuándo la vida». Están claras en este pasaje las referencias a ciertas creaciones tanto de la literatura canaria de los decenios primeros del siglo XX (la poesía del mar de Tomás Morales y *Crónicas de la ciudad y de la noche* de Alonso Quesada) como de la plástica insular del período de las vanguardias (Felo Monzón).

Quizá no pueda decirse que en este ensayo se articule una reflexión meditada y sistemática sobre la insularidad. En el último pasaje citado lo que se muestra es más bien la expresión casi lírica o intuitiva de sentirse viviendo en las Islas. La forma como Manuel Padorno trata el tema de la insularidad parece por ello aproximarse a la seguida por Alonso Quesada en sus prosas y en sus poemas más que a la línea de reflexión más lúcida explorada por la generación de la Vanguardia insular (Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Juan Manuel Trujillo, etc.). Con todo, está bien claro en el pasaje reproducido que Manuel Padorno tiene por evidente la existencia de una comunidad humana diferenciada, la canaria, cuando dice «aquí nacimos nosotros»; y que ese pueblo tiene unas formas creativas peculiares, cuando enumera algunas manifestaciones culturales de ese pueblo en su historia contemporánea.

El segundo de este conjunto de ensayos, el titulado «Por los postigos», tiene un carácter en cierto modo excepcional en relación con los restantes, dado que es el único que no fue motivado por la actualidad cultural canaria. El ensayo, bastante breve, apareció en el diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife, el 28 de abril de 1959, como prolongación y al tiempo lectura desviada del publicado cinco días antes en el mismo diario por el periodista Almadi [Álvaro Martín Díaz] bajo el título de «Cien años de postigos». Almadi comentaba en su artículo el cambio vivido por Santa Cruz de Tenerife en los últimos cien años de su historia (desde que recibe el título de ciudad en 1859 hasta 1959, cuando Almadi escribe) a través de una evocación literaria de los postigos que ese cambio a ciudad había hecho desaparecer. Manuel Padorno prolonga en su artículo la notable calidad literaria del de Almadi, con referencias al escrito suscitador del suyo y la incorporación de frases o expresiones de aquel texto previo. Pero, a diferencia del artículo de Almadi, que venía envuelto en una cierta nostalgia del ambiente del viejo puerto isleño, el de Manuel Padorno introduce una nota de protesta política contra la situación cerrada de la dictadura franquista. Almadi hablaba de los viejos postigos que habían quedado olvidados «en las ventanas ahora abiertas de par en par. Postigo va bien con pueblo y, si se quiere, con Villa, pero no con ciudad». Por su parte, Manuel Padorno, en vez de mirar el presente desde el pasado, lo ve áspera y acremente desde el futuro, desde un siglo después:

A vuelo quiero tocar que no hay postigos, que comienzan cien años de ventanas cerradas, que quizá el 23 de abril de 2059 otro Almadi, de apellido, de nombre, de tanto amor si puede haberlo, diga: «los años ciudadanos traen vientos contra las ventanas, las puertas». Ventana «va bien con pueblo», pero no con Hambre, con ciudad, con Muertos.

El siguiente ensayo publicado por Manuel Padorno vuelve a tener relación directa con la actualidad cultural canaria. Se trata del titulado «Agustín Millares: Tu silencio al demonio».¹⁴⁹ Ya he señalado más arriba que Manuel Padorno y Agustín Millares Sall intervinieron juntos en varios recitales en 1959 y 1960, leyendo sus respectivos poemarios *Salmos para que un hombre diga en la plaza* y *Silencio al diablo*. El título del ensayo de Manuel Padorno parece claramente formado a partir del título que Agustín Millares Sall usó para el conjunto de poemas que leyó en los referidos recitales. Pero además de ese valor denotativo, el título usado por Manuel Padorno tiene una función apelativa. Ambos títulos, el de Millares Sall y el de Padorno, parecen aludir al hecho de que Millares Sall había interrumpido desde 1951 no sé si la escritura, pero sí la publicación de poemas, y el ensayo de Manuel Padorno viene a ser una incitación a hablar, a acabar con ese silencio. A ese hecho se refiere el pasaje de este ensayo en que Manuel Padorno dice:

Tú como hombre has estado callado mucho tiempo; por eso dices: «¡Echadme, echadme al fuego! / ¡Echadme de una vez que estoy ardiendo! / ¡Echadme que ya estoy al rojo vivo! / ¡Echadme, echadme al fuego!». Sí. Te echamos al fuego, te echamos a la calle, te echamos a la plaza, di lo que tengas que decir, no te calles ni una sílaba, no te muerdas las palabras.

El ensayo presenta en su conjunto una notable tensión expresiva y en él abundan las interrogaciones características. Pero precisa que señalemos que esa tensión se da aquí a través de un tono más dramático que desenfadado, aunque no falta el aprovechamiento de expresiones de carácter coloquial. Por lo que se refiere a su contenido, interesa señalar en este ensayo la simpatía de Manuel Padorno hacia la poesía humanizada y social de Agustín Millares Sall, que se inscribía dentro de esa orientación cada vez más dominante en la literatura española. Y tiene interés destacarlo, en primer lugar, por ser este ensayo uno de los escasos momentos en que nuestro autor habla de literatura; y, en segundo lugar, porque la preocupación humanista y social que Manuel Padorno observa en los poemas de Agustín Millares Sall también se da en sus propios poemas de esa época. Las coincidencias estéticas e ideológicas (humanistas, existencialistas, marxistas) entre Agustín Millares Sall y Manuel Padorno son esperables en unos años en los que los contactos entre los dos poetas hubieron de ser frecuentes. La existencia de tales coincidencias y contactos está bien explícita en este ensayo, se desprende fácilmente de la reseña que aquí hemos hecho de los actos en que participaron juntos y nos lo confirma el propio Manuel Padorno en recientes declaraciones: «Desde que volví de Madrid (en 1956) mantuve una relación muy estrecha con Agustín y José María Millares Sall, sobre todo con Agustín. De esa relación nos beneficiábamos mutuamente».¹⁵⁰

Pero en esa misma entrevista, según hemos visto ya, Manuel Padorno dice que en esos años de 1959 a 1961 escribió los poemas del libro proyectado bajo el mencionado título de *Salmos para que un hombre diga en la plaza* y que a través de ellos pretendía entablar un «diálogo» con los oyentes de sus recitales y plantearles «preguntas entre existencialistas y políticas». Y convenía recordar estas manifestaciones de Manuel Padorno, pues se encuentran

¹⁴⁹ Fue publicado en *La Tarde*, 09.07.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 240); y en *Diario de Las Palmas*, 11.02.1959. Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁵⁰ Cf. Miguel Martín, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

en este ensayo sobre Agustín Millares Sall esas «preguntas entre existencialistas y políticas» planteadas casi con más claridad que en los poemas en que nuestro poeta dice que las formulaba. En efecto, en este ensayo dice: «El camino está junto al hombre». Pero a continuación hace que resuene en el espacio de sus páginas alguna línea famosa de la llamada poesía existencial de Blas de Otero, al añadir: «El hombre aquí al borde, sobre la ancha llanura, al borde del abismo: la muerte». Y luego siguen las aludidas preguntas existencialistas, y sus respuestas, en relación con este estar del hombre siempre ante la muerte: «Yo me pregunto: ¿Qué son abismos? ¿Qué son los pedregosos precipicios? Nada son. Nada, comparado al hombre. Nada comparado a la muerte de cada uno de nosotros. Tu muerte, la de ella». Pero a estas afirmaciones va a oponerles otras que las niegan: «Tampoco importa la muerte de cada uno de nosotros»; lo que importa es la comunicación con los demás, la solidaridad entre los hombres, la alegría, el amor: «La luz que me entra por las manos, la luz de los ojos, esa luz innegable del amor, esa luz que precipita la sangre, que nos sube a lo hondo, que nos baja a lo alto, que nos hace terrenales».

El siguiente ensayo, «Jane Millares o su conjura humana», apareció el 13 de octubre de 1959 (en el *Diario de Las Palmas*), motivado por la exposición que aquella pintora acababa de presentar en la sede del Cabildo de Gran Canaria, en Las Palmas. Junto a los rasgos constantes en todos estos ensayos, conviene observar que aquí Manuel Padorno cita un texto de León Felipe en que éste propugna una orientación humanizada del arte. Además de por el contenido de la cita, ésta nos interesa también en la medida en que confirma el interés de Manuel Padorno por la obra de León Felipe, interés que ya declaraba en ese mismo año 1959¹⁵¹ y al que ha vuelto a referirse recientemente.¹⁵²

Tiene un carácter más circunstancial y, desde luego, menos interés literario y teórico, el texto de Manuel Padorno que provisionalmente he titulado «En el XX aniversario de la muerte de Antonio Machado». Este texto fue redactado por nuestro poeta para la presentación del mencionado homenaje que el grupo Teatro y Poesía dedicó a Antonio Machado en Las Palmas en noviembre de 1959. Con todo, hay que observar que en este breve texto se recuerda de Antonio Machado sólo su lado humano y civil por cuanto que la valoración de esos aspectos nos informa sobre la concepción estética desde la que Manuel Padorno escribe sus propios poemas en esa época.¹⁵³

Dos ensayos sobre la pintura de Antonio Padrón

Los dos últimos ensayos de esta época están dedicados a la obra del pintor canario Antonio Padrón (1920-1968). La redacción de estos ensayos tuvo su motivación más directa en la exposición que Antonio Padrón presentó en El Gabinete Literario, de Las Palmas de Gran Canaria, en diciembre de 1960 y enero de 1961, la segunda de las tres únicas exposiciones de su obra que el artista hizo en su vida.¹⁵⁴

Quizá proceda indicar aquí que esta atención que presta Manuel Padorno a la obra de Padrón no es el único momento de encuentro de los poetas canarios de la generación del mediosiglo con el pintor. Podemos recordar, en primer lugar, el artículo que Arturo Maccanti escribió con motivo de la muerte de Antonio Padrón, texto que testimonia una relación de

¹⁵¹ Cf. Luis García Jiménez, «Manuel Padorno, un poeta joven que presentará...», entrevista ya citada.

¹⁵² Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

¹⁵³ Este texto de Manuel Padorno apareció incorporado dentro de la reseña del homenaje, publicada sin firma en *La Tarde*, 03.12.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 260). Se reproduce en apéndice en este estudio. Poco después, el 23 de enero de 1960, Manuel Padorno presentó el recital poético de Sergio Ruano y Francisco Lezcano en la Escuela Luján Pérez, de Las Palmas, pero no conozco el texto de esa presentación; quedó noticia del recital en *Diario de Las Palmas*, 25.01.1960.

¹⁵⁴ Puede verse la monografía de Lázaro Santana *Antonio Padrón*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, col. «Artistas Españoles Contemporáneos», 1974.

amistad.¹⁵⁵ Y hay que recordar también que, por su parte, Antonio Padrón (y en ello influiría su amistad con Manuel González Sosa, que dirigía la colección) dejó su nombre definitivamente vinculado a esta generación con su trabajo de ilustración de las *plaquettes* de la colección «La fuente que mana y corre»: *Los caminos perdidos* (1962) de Pino Betancor, *El corazón en el tiempo* (1963) de Arturo Maccanti, y *El funeral* (1965) de Luis Fera.

El primero de los ensayos de Manuel Padorno sobre la obra de Antonio Padrón apareció en el verano de 1960, seis meses antes de presentarse la citada exposición del pintor en El Gabinete Literario.¹⁵⁶ Aparte del contenido crítico del ensayo, éste parece responder al propósito de animar el interés por la pintura de Padrón y de demandar y propugnar la preparación de una exposición de aquel pintor, que vivió siempre en la localidad de Gáldar (Gran Canaria) sin apenas contactos con otros artistas o escritores de Las Palmas.

En este ensayo se advierte que Manuel Padorno ha abandonado aquel tono oral tan característico de los ensayos anteriores y ahora compone una escritura más rigurosa en sus aspectos elocutivos y conceptuales, sin que por ello decaiga el aliento poético. Vuelven aquí a reclamar nuestra atención las reflexiones de Manuel Padorno sobre lo insular diferenciado, enfocadas en este caso concretamente sobre la pintura del siglo XX. En el primero de los ensayos de esta época, el dedicado a los pintores Thorn y Murphy, Manuel Padorno había hablado de las creaciones artísticas del hombre insular sin cuestionar la existencia de rasgos peculiares. Aquí, en este ensayo, aunque sea brevemente, reconoce estar ante un asunto controvertido. «A muchos he oído decir —señala Padorno—, a muchos pintores, que no hay pintura canaria. Sin embargo hace falta estar ciego para no descubrir o adivinar su pulso.» Y, a continuación, afirma decididamente la existencia de una tradición plástica insular, que nuestro autor denomina con dudosa propiedad *escuela*:

Hay una escuela de pintura canaria. Nadie ha pretendido forjarla; sin embargo inadvertidamente ha ido tomando cuerpo hasta mostrarse, hoy, por entero. Está hecha lienzos (*sic*), determinados cuadros nada más. A través de ellos podemos contemplarla clara y precisa. [...] La señalo, cercándome, limitándome al paisaje de don Nicolás Massieu, a la alegría trágica de Oramas, las talayeras y composiciones lávicas de Felo Monzón, la pintadera de Manolo Millares; a las aguas deslumbradoras de César Manrique, la conjura humana de Jane [Millares], el paisaje *visto* de Miró Mainou. La señalo en el mundo de Antonio Padrón.

Por lo que se refiere a la interpretación que Manuel Padorno hace de la pintura de Padrón, interesa destacar aquí dos ideas de este ensayo que proyectan alguna luz sobre la evolución posterior de la propia escritura de nuestro autor a partir de 1961 (cuando se traslada a Lanzarote y comienza a escribir los poemas de su libro *A la sombra del mar*). La primera de esas ideas es la relativa a la actitud del artista ante el proceso de su obra, la afirmación del carácter siempre abierto e inconcluso de ese proceso, cuando el artista se exige proseguir nuevas búsquedas y no se limita a repetirse. Padorno valora en Antonio Padrón el esfuerzo por no reducir su actividad creadora a la prolongación inerte de lo alcanzado: «Antonio Padrón podría ya no hacer otra cosa que desarrollar sus logros, pero él sigue ahondando, adentrándose en la trágica violencia creadora, sin agarraderos. Cuando se es uno mismo, se está solo, terriblemente solo». Leyendo estas líneas de Manuel Padorno entendemos que el poeta que las escribió no quisiera «desarrollar sus logros» (algunos de mucho interés se daban en los poemas reunidos en aquella «Antología inédita» que vio la luz en *San Borondón* en ese mismo verano de 1960 en que escribía este ensayo) e imprimiera a su escritura la inflexión que lo llevaría a construir a la sombra del mar el fulmíneo edificio que es su libro siguiente.

¹⁵⁵ Cf. Arturo Maccanti, «Antonio», *Diario de Las Palmas*, 15.08.1968 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁵⁶ Se publicó con el título «Pintura de Antonio Padrón» en *Diario de Las Palmas*, 25.06.1960. Se reproduce en apéndice en este estudio.

Había otra idea en este ensayo sobre Antonio Padrón que merece ser destacada en relación con la evolución de la propia poesía de Manuel Padorno. Se trata de la referente al proceso de abstracción a que el pintor insular somete el mundo.

Nuestra realidad —dice Manuel Padorno— está llena de luz, delante de nosotros, vegetalmente. Ramas y ramas de luz que no nos dejan ver. Hay que apartar esa luz que ciega, echarla fuera, arrancarla. [...] Mirad las montañas, no se sabe dónde dejan de serlo; las más cercanas pueden verse, las que están detrás arriba no, están enterradas por la luz. No hay planos ni filos, no pueden verse. Hay que apartar esa luz, echarla fuera, desacostumbrarla. Creo que Antonio Padrón ha dejado de arañar hace tiempo esta realidad nuestra que confunde y no deja ver ni fondear; creo que ha aventado las primeras espesas capas de luz, que ha dejado la realidad al descubierto como se quedan las piedras de la orilla, al descubierto, asustadas, temerosas, entonces es cuando él se apodera decididamente de las cosas como si cogiera un pájaro aturdido. La realidad es suya.

Ante este pasaje del ensayo se nos impone inevitablemente la semejanza entre las situaciones respectivas del pintor y del poeta: por un lado, Antonio Padrón bajo el peso de esa luz quesadiana de Gran Canaria que no permite ver «planos ni filos»; por otro lado, Manuel Padorno, a partir del año siguiente, dentro de la luminosidad africana de Lanzarote, «una isla de paramera, de alisio y de sol», como la había definido alguna vez Agustín Espinosa. En las propias palabras de Padorno sobre Padrón se prefigura lo que habrá de ser su propio esfuerzo por separar las «capas de luz» para alcanzar el perfil esencial de las cosas. Esta idea habrá de retomarla Manuel Padorno, de modo distinto y con más detalle, en su segundo ensayo sobre la pintura de Padrón, en el que vale la pena detenerse.

Este texto, «Antonio Padrón: Notas para una crítica», es un amplio artículo crítico sobre la citada muestra de Antonio Padrón en El Gabinete Literario, y fue publicado después de clausurada la exposición.¹⁵⁷ Conviene hacer constar, en primer lugar, que se trata de un texto mucho más extenso que todos los anteriores. Añádase que el carácter sistemático de las observaciones de Manuel Padorno sobre la pintura de Antonio Padrón convierte este texto en una auténtica interpretación de la obra del pintor. Y, finalmente, hay que decir que lo pormenorizado del análisis, especialmente en la parte final del artículo, le dan a éste un claro carácter de estudio. Por todo ello apenas si es menester subrayar que este texto culminaba brillantemente lo que puede considerarse la etapa de formación de la prosa ensayística de nuestro autor. Las dotes de observación y análisis que se confirmaban manifiestamente en esta entrega de 1961, cuando el autor tenía veintisiete años de edad, permitían concebir fundadas esperanzas sobre la posterior dedicación del poeta al género. Por desgracia, sólo muy ocasionalmente habría Manuel Padorno de volver al ensayo.

Retomemos la ya comentada idea de Manuel Padorno sobre el proceso de abstracción en la pintura de Padrón. Esta idea es ahora, en este último ensayo, analizada con detalle a través de series concretas de lienzos. Manuel Padorno parte de una declaración del pintor, según la cual «las cosas se detienen a mi alrededor, de este modo desarrollo la realidad hasta rozar con la abstracción». Manuel Padorno descubre que el pintor canario en los cuadros de una misma serie temática ha ido realizando un proceso formal de esencialización que se manifiesta a lo largo de la sucesión temporal en que fueron pintados:

Hay que mirar bien, para ir descubriendo este camino de Antonio Padrón. Una realidad, tratada primero toscamente, que luego irá descomponiéndose, esencializándose. Unas formas de turroneas y molinillos desarrolladas poéticamente hasta la violencia, quedándose en veladura y dibujo, pared o muro viejo, rayado, esencial, creación.

¹⁵⁷ La fecha de clausura fue el 16 de enero de 1961, y el ensayo apareció en dos entregas en *Diario de Las Palmas*, 17 y 18.01.1961. Se reproduce en apéndice en este estudio.

Interesaba retomar aquí esta idea, ya esbozada en el anterior ensayo de Manuel Padorno sobre Antonio Padrón, especialmente por la relación que guarda con la propia obra de nuestro poeta a partir de ese año 1961. La madurez que revela ya el análisis de Manuel Padorno, la racionalización a que somete sus impresiones y la exposición lúcida de sus ideas que lleva a cabo en este ensayo, nos permiten entender su decisión de seguir en su poesía también un camino de esencialización, de «confirmar conscientemente un mundo». Y, habría que añadir, nos permiten asimismo entender el rigor con que nuestro poeta concibe y realiza su proyecto, ese mismo rigor y exigencia que Manuel Padorno encontraba en Antonio Padrón, y gracias a los cuales el pintor había evitado, por un lado, caer en un realismo fotográfico, y, por otro, en el mero crecimiento de su obra.

Cuando un artista se interesa por la obra de otro como Manuel Padorno se interesó por la de Antonio Padrón, ese interés hace que se produzca un diálogo creador entre las obras respectivas. En nuestro caso, pienso que, no el mundo, pero sí el ejemplo de Antonio Padrón no podía dejar de ejercer una beneficiosa irradiación sobre la poesía de Manuel Padorno. Aun reconociendo la dificultad de determinar el alcance de tal influjo, el caso es que ese mismo año Manuel Padorno abandona Las Palmas y en conducta semejante a la de Antonio Padrón, que, como ya se ha dicho, vivió siempre aislado en Gáldar, marcha a la isla de Lanzarote para dedicarse allí plenamente a su obra, pues «el jaleo de Las Palmas no me dejaba trabajar».¹⁵⁸ Y, con actitud también equivalente a la de Antonio Padrón, en los poemas que escribe en Lanzarote a partir de ese año Manuel Padorno evita tanto un ingenuo realismo como una fácil prolongación repetidora de su obra. Pero antes de estudiar los poemas de *A la sombra del mar*, y poder confirmar con ello estas afirmaciones, es menester analizar los poemas dispersos que nuestro autor publicó con anterioridad a la aparición de aquel libro.

«ANTOLOGÍA INÉDITA» Y OTROS POEMAS DISPERSOS

Una obra dispersa

Al aproximarnos a los poemas publicados por Manuel Padorno entre 1955 (fecha de aparición de *Oí crecer a las palomas*) y 1963 (año en que se edita *A la sombra del mar*), nos encontramos con un hecho de especiales consecuencias para el conocimiento de su obra poética. Me refiero a la irregularidad con que nuestro autor ha decidido que se difundan sus poemas. Este hecho afecta a la época estudiada en este capítulo y volverá a darse también, como veremos, en la obra publicada con posterioridad al libro *A la sombra del mar*.

En 1971 Manuel Padorno hacía la siguiente declaración: «Bajo un título común, aún sin decidir, tengo los tres libros siguientes: *Queréis tañerme*, *A la sombra del mar* y *Código de cetrería*, que entregaré a Manolo Hernández Suárez, quien lo editará en su colección San Borondón».¹⁵⁹ Pero esa proyectada edición no se realizó, y dos años más tarde nuestro poeta parecía haber olvidado aquel proyecto cuando manifestaba que «desde luego, yo personalmente no tengo ninguna prisa en publicar. Lo único que me importa es la obra terminada, bien hecha, lo demás me trae sin cuidado».¹⁶⁰ El caso es que esta ya comentada exigencia con su propia obra, y otras posibles razones que hayan influido en esta decisión de Manuel Padorno de no querer dar a conocer su obra de manera regular, ha dificultado en gran medida el conocimiento de esa obra y, quizá, ha perturbado el propio proceso de la escritura de nuestro autor. Manuel González Sosa se ha referido a estos dos aspectos del asunto en los siguientes términos:

¹⁵⁸ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

¹⁵⁹ Cf. Jesús Padilla Perdomo, «Conversación informal con Manolo Padorno», entrevista ya citada.

¹⁶⁰ Cf. M[alén] A[znárez], «Está próxima la explosión de la literatura canaria», *Arriba* (Madrid), 10.02.1973.

[Josefina Betancor] aún no ha logrado convencer a su marido para que saque a la luz los libros que tiene listos para la imprenta desde hace muchos años. Y con ello, al tiempo que se nos veda la posibilidad de entrar en contacto profuso con una de las obras más sugestivas y distintas de la poesía española contemporánea, se atenta contra la misma vitalidad de esa obra. Porque, al sustraerla a la circulación tempestiva, se la priva de estímulos que son imprescindibles no sólo para su supervivencia, sino también para el alumbramiento y desarrollo de todas sus potencialidades.¹⁶¹

Los poemas dispersos de Manuel Padorno publicados con anterioridad al libro *A la sombra del mar* suman un total de veinticuatro. A éstos hay que añadir otros dos poemas de la misma época (los titulados «Juan El Barbero» y «Ni muerta»), recogidos en la antología de su obra que Manuel Padorno publicó en 1970 bajo el título *Papé Satàn*. Estamos, pues, ante un conjunto de veintiséis poemas.

Por lo que se refiere a las fechas de publicación, hay que precisar que sólo uno de estos poemas («También el viento llama a las puertas...») apareció antes de editarse *Oí crecer a las palomas*, y, como ya se indicó más arriba, salvo un poema de 1955, otro de 1956 y otro de 1957, los demás poemas de esta época fueron publicados en los años de 1959 a 1961. Digamos también que de estos poemas, trece aparecieron reunidos en el último número de los «pliegos Graciosos de Poesía» *San Borondón* bajo el título «Antología inédita». Pero es preciso señalar que en esta publicación los poemas no vienen fechados. Ello hace que no se pueda determinar a cuál de las colecciones o libros inéditos anteriores que había nombrado el autor pertenecen esos poemas.

En 1955 Manuel Padorno hablaba ya de tres títulos anteriores a *Oí crecer a las palomas* (*Nido de principio*, *Tinoca* y *Libro poeta*) y confesaba estar ocupado en una obra que titulaba *Tres poemas*.¹⁶² Después de esa fecha Manuel Padorno no volvió a referirse nunca a esos primeros libros inéditos. Cuatro años más tarde, en 1959, a la pregunta «¿cómo ha llamado a cada etapa de su laborar poético?» contesta: «Están en mis propios libros, el primero recogido bajo el nombre de *Poesía iniciada*, luego *Oí crecer a las palomas*, por último *Salmos para que un hombre diga en la plaza*.¹⁶³ Se ve que en esa ocasión Manuel Padorno se inclinaba por el título *Salmos...* para la obra escrita en ese año 1959 o en los anteriores o la que estaba escribiendo en aquel entonces, y ya sabemos que tal era el título general bajo el que recogía los poemas que leía en las referidas *publicaciones orales*. Pero, como ya vimos antes, en 1971 titulaba *Queréis tañerme* a la obra anterior a *A la sombra del mar*.

En las referencias más detenidas que nuestro poeta ha hecho a la evolución de su obra entre 1955 y 1961, recogidas en recientes declaraciones,¹⁶⁴ Manuel Padorno afirma que la obra de esos años se organizó en dos libros diferentes y sucesivos. El primero, formado por los poemas escritos hasta 1959, habría empezado titulándose *A mitad de camino de mi casa* y finalmente *Queréis tañerme*:

Los años 1956 a 1959 son los años en que escribo *Queréis tañerme*, que no se ha editado nunca en libro, pero del que publiqué casi todos los poemas en periódicos y revistas... El primer título que le di a este libro era *A mitad de camino de mi casa*, por referencia a la fábrica de conservas Escobio, en la que trabajé antes y después de mi estancia en Madrid de 1955-1956.

Después de *Queréis tañerme*, dice Manuel Padorno, habrían venido los poemas de *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, «que tampoco se editó nunca como libro». En la

¹⁶¹ Cf. Félix Luján [= Manuel González Sosa], «Josefina y Manuel Padorno», ya citado.

¹⁶² Servando Morales, «Manuel Padorno, poeta», entrevista ya citada.

¹⁶³ Cf. Luis García Jiménez, «Manuel Padorno, un poeta joven que presentará...», entrevista ya citada.

¹⁶⁴ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

misma entrevista nuestro poeta añade que recogió poemas de ambas colecciones en la citada «Antología inédita» de *San Borondón*. Y se refiere a su poema largo *Coral Juan García «El Corredera»* (que habría iniciado a componer en 1958 y 1959, pero que no se publicó hasta 1977): «En la “Antología inédita”, que apareció en la revista *San Borondón* en 1960, hay poemas de *Queréis tañerme* y de *Salmos*. Entre uno y otro libro escribí, en los años 1958 y 1959, *Coral Juan García*». Dado que *Coral Juan García* no fue publicado hasta 1977, debemos posponer su estudio al que hayamos de realizar sobre la obra escrita y publicada en las décadas de 1960 y de 1970.

Añadamos aquí, para terminar, otra nota a esta reseña sobre cómo agrupó y tituló Manuel Padorno los que quedaron como poemas dispersos de los años 1956 a 1961. Ello es que, en dos resúmenes biobibliográficos de Manuel Padorno, redactados muy presumiblemente por el propio poeta y publicados ambos en 1963, se reseñan también dos libros distintos y sucesivos escritos entre 1956 y 1960. Los títulos son casi los mismos que usaba en aquella entrevista reciente, pero aparecen intercambiados: se daban las fechas de 1956-1958 para *Salmos (sic)* y las de 1959-1960 para *Queréis tañerme*.¹⁶⁵

Esta reseña se torna ya demasiado larga y no parece, además, muy iluminadora, ya que, en definitiva, no sabemos ni las fechas exactas de composición de los poemas ni en cuál de las colecciones proyectadas habrían de integrarse. Sí interesaba dejar indicada, y así se ha hecho, la decisión de Manuel Padorno de dar a conocer su obra de forma bastante irregular. Las únicas excepciones a este hecho son *Oí crecer a las palomas* y *A la sombra del mar*, porque, como se habrá de ver con más detalle en un posterior capítulo de este estudio, nuestro autor tampoco recogió en libro ni publicó en su momento la obra escrita a partir de 1964.

Así, pues, la única evidencia es que contamos con un conjunto de veintiséis poemas dispersos y publicados con anterioridad al libro *A la sombra del mar*, y de estos poemas y de sus respectivas fechas de aparición es del único hecho claro del que se debe partir para analizar esta segunda etapa de la evolución de la obra poética de Manuel Padorno.

Poemas de transición

El primero de esos poemas fue publicado cuando el poeta tenía sólo veinte años de edad, en la revista *Gánigo*, de Tenerife, en 1954, es decir, antes de editarse *Oí crecer a las palomas*, y es, por tanto, el primer texto conocido de nuestro autor.¹⁶⁶ La breve entrega apareció sin título, y más que un poema propiamente dicho, es una serie de once fragmentos breves dispuestos en tres grupos. La extensión de estos fragmentos oscila entre dos y seis versos. Este texto, que debió de ser escrito poco antes, o al mismo tiempo, que *Oí crecer a las palomas*, comparte con éste el versolibrismo y la utilización también libre del sangrado de los versos. El primer grupo de fragmentos (quizá se podría decir: el primer poema de la serie) es el mayor de los tres grupos (con siete fragmentos) y se organiza en torno al tema del viento. El viento es aquí motivo recurrente, revestido de cierto carácter incluso obsesivo: «Es que no se puede dormir / olvidado del mar y del viento?». El segundo grupo de fragmentos (o, si se prefiere, el segundo poema de la serie) viene integrado por dos fragmentos: el primero tiene por contenido unas playas vistas como signos gráficos del texto de la naturaleza según la imagen clásica: «como paréntesis del mar / de los árboles / de las nubes», que, en posible contrapunto a la *fugacidad* del viento, «van remando sus vidas / hacia la eternidad del canto rodado». Y el segundo yuxtapone dos entidades sólo aparentemente inconexas: por un lado, «el pez verde / encendido

¹⁶⁵ Estas notas biobibliográficas están en la solapa del libro de Manuel Padorno *A la sombra del mar* (Madrid, Rialp, 1963), y en *Antena (Semanao Deportivo-Cultural)* (Arrecife, Lanzarote), 29.01.1963, p. 6 (nota sin firma).

¹⁶⁶ El poema, sin título («También el viento llama a las puertas...»), apareció en *Gánigo* (Tenerife), nº 10 (julio-agosto, 1954). Se reproduce en apéndice en este estudio.

en la noche de la burbuja / camina borracho de brisa»; y, por otro lado, «la orquesta», que, en este contexto del «pez verde» y de la «brisa», puede entenderse como el propio mar sonante: «y la orquesta que no sabe dónde muere / entona calma a la inmensidad ahogada». En el tercer grupo de fragmentos (o poema tercero de la serie) se vuelve de lo ácuo a lo aéreo, en una suerte de epifonema interjectivo en el que el viento, posible imagen del incesante transcurso temporal, arrastra a su paso lo que a cada instante somos y al siguiente hemos dejado de ser:

¡Oh, el viento
 el viento
 que lleva a nuestro cadáver
 de duna
 a duna!
 ¡Oh, el viento
 el, viento!

Considerada en su conjunto y en relación con el contenido, se advierte en esta primicial entrega de Manuel Padorno un desasosiego existencial, un preguntar por el sentido del ser y no alcanzar respuesta, descartado, según parece, un anclaje en lo religioso, al decir en tiempo pasado: «Cuando estaba yo tras Dios / por unos caminos diminutos ...». Ese desasosiego, consecuencia de ese no comprender, se observa en el mismo carácter fragmentario de este texto. En efecto, ya desde la misma forma desintegrada rehúsa el poema a plantearse como una reflexión lúcida sobre la existencia. Se presenta más bien como expresión crispada de un sentirse *arrojado* y de un constante estar ante la muerte. En este sentido habría que entender también la forma interrogativa o exclamativa de algunos fragmentos de la serie.

Como se echa fácilmente de ver por lo expuesto, existen claras coincidencias de contenido, de tono y de procedimientos entre este poema y *Oí crecer a las palomas*, que compondría nuestro autor por la misma época. Son de destacar, especialmente, el uso del verso libre, la comentada atmósfera de angustia y la irracionalidad o el absurdo del lenguaje de ambas entregas. Añádase a ello la utilización en este poema suelto del mismo tipo de imagen de influencia lorquiana que ya quedó comentada en *Oí crecer a las palomas*. Las siguientes líneas del poema de 1954: «El viento canta alrededor de las torres / redondas mentiras», no pueden sino hacernos recordar pasajes de García Lorca como, por ejemplo, «El silencio redondo de la noche / sobre el pentágono del infinito» (de *Libro de poemas*) o «Yunques ahumados sus pechos / gimen canciones redondas» (de *Romancero gitano*). Recuérdese que el interés de Manuel Padorno por la poesía de Lorca fue reconocido por el propio poeta canario, que censaba al andaluz como uno de sus autores preferidos junto a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en los años de su juventud primera.¹⁶⁷

Las señaladas coincidencias entre la primicia de 1954 y *Oí crecer a las palomas* permiten afirmar que en los comienzos de la obra literaria (publicada) de Manuel Padorno éste se encontraba alejado de las tendencias (neoclasicistas y sociales) consideradas predominantes en las décadas de 1940 y de 1950. Nuestro autor se vincula más claramente a las tendencias neovanguardistas que, aunque de forma menos conocida, trataban de recuperar el espíritu renovador y de libertad creadora que caracterizó el arte y la literatura de las vanguardias históricas.

Según quedó ya señalado más arriba, la mayor parte de los poemas dispersos publicados por Manuel Padorno entre *Oí crecer a las palomas* y *A la sombra del mar* lo fueron en los años 1959, 1960 y 1961. De antes de 1959 sólo conozco tres poemas: «No sé amarrar mi cabeza...», «Los pájaros» y «De la mejilla», aparecidos respectivamente en los años 1955, 1956 y 1957 (de 1958 no conozco ninguno).

¹⁶⁷ Cf. Luis García Jiménez, «Manuel Padorno, un poeta joven que presentará...», entrevista ya citada.

Estos tres poemas fueron publicados en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife. Esta hoja semanal de letras había nacido en octubre del año anterior y mantuvo durante muchos años su ritmo habitual de aparición. Aquí nos conviene recordar que *Gaceta Semanal de las Artes* fue uno de los espacios culturales en que se dieron a conocer los entonces jóvenes poetas canarios de la generación del mediosiglo. Con frecuencia divulgó esta hoja hebdomadaria poemas y ensayos de Manuel Padorno, Violeta Alicia, Fernando García-Ramos, Pilar Lojendio, Arturo Maccanti y Felipe Baeza.

El primero de los tres poemas a que nos estamos refiriendo¹⁶⁸ fue publicado sin título y está formado por diez a modo de estrofillas de tres versos cada una (salvo la primera, que tiene cuatro) sin rima y con metros irregulares (que oscilan entre las cinco y las diez sílabas). Lo más característico de la composición es que cada uno de los diez trístros se cierra con el estribillo «antes o después», que, desde luego, no engarza en lógica relación sintáctica con las líneas previas de las sucesivas frases-estrofas. La recurrente expresión sirve para intensificar el contraste entre un inesquivable pasado evocado con nostalgia («Porque la añoranza se extiende con su lengua vagabunda») y un presente vivido desde un ambiente urbano moderno («esta ciudad llena de carteles») recreada a través de una fórmula que tiene todo el aire de aquella poesía de la Vanguardia abierta al nuevo encanto de la ciudad del Novecientos: «Pero soy un atleta de avenidas / con el sol, la luna, la simiente / antes o después».

El segundo de estos tres poemas a que nos referimos, titulado «Los pájaros»,¹⁶⁹ va dedicado al poeta Pedro García Cabrera, que, según ya quedó reseñado, había publicado el año anterior un encomioso comentario de *Oí crecer a las palomas*. El poema está organizado en cuatro estancias de distinta extensión (treinta versos la primera, veinticuatro la segunda, diez la tercera y ocho la cuarta), con uso del verso libre y sin rima. Hay también, si no una progresiva disminución de la tensión expresiva, sí una diferencia notable al menos entre la primera estancia, la más interesante, y la última. La primera estancia se caracteriza por la técnica sincopada de la descripción, las bellas imágenes y los semiocultos juegos fónicos. Hay una clara diferencia entre estos magníficos versos de la primera estancia, en los que esplende la capacidad imaginística de nuestro autor:

La verde hoja, el verde trino
[...]
Habita verde el sol sobre la hoja,
barca de brisa o cuna.
[...]
Y el piar sangriento y reluciente,
bayonetas clavándose en la arena
y desclavándose,

y el ingenuo tono meditativo y la sintaxis discursiva que el joven poeta utilizó en la coda de esta cuatripartita composición. Pero, sobre todo, interesa destacar que con este poema «Los pájaros» quedaba ya definitivamente iniciada una nueva época en la evolución de la poesía de Manuel Padorno. El cambio estribaba esencialmente en un abandono o superación del tono y los modos expresivos que encontraron su más lograda manifestación en la experiencia neovanguardista de 1955 que fue *Oí crecer a las palomas*.

El poema «Los pájaros» significa un momento de crítica de la propia escritura, de tanteo y búsqueda de nuevas formas. El tercer poema de los que comentamos, titulado «De la

¹⁶⁸ «No sé amarrar mi cabeza...», *La Tarde*, 04.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 41). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁶⁹ Apareció en *La Tarde*, 24.05.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 79). Se reproduce en apéndice en este estudio.

mejilla»,¹⁷⁰ constituye ya un momento más claro de inflexión. Se advierte en este poema una sintaxis más discursiva, un tono más desenvuelto, formas elocutivas próximas a lo conversacional («Por lo que fue no sé./ Ni sé por qué aquel día nos dijimos adiós») y la aparición del registro popular de la lengua, como en la frase siguiente, caracterizada por la audaz ausencia de determinante en el complemento temporal: «Día iré a buscarla».

Por todos estos rasgos señalados, es dado afirmar que la creación poética de Manuel Padorno ha entrado con este poema en otra etapa bien diferenciada de la de *Oí crecer a las palomas*. A partir de esta entrega de 1957, la poesía de nuestro autor se alejará de la estética neovanguardista y se aproximará a las otras diversas tendencias más claramente dominantes en la poesía española de la época.

En torno a «Antología inédita»

Esta segunda etapa está integrada por la veintena de poemas que se nuclean en torno a la «Antología inédita» publicada los «pliegos» *San Borondón* en 1960, poemas que conviene pasemos ya a comentar. Lo primero que hay que observar es que este conjunto de poemas presenta una notable diversidad de formas y temas, hecho que nos obliga a establecer varios grupos diferenciados.

Los sonetos.— El primero de estos grupos de poemas viene constituido por la serie de tres sonetos «¿A qué taller la sangre me ha traído...?» y los sonetos sueltos «El deslumbrado», «Lanzarote», «A Alonso Quesada» y «Lamento, José Luis, no conocerte...» (recogidos todos en «Antología inédita») y «Misterio tras misterio».¹⁷¹ El uso del soneto revela claramente la aproximación de Manuel Padorno a las características dominantes de la poesía española de posguerra. En la época fue frecuente la adopción de formas de la versificación clásica, continuando una tendencia iniciada ya antes de la Guerra Civil. Además de esta coincidencia en la versificación, estos seis sonetos tienen en común un tono y unos modos elocutivos a través de los cuales queda patente la vinculación de nuestro autor a la tendencia rehumanizadora y tremendista promovida en el ámbito de la poesía de posguerra por la revista *Espadaña* (1944-1951). Se trata de una tendencia que se ha solido diferenciar, y aun contraponer, a la lírica neoclásica e intimista que propugnaba desde 1943 la revista *Garcilaso*. Así, José María Castellet, como hemos ya indicado, afirma que Victoriano Crémer y Eugenio G. de Nora

adoptaron en su revista *Espadaña*, de León, una postura anti-formalista que preconizaba una rehumanización de la poesía y se ponía, de hecho, frente a la postura *garcilasista* de «Juventud Creadora». Su tono era más bien penetrante, agudo y desgarrado, entre tremendista y existencialista, en sus comienzos en especial en la poesía de Crémer.¹⁷²

Acerquémonos ahora más detenidamente a los poemas de Manuel Padorno de esta primera clasificación establecida. En ellos se reconocen fácilmente ciertos elementos de lo que podemos llamar la retórica del soneto, o, mejor, del endecasílabo, tan característica de gran parte de la poesía de la época. Me refiero a las repeticiones de tipo paralelístico como:

No sé por qué no busco donde ahorcarme,
no sé por qué no salgo de la vida,
ni sé por qué la paz quiere cegarme.

¹⁷⁰ Publicado en *La Tarde*, 24.01.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 114). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁷¹ Publicado en *La Tarde*, 15.06.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 430). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁷² Cf. José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, citado, p. 80.

O a la repetición del último verso de una estrofa como primero de la estrofa siguiente, o bien del último verso de un poema como primero del siguiente. Véase que el primer soneto de la serie «¿A qué taller la sangre me ha traído...?» termina con el verso «ya salgo del taller de mi condena», que se repite inalterada como primero del segundo soneto; éste, a su vez, termina con el verso «quiero romper al alba mi estatura», que es reiterado sin cambio alguno como primer verso del tercer soneto. Estamos ante un rasgo retórico de la época, una auténtica *maniera*, que, apenas si se necesita señalar, tiene su foco de irradiación en la poesía de Miguel Hernández (especialmente en su libro *El rayo que no cesa*), uno de los autores más influyentes en la poesía española de la posguerra.

Igualmente son de estirpe hernandiana ciertos elementos léxicos, típicos asimismo de la época, tales como «andamiaje» («mi corazón, mis ojos, mi andamiaje»), «altura» («mi altura ya está toda cometida»), «estatura» («quiero romper al alba mi estatura») y otros. Y habría que añadir que es también en la poesía de Miguel Hernández donde se encuentra el más claro precedente del tono crispado, exasperado («entre tremendista y existencialista») que caracteriza este grupo de poemas.

En el primer poema que comentamos, la serie sin título formada por tres sonetos («¿.A qué taller la sangre me ha traído...?»), ese tono crispado nace del encuentro del hombre todavía joven con la realidad de la vida social, con la condena del trabajo:

¿Por qué estoy yo descalzo en la herrería,
por qué estoy yo desnudo, qué tenía
que hacer bajo el martillo, tan herido?

Y de ahí procede la desolada evidencia de sentirse definitivamente arrancado del paraíso placentario de la niñez:

Ya nunca volveré niño a la arena.
Mi altura ya está toda cometida,
ya salgo del taller con mi condena.

Pero, junto a aquella conciencia del peso del *principio de la realidad*, contra cuyas inalcanzables razones se revuelve con sus incesantes preguntas, se da asimismo en el poeta una conciencia angustiada por la incapacidad de darle sentido al ser. Esto se presenta, de forma ya precisa, en el soneto «El deslumbrado», en el que el deslumbrado es tanto Dios («No sé, Señor, por qué te ha deslumbrado / esto de hacer vivir a tanto ciego») como el hombre que lo interpela, que le demanda una respuesta para sus preguntas y que, por no obtener esas respuestas, duda de su propia fe religiosa:

Yo no lo sé, Señor, si creo o dudo,
ni sé, Señor, si he de tocarte vivo
o he de doblar campanas por tu muerte.

El sucederse de la vida como un encadenamiento de hechos que lo *deslumbran*, incomprensibles, «misteriosos», es también el contenido del soneto «Misterio tras misterio». Aquí, y de forma acaso ya más irónica que crispada, como último eslabón de esa sucesión de enigmas se sitúa el advenimiento de Eros:

Crecí siempre creyendo casi nada.
Crecí porque no estaba prohibido
y porque estaba lleno el cementerio.

La vida se me dio por terminada,
amor me dice entonces he venido;
no salgo de misterio tras misterio.

El soneto dedicado «A Alonso Quesada» no se aleja apenas en nada del estilo y del contenido existencial de los otros poemas de este grupo. Pues es de ver que en esta invocación que Manuel Padorno dirige a Quesada considera a éste como a un auténtico semejante; esto es, como a otro *insulario* que debió de tener una vida escindida, igualmente obligado a trabajar en actividades ajenas a su creación literaria («De mar y sueño y pan ibas vestido./ También ibas de muerto y de contable») y angustiado ante el absurdo de la existencia y por el ambiente hostil de la misma ciudad («Sentiste que te echaban tierra encima,/ sentiste tu garganta hecha pedazos»).

«La Puntilla, en donde vivo»

El segundo grupo que conviene distinguir en la obra poética de Manuel Padorno de esta época está integrado por los cuatro poemas siguientes: «Barco Julián»,¹⁷³ «Antonio»,¹⁷⁴ «Juan El barbero» y «Ni muerta».¹⁷⁵ Este conjunto de poemas, pese a lo exiguo de su cantidad, representa el momento de mayor calidad e interés de esta época de la obra de Manuel Padorno.

Pertenecen estos poemas, sin duda, al proyecto de libro inicialmente titulado *A mitad de camino de mi casa*, del que ya comentamos que habría sido escrito en los años de 1956 a 1958 (o 1959). El propio poeta ha descrito con detalle el entorno humano y literario del que fueron surgiendo aquellos cuatro textos:

Desde que volví de Madrid, mantuve una relación muy estrecha con Agustín y José María Millares Sall, sobre todo con Agustín. De esa relación nos beneficiábamos mutuamente, Agustín me ayudaba, por su mayor experiencia, y también llegó a hacer una poesía directa, aunque yo no usé la frase hecha. Los años 1956 a 1959 son los años en que escribo *Queréis tañerme*, que no se ha editado nunca como libro, pero del que publiqué casi todos los poemas en periódicos y en revistas. En esos años descubrimos la familia, y en ello debió de influir Alonso Quesada; en esa época yo no conocía aún la obra de Domingo Rivero ni la de León Felipe, pero sí había leído intensamente a Quesada. Hasta entonces se entendía que el escritor era ajeno a los bailes populares y a la playa; nosotros descubrimos los bailes populares y la playa: no éramos escritores de museo o de despacho. Las conexiones entre literatura y vida son muy claras para mí en la época de *Queréis tañerme*, y ello explica que relacione lo que escribo con las personas con las que trabajo o que son amigos míos. El libro está dedicado casi totalmente a personajes del mundo en que me muevo. El primer título que le di a este libro era *A mitad de camino de mi casa*, por referencia a la fábrica de conservas Escobio, en la que trabajé antes y después de mi estancia en Madrid de 1955-1956. Entre mi casa y la fábrica viven y trabajan todos esos personajes a los que voy dedicando poemas: son gente con la que hablo a diario y cuya vida y lenguaje voy incorporando al escribir.¹⁷⁶

Al comentar más arriba el ensayo de Manuel Padorno sobre la poesía de Agustín Millares, ya quedaron destacadas las coincidencias estéticas e ideológicas que se dan entre los dos poetas en aquella época. Tales coincidencias pueden reducirse a dos rasgos esenciales: por un lado, una preocupación humanista y social; y, por otro, como consecuencia de esa

¹⁷³ Recogido en «Antología inédita». Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁷⁴ Publicado en *La Tarde*, 19.10.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 448). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁷⁵ Ambos en la ya citada antología poética de Manuel Padorno *Papé Satàn*, con la indicación de que pertenecen a «*Queréis tañerme* (1958-1960), inédito».

¹⁷⁶ Cf. Miguel Martín Cejas, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

humanización de su poesía, la presencia de lo cotidiano y la utilización de un lenguaje más próximo al conversacional o al popular.

Interesa ahora examinar tales aspectos en los cuatro poemas de Manuel Padorno que comentamos. Pero antes debe señalarse que en estos textos nuestro autor vuelve a la forma abierta del poema en cuanto al número de versos, que ya había usado en los poemas sueltos anteriores a «Antología inédita». El ritmo también es libre, pero con tendencia a apoyarse en el endecasílabo (combinado, según es frecuente en la época, con pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y alejandrinos); aunque ocurren algunos otros metros, éstos son los menos, de manera que podría decirse que estos poemas se acercan más a aquella polimetría (del endecasílabo y sus combinaciones) que al versolibrismo.

Lo cotidiano y la preocupación social, a que antes nos referíamos y cuyo sentido ha explicado el propio poeta, aparecen de forma bien patente en estos poemas. En el titulado «Barco Julián» a partir del personaje de este nombre (el pescador Julián) se presenta el mundo de las gentes del mar del barrio de La Isleta, en Las Palmas de Gran Canaria, y, más concretamente, dentro de este barrio, de la zona de La Puntilla, que es, como dice Manuel González Sosa, «solar de pescadores de bajura».¹⁷⁷ El poeta se condeula de esas gentes que viven una existencia dura, conformada por la mera necesidad de sobrevivir: una existencia en que la escena, de suyo alegre, de la boda popular queda rematada por la nota amarga de los zapatos del novio «... mojados hasta el alma,/ áspera de salir noche tras noche a la mar / al día siguiente por pan»; una vida que encadena a las generaciones sucesivas al trabajo, a la pobreza, y en cuyo centro se sitúa el propio poeta con la voz transida de gravedad:

Era la mar que queda a mi izquierda,
de los pescadores padres y abuelos,
de los hijos desnudos,
de las mujeres qué comer en la orilla rezando,
mientras se cubrían la cabeza siempre
ahora y siempre varando barcos de padres
y abuelos,
a la izquierda de La Puntilla
en donde vivo.

A ese mismo medio social pertenecen los personajes de los otros tres poemas de este grupo. En el titulado «Antonio» el poeta invoca al personaje de este nombre para que salga del laberinto de amargura y alcohol al que algún desengaño amoroso parece haberlo arrastrado y se sume de nuevo a la diaria plática amical «aquí en la arena cerca del mar», y al trabajo («el barco») y a la vida pobre del barrio: «Échate que va a empezar el aire,/ las historias, el corazón, la sien,/ el barco, la miseria».

El poema titulado «Juan *El barbero*» presenta a este personaje como una figura constante tras los cristales de la ventana de su barbería, a la que parece encadenado y de la que el poeta le incita a liberarse:

ven, salta de una vez,
ven a esta orilla,
que no está la vida
para cristales, Juan
y a ti te tiene que llegar la hora
entre los muros de tu casa,
enjabonándole el mentón a Enrique.

¹⁷⁷ Cf. Manuel González Sosa, *Gran Canaria, Lanzarote, Fuerteventura*, León, Everest, col. «Guías Everest», 1982, p. 63.

Por último, en «Ni muerta» es también un hecho de la vida diaria el que se convierte en centro temático del poema (en este caso, el sobrenombre de *Ni muerta* aplicado al personaje Encarnación a partir de una frase de ésta).

La segunda nota que he señalado como más característica de estos poemas es la de la utilización de un lenguaje que ahora se aproxima al conversacional en su tono. Es de observar, en este sentido, que tres de estos poemas («Antonio», «Juan *El barbero*» y «Ni muerta») tienen forma de invocación directa a los respectivos personajes que les dan título, y que los mismos nombres de estos personajes se incorporan como vocativos a los poemas: «Antonio, baja, baja del vino...» («Antonio»), «Amigo Juan...» («Juan *El barbero*») y «y viéndote pasar; adiós, ni muerta ni viva, Encarnación» («Ni muerta»). Justamente es en la adopción de este tono vecino a lo coloquial como se plantea más claramente el esfuerzo de nuestro poeta por liberarse de los modos retóricos de la tradición literaria. En este esfuerzo coincide con otros poetas españoles de la generación de posguerra y de la de 1950. Por aquí les viene a estos textos su perfil de época. Pero hay que añadir que es también en esta vía donde Manuel Padorno logra una expresión más personal, al tiempo que eleva a materia literaria el mundo humano y social de La Isleta.

Por lo que se refiere a la expresión, vale la pena examinar ahora algunos procedimientos elocutivos. Los más interesantes de éstos caen en el campo de la sintaxis. Más exactamente, procede de la sintaxis popular la supresión de la preposición «de» entre «barco» y «Julián» en la frase «el barco Julián dentro» (en parte recogida también en el título del poema al que pertenece esa frase: «Barco Julián»); esa supresión y la posición de «dentro» al final origina una rica plurisignificación. Ya habíamos señalado la utilización del registro popular de la lengua en el poema «De la mejilla», de 1957 (recuérdese la construcción «día iré a buscarla»). Ahora, en esta frase citada («el barco Julián dentro») o en «el hambre José» (en «Antonio») se ve que Manuel Padorno está aprovechando un rasgo del habla popular (la supresión de la preposición) para troquelar sintagmas en los que la construcción aposicional da lugar a nuevas significaciones. Así, la frase «el hambre José» añade al valor de «el hambre de José» el de una identificación entre ambos nombres (José = hambre). No hay, pues, la utilización, digamos, costumbrista, de una construcción popular, sino que Manuel Padorno parte de esa forma popular para crear una nueva sintaxis literaria de innegable fuerza expresiva. Se trata de un rasgo peculiar de su lenguaje, que va a tener, como habremos de ver, un desarrollo de mayor interés en el libro *A la sombra del mar*, pero que ofrece sus primeras muestras en estos poemas.

También caen en el campo de la sintaxis otros aspectos peculiares de estos textos. Limitémonos a destacar aquí un verso ya citado del poema «Barco Julián»: «de las mujeres qué comer sobre la orilla rezando». La insólita inserción de la frase interjectiva «qué comer» acentúa el dramatismo de la escena y origina un efecto expresivo de alargamiento de la espera al alejar el resto de la frase, una frase que ya presentaba un orden especial con el verbo desplazado hacia el final. El valor estético de este verso inolvidable procede, por supuesto, también de la colaboración de los otros niveles del lenguaje: en el plano del significante, de la repetición de /é/ tónica («mujéres qué comér») en la primera parte del verso; y en el plano del significado, del uso del infinitivo y del gerundio («comer», «rezando»), formas verbales que apuntan a una abertura semántica y que contribuyen, junto al referido alargamiento sintáctico, a prolongar el sentido dramático de la *oración*.

«La esperanza de todos»

El tercer y último grupo de poemas de esta época está integrado por las diez composiciones

siguientes: «Casi apretado voy»,¹⁷⁸ «Ando diciendo cosas»,¹⁷⁹ «La tierra, la alegría»,¹⁸⁰ «Pero yo he visto cómo...», «Luz», «Aquí se viene a llorar», «Se puede desarmar la cruz», «Dejadme»,¹⁸¹ «Fuerteventura (Puerto de Cabras)»¹⁸² y «Cuando era niño».¹⁸³

Coinciden todos estos textos en el uso del verso libre y sin rima, y sólo habría que señalar el predominio de ciertos metros en dos poemas: del endecasílabo en «Ando diciendo cosas», y del octosílabo en «Aquí se viene a llorar».

Por lo que se refiere a su contenido, guardan todavía relación con la temática existencial del grupo de sonetos ya comentado los poemas «Casi apretado voy...», construido a partir de la presencia obsesiva de la muerte, y «Pero yo he visto cómo...», en que el amor aparece como vía de salvación de la vivencia alucinada de la soledad:

Pero yo he visto cómo se me soltaban los ojos
de la cara,
las manos de la piedra
y del aire.
Me fui quedando más solo
hasta
que
te acompañé durante todos estos días
que nos quedaron por vivir amor.

En casi todos los poemas restantes predomina una inquietud social. Pero algunos poemas enlazan lo íntimo y lo social. Así, en el titulado «Dejadme» la celebración del amor que llega alcanza inesperadamente en el poema una dimensión colectiva:

tocad por la alegría de ser dos,
de ser dos todavía,
de ser pueblo
de dos.

Hay que reseñar aquí otra vez una influencia de la poesía de Blas de Otero en la de Manuel Padorno, ahora en relación con ciertos recursos estilísticos. En efecto, aparecen en la acuñación «ser pueblo / de dos» dos procedimientos bien característicos del lenguaje de Otero. Por un lado, el procedimiento basado en aprovechar el encabalgamiento entre los dos versos de modo que la expresión «ser pueblo» se toma como completa al finalizar el verso: «la alegría [...] de ser pueblo». Pero al pasar al verso siguiente aparece un complemento imprevisto, que,

¹⁷⁸ Apareció en el número 2, y seguramente último, de los breves y escasos cuadernos publicados hacia 1959 bajo el nombre griego ΣΗΜΕΡΟΝ (escrito así, con las mayúsculas del alfabeto griego; la palabra griega σήμερα [sémeron] significaba 'hoy'). El poema se reproduce en apéndice en este estudio. Es probable que aquellos cuadernos ΣΗΜΕΡΟΝ fueran editados por algunos alumnos de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, entre los que se contarían los poetas Manuel González Barrera y Sergio Ruano (ya citados por su participación en la representación de *Oí crecer a las palomas* en El Museo Canario, en Las Palmas, en junio de 1959).

¹⁷⁹ Publicado en *La Tarde*, 14 de mayo de 1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 232). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁸⁰ Apareció en *San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)* (Las Palmas), nº 5 (julio, 1959). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁸¹ Estos cinco poemas se incluían en «Antología inédita». Se reproducen en apéndice en este estudio.

¹⁸² Publicado en *La Tarde*, 23.03.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 418). Se reproduce en apéndice en este estudio.

¹⁸³ Con este poema obtuvo Manuel Padorno el segundo premio en los ya mencionados Juegos Florales, de El Gabinete Literario, de Las Palmas, en 1961. El poema se recogió en el volumen *Juegos Florales 1961*, impreso por El Gabinete Literario en 1962, y, quizá antes, en la revista *Gánigo* (Tenerife), nº 39 (1961). Se reproduce en apéndice en este estudio.

sin negar el anterior, aporta un nuevo sentido: «pueblo de dos». Y, por otro lado, este sintagma, «pueblo de dos», se ha construido por medio del procedimiento llamado ruptura de sistema, a partir de la expresión hecha «pueblo de Dios». Ambos procedimientos son frecuentes en la poesía de Otero. Así, pues, lo celebrado por Manuel Padorno en este poema «Dejadme» es tanto la «alegría de ser dos» como «la alegría de ser pueblo». Y, al quedar planteado así el poema, no es fácil sustraerse a una lectura también social de los siguientes versos:

Tocad venas del hombre
un nuevo día
en esta habitación
de tierra
tan sencilla.
Tocad, tocad aún
a sangre por el cuerpo,
tocad que ya está cerca
la alegría.

La referida unión de lo íntimo y lo social se verifica también en el poema «Ando diciendo cosas», que tras una alusión a los temas de la muerte y del amor («que tengo vida para poco tiempo,/ que no sé por qué callo que te amo...») concluye, en una suerte de proclamación de solidaridad social, con... «estas palabras:/ y en paz, amigo, adiós.../ en esta plaza».

Valga señalar aquí la coincidencia en cuanto al planteamiento de esa actitud de solidaridad entre este poema de Manuel Padorno y el poema «Considerando» de *Poemas humanos*, de César Vallejo. El mismo Manuel Padorno ha declarado que hacia los años 1959 y 1960 sentía un interés especial por la obra del poeta peruano.¹⁸⁴ En aquel poema de Vallejo los crueles «considerando» desembocan también en un gesto inesperado, un abrazo de solidaridad: «... le hago una seña,/ viene,/ y le doy un abrazo, emocionado». Parece clara, como digo, la semejanza entre estos dos poemas, basados uno y otro en el contraste entre la crueldad o indiferencia dibujada a lo largo de todo el poema y la solidaridad que estalla al final.

En la misma entrevista en que Manuel Padorno declaraba su interés por César Vallejo hacia los años 1959 y 1960, ponía junto a éste el nombre del español León Felipe. Y, en efecto, hay huellas de este poeta, de la violencia de su tono, de sus voces coloquiales, de su sentido humano y religioso, en poemas de Manuel Padorno de esta época, tales como «Se puede desarmar la cruz» y «Aquí se viene a llorar». En un verso («que siga contando estrellas») de este segundo poema no resulta difícil localizar una alusión a una de las sentencias más famosas de la poética humanizadora de León Felipe: «Aprende a contar las piedras,/ luego contarás las estrellas».

No merece la pena detenerse en el largo poema «Cuando era niño», que, por lo excesivamente prolijo y discursivo, no satisface la expectativa suscitada por la ligereza de su comienzo:

Cuando era niño tenía que jugar forzosamente,
saltar, correr mañana y calle,
arena y tarde.

Sí conviene destacar entre los poemas de este grupo el titulado «Fuerteventura (Puerto de Cabras)». El poema está formado por treinta y dos versos. Del verso 1º al 24º el poema consiste en una serie de expresiones enunciativas, yuxtapuestas casi sin ilación entre ellas y en casi perfecta distribución de una frase por línea. Esas enunciaciones van trazando una descripción, o, mejor, un cuadro, una escena cinematográfica más que pictórica. Las figuras

¹⁸⁴ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

humanas de esa escena quedan envueltas en una atmósfera de sequedad, de lentitud, de indolencia, de pobreza, de moscas «zumbando, zumbando», bajo un sol implacable, que, sin embargo, no se nombra. La técnica de descripción hace pensar en el magistral comienzo de *Luz de agosto*, de William Faulkner, o en la atmósfera que han sabido captar en ocasiones algunos *westerns* cinematográficos, o en el objetivismo de la novela behaviorista. En la primera parte del poema de Manuel Padorno los hechos y conductas se nombran según una técnica simultaneísta y behaviorista: el tiempo verbal usado es sólo el presente de indicativo y la actitud de quien nombra es neutral ante lo que nombra, que, además, siempre es algo perceptible por los sentidos. No hay imágenes, el lenguaje trata de ser objetivo:

una mano sobre la otra,
 una mano que se lleva al sombrero,
 una mujer vuelve con la tinaja en la cabeza,
 un burro sin alforjas,
 un soldado que pasa,
 un niño con su carro de latas.

Esa técnica behaviorista se interrumpe en el verso 25º, en el que aparece una imagen literaria: «un cernícalo pasa ensangrentado». Y en el verso siguiente ocurre la primera, la única conectiva gramatical del texto: la adversativa «pero». Unas líneas atrás habíamos leído que «un hombre da golpes en la tierra con su bastón de olivo». Y ahora esa figura de la escena reaparece, pero no vista en la exterioridad de su gesto, sino agitada por la angustia ante una naturaleza dura, con un alma que sueña en una lluvia que el cielo nunca regala, animada por una voluntad que se desespera dramáticamente en su impotencia:

pero los hombres sueñan,
 con el bastón dan golpes en la tierra,
 quieren abrir la lluvia,
 quieren abrir la tierra,
 con el bastón dan golpes en la puerta cerrada desde siempre.

Debe observarse que ha sido introducido un elemento nuevo en esta parte final del poema: el tiempo, la historia (en el valor de pasado de «cerrada» y en el adverbio «siempre»). Y el poema concluye con una especie de maldición a esta tierra tan dura: «Fuerteventura mala». Pero esa frase se completa con esta otra: «abierta desde siempre», que se opone claramente a «la puerta cerrada desde siempre» del verso anterior. Este «abierta» del último verso aparece en un lugar en el que se esperarí un «cerrada». Nuestro poeta opone así al no darse, a la dureza y sequedad del clima de aquella isla, la acción humana que ha logrado «desde siempre» obtener algo de esa tierra: al cultivarla o al perforarla con sus pozos, el hombre insular la ha dejado así «abierta desde siempre».

A LA SOMBRA DEL MAR (1963)

LA MADUREZ DE UN POETA

Ya nos hemos referido en varias ocasiones al hecho de que Manuel Padorno, ya casado con Josefina Betancor, se traslada a vivir a Lanzarote en 1961, y que durante ese año y el siguiente escribe en aquella isla los poemas del libro *A la sombra del mar*. Se trata, como sabemos, del único libro de poemas que nuestro autor ha dado a conocer como tal libro completo, aunque haya precisado que «los poemas publicados no son ni la mitad de los escritos».¹⁸⁵

Tras la variable calidad y las dudas y tanteos que se daban en los poemas de la segunda época, *A la sombra del mar* significa una propuesta estética de indudable calidad, bien definida por su mundo propio y distinto y una peculiar unidad estilística, que confirmaba en 1963 la madurez de su autor.

A la sombra del mar es, creo, el libro más interesante dentro de la obra de Manuel Padorno. También me parece uno de los momentos más sobresalientes de la tradición poética insular y una de las aportaciones más valiosas de la poesía canaria a la literatura española contemporánea. Importa observar aquí que si bien en la fecha de su aparición este libro fue objeto de una notable atención crítica, lo cierto es que en las antologías y estudios de conjunto que se han realizado sobre las generaciones poéticas de posguerra no se encuentra ninguna mención a nuestro autor. No debe de ser ajeno a esta omisión el hecho ya comentado de la irregularidad con que Manuel Padorno ha decidido dar a conocer su obra. Piénsese, en este sentido, que el siguiente libro de nuestro poeta, *Coral Juan García «El Corredera»*, no apareció hasta 1977, esto es, nada menos que catorce años después de la edición de *A la sombra del mar*.

Supongo, con todo, que, al margen de estas circunstancias externas y, a fin de cuentas, ajenas a la calidad de *A la sombra del mar*, en el futuro se habrá de reconocer el singular valor de este libro en el contexto de la poesía española contemporánea.

LA CRÍTICA Y A LA SOMBRA DEL MAR

Con este libro obtuvo Manuel Padorno un accésit del Premio Adonáis en 1962. Al editarse en la colección del mismo nombre, al año siguiente, la obra de nuestro autor iba a tener por primera vez una proyección nacional. Es preciso indicar, en este sentido, que el libro premiado mereció una gran atención crítica desde el momento de su aparición. Quien primero se ocupó de él fue Melchor Fernández Almagro, con un artículo en *La Vanguardia Española*, de Barcelona (13 de noviembre de 1963). Fernández Almagro valoraba decididamente el libro, en el que destacaba su «inequívoca plasticidad» y «la emoción del mar, en cuanto que inmensidad incoercible, soledad y silencio».

Poco después José Manuel Caballero Bonald comentaba el libro en su «Crónica de poesía» de la revista *Ínsula*, de Madrid (nº 205, diciembre de 1963). Desde su posición de defensa del llamado arte social, Caballero Bonald manifiesta su preferencia por los poemas de «Antología inédita», la anterior entrega de Manuel Padorno, y lamenta que éste, al referirse a actividades humanas en su libro, no «ahondara más en la social coyuntura de esos trabajos isleños que en su carácter exclusivamente emotivo». Caballero Bonald, con todo, reconocía

¹⁸⁵ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

que el estilo «es sobrio, contenido, muy elaborado desde el punto de vista del lenguaje», y concluía afirmando que «Padorno es un poeta al que hay que tener muy en cuenta».

Por las mismas fechas otro poeta canario de la misma generación, Arturo Maccanti, saludaba el libro de Manuel Padorno en un artículo publicado en *Cartel de las Letras y las Artes* (dirigido entonces por Manuel González Sosa), el suplemento del *Diario de Las Palmas* (11 de enero de 1964). Bajo un título quizá poco adecuado al libro e incluso al artículo («Una elegía a la sombra del mar»), Maccanti comenta la importancia del mar para el hombre insular y, tras afirmar que «nuestras voces más puras han salido del mar», destaca el valor del libro de Manuel Padorno con este encendido elogio: «Nunca —creo— estuvo el mar en mejores manos ni en taller más hermoso que en las manos y el alma de este poeta nuestro».

En el número siguiente del mismo suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* aparecía una semana después (18 de enero de 1964) un artículo de otro poeta insular, pero de la generación de posguerra: Félix Casanova de Ayala. Afirma éste que Manuel Padorno ha logrado un libro «excepcional, equilibrado, altamente poético (valga la redundancia contra tan zarandeado prosaísmo) y abrevador —en su original y renovado ambiente marino— del ámbito predominantemente *continental* que uniforma casi todos los volúmenes de “Adonáis”». Y, precisando que su opinión coincide con la de Fernández Almagro, dice que «*A la sombra del mar* es, sobre todo, una apoteosis de atmósfera y paisaje, una “ebriedad” de sensaciones nítidas, una extrovertida intimidad con la viva y varia naturaleza marina».

Por su parte, Francisco Umbral elogia el libro en *Poesía Española*, destacando que el primer texto del poemario, el titulado «Encontré luz», «da la tónica del libro, su temperatura isleña, remoloneante, espesamente lírica y, sobre todo, esa sintaxis singular, ese como ceceo del verso que hay en todos los poemas de Padorno».

En el mismo año, otro poeta de la misma generación que Manuel Padorno, Fernando Quiñones, concluía su artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos* (nº 171, 1964), afirmando que el libro «en su conjunto monocorde» revelaba «una voz de seguro interés».

En el número correspondiente a ese mismo año de 1964 de la citada revista *Gánigo*, de Tenerife (nº 46-47), su director, el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo saludaba «al joven poeta» y observaba que en su nuevo libro Manuel Padorno,

con un lenguaje que es suyo, únicamente suyo, nos da una visión inédita dentro de la tradición marina de los poetas canarios. Sin huir de la realidad que le circunda, sino, antes bien, clavado amorosamente en la misma, ésta queda trascendida, vivenciada poéticamente, en el mundo exclusivo, intransferible, del poeta, que alcanza los más resolutivos alardes de expresión.

Tales son los textos críticos de más interés publicados sobre *A la sombra del mar* en el momento de su aparición. Un mero repaso de los autores de esos artículos y de las publicaciones en que vieron la luz, nos muestra que el libro de Manuel Padorno obtuvo una gran resonancia en el ámbito español en el momento de su salida. Lo evidente de esta circunstancia hace aún más difícil de entender por qué a este libro no siguieron otros.

Con posterioridad a aquel momento de su aparición, *A la sombra del mar* ha seguido siendo objeto de la atención crítica. Así, diez años más tarde, Andrés Sánchez Robayna centraba en este libro su ensayo «Manuel Padorno y la imagen insular».¹⁸⁶ Sánchez Robayna señalaba por primera vez las dificultades planteadas a la crítica por la poesía de Manuel Padorno, «relativas la mayoría a la indecidibilidad propia de la dispersión e ineditez del proceso y evolución poéticos». Y también por primera vez, Sánchez Robayna realizaba una aproximación profunda y rigurosa a este libro, definiendo su tema como «modulaciones del concepto de lo insular» y destacando la «serialización monódica» como procedimiento expresivo peculiar.

¹⁸⁶ Publicado en el *Diario de Las Palmas*, 09.02.1973 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

Habr  luego ocasi3n de volver a este ensayo de Sánchez Robayna. Ahora s3lo quer  referirme al hecho de que *A la sombra del mar* ha sido un libro que ha merecido una notable atenci3n crítica. Y debo añadir, en este sentido, que la ponencia que le  en el Primer Congreso de Poesía Canaria (Tenerife, 1976) era un estudio de *A la sombra del mar*; y que tambi3n se centraban en este libro un ensayo de Sánchez Robayna y otro mío incluidos en el número monográfico que dedicamos a Manuel Padorno en el suplemento *Jornada Literaria*, del diario *Jornada* de Santa Cruz de Tenerife (supl. n  28, 13.06.1981). En la nota de presentaci3n de ese número monográfico Sánchez Robayna formulaba así la importancia de este libro en la historia de la lírica insular:

A la sombra del mar figura entre los textos centrales de la poesía canaria: un libro que ha expresado como pocos el *imaginario* insular, esa 3rbita creadora de realidad y mito cuyo espectro conoce textos tan fundamentales como, por ejemplo, el *Lancelot* de Agustín Espinosa.

Siquiera sea *en passant*, hay que reseñar aquí que, en contraste con esta valoraci3n, Lázaro Santana no aludí a este libro en la introducci3n a su *Poesía canaria: Antología* (1969).

VERSIFICACI3N

A la sombra del mar está formado por un total de veintinueve poemas, agrupados en un poema-pr3logo titulado «Encontr  luz» y cuatro secciones: I, «Hermoso taller» (ocho poemas); II, «Discípulo del mar» (once poemas); III, «El cielo el mar» (tres poemas); y IV, «En la espesura» (seis poemas).

Desde el punto de vista de la versificaci3n, predomina en el libro el ritmo basado en el endecasílabo y sus combinaciones (pentasílabos, heptasílabos, enneas labos y tetradecas labos); es decir, no hay versolibrismo, sino esa polimetría que, según ha sido ya señalado más arriba, es característica de esta generaci3n. La polimetría no excluye, por supuesto, la presencia de algún verso libre ni tampoco la regularidad métrica total dentro de un poema: sea de endecasílabos (en el poema «El oleaje»), sea de enneas labos (en «Junto a noviembre»), sea de heptasílabos (en «El sembrador» y «Los frutos»). Por otra parte, según tambi3n es frecuente en la poesía española del mediosiglo, no aparece la rima, y, por consiguiente, no puede haber estrofas en sentido estricto, aunque sí la divisi3n del poema en segmentos.

Desde el punto de vista de la evoluci3n de su obra po3tica, interesa señalar aquí que al adoptar esta versificaci3n Manuel Padorno se adaptaba a las formas que entonces habían llegado a ser más usuales en la poesía española. Pero con ello nuestro autor tambi3n sometía a una innegable contenci3n una poesía que, como la de *A la sombra del mar*, nacía de un intenso pathos del ver y del nombrar.

EL POEMA-PR3LOGO

He dicho antes que *A la sombra del mar* se abre con el poema «Encontr  luz», que queda diferenciado de las secciones en que este libro se organiza. Parece fuera de duda que el poema representa una especie de síntesis del contenido del libro, lo que nos obliga a detenernos en él. El poema, que aparece, además, destacado en cursiva, es el siguiente:

Di con los ojos en el hoyo claro
de la mañana; encontr  luz, altas
piedras, rocas erguidas por la orilla,
gaviota remontando mayo sola,

azul sobre la arena lento, barco
 parado al aire, tierra roja. Quise
 enterrarme en aquel aire, en aquella
 tendida claridad la isla. Mis ojos
 dentro del hoyo claro, el sol pájaro
 alto cantando; quietas aguas celestes
 a la sombra del mar.

Vamos a ir aislando las componentes básicas de este texto, toda vez que su adecuada inteligencia ilumina el sentido del libro.

En primer lugar, el poema describe una ontología sensible, que tiene su origen en un asombro, un *thaumazein*. La mirada adánica del poeta se derrama admirada sobre la múltiple alteridad entre la que parece haber despertado de modo subitáneo e instituye ese otro diverso por medio de su palabra. El *thaumazein* se resuelve así en la demorada nominación del mundo. Los ojos encuentran y el lenguaje celebra. Y ese nombrar es una convocación jubilosa de las cosas, cuya revelación se efectúa en el seno luminoso de una mañana edénica: «mis ojos / dentro del hoyo claro». Hay, pues, una alegría de ver y de nombrar. Y ese júbilo es lo que genera en el poeta el afán de identificación con ese mundo conocido y vivido en cuanto que plenitud ontológica: «quise / enterrarme en aquel aire...». Con ello, se manifiesta el valor simbólico de esa luz que se nombra en el poema y que le da título. No sólo es la luminosidad física, es también la que efunde la presencia, que, al traslumbrarse, nos deslumbra: fulgencias de la epifanía. Conviene, además, añadir que ese paisaje nombrado y trascendido es el de la naturaleza canaria: «aquella / tendida claridad la isla».

Este y los restantes poemas de *A la sombra del mar* son poemas de la isla, de la insularidad, no poemas del mar, a pesar de lo que pudiera hacer creer el título. El mar es sólo un motivo temático entre otros, como también es sólo un elemento del paisaje insular. Un poeta canario de la generación de posguerra, Rafael Arozarena, había publicado en 1947 un libro de poemas inspirados también en la isla de Lanzarote: *A la sombra de los cuervos*. El título de Manuel Padorno tenía este claro precedente, y ambos tienen, desde luego, el de *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, de Marcel Proust. Y, más o menos, en el mismo sentido que en estos otros títulos es como hay que entender en el de Manuel Padorno la expresión «a la sombra del». En el poema que comentamos, el último verso, el único heptasílabo, resulta ser el mismo título del libro y aparece como complemento de la frase nominal del verso anterior: «quietas aguas celestes / a la sombra del mar». Pero es evidente que este verso no puede entenderse de esta forma tan limitada, ni en este poema, ni mucho menos como título del libro: tanto en éste como en aquél lo que queda «a la sombra del mar» son la isla y las palabras con que el poeta la nombra: la epifanía de la isla por la poesía.

Pero interesa comentar otro aspecto en estos versos finales del poema: «... quietas aguas celestes / a la sombra del mar», que anticipa en especial las secciones tercera y cuarta del libro. Se observa que en estos versos también el cielo, visto como un mar, queda «a la sombra del mar». Estamos no sólo ante una visión de las cosas, sino ante una *videncia*, como aquella que reclamaba Rimbaud: «Je dis qu'il faut être un voyant, se faire un voyant, Le poète se fait voyant par un long, immense et déraisonné dérèglement des sens». Lo que está arriba está abajo, lo que es cielo es mar, y lo que es mar es cielo. Este es el momento final que sigue a aquella identificación del poeta con el ámbito insular revelado. La sublimación, casi mística, de lo sensible lleva a la fusión también de realidades distintas.

Otros aspectos quedan por comentar en este poema. Pero limitémonos, por ahora, a retener las componentes básicas que el análisis nos ha mostrado: aquel asombro originario, la celebración del ser, el afán de identificación con esa plenitud, el valor simbólico de la luz encontrada, el hecho de que la realidad conocida sea la isla, aquel «desarreglo de los sentidos»...

LOS TEMAS. ESTRUCTURA

Teniendo en cuenta los aspectos señalados en el poema-prólogo, nos interesa ahora determinar las líneas temáticas principales del libro y en qué medida las distintas secciones presentan diferencias entre sí y constituyen una estructura organizada.

La primera sección, «Hermoso taller», debe su título al último verso de su último poema: «hermoso taller el mío: la isla», que sintetiza bien aquella actitud de celebración del ser ya observada en el poema-prólogo. El poeta habla desde la alegría: «llevo la sangre a vela, la alegría», dice en el primer poema. Y esa alegría es la alegría de ver, de conocer. ¿De conocer qué? Hemos de contestar: antes de nada, la naturaleza de la isla. Estamos ante una poesía que va del yo al mundo, para intentar comprenderlo al nombrarlo.

Cuando llego a Lanzarote —ha dicho Manuel Padorno— veo, efectivamente, que existe la isla, el mar, el cielo, las aves, los peces, las plantas. Empiezo a descubrir ese paisaje y empiezo a trabajar con una masa de expresiones, con unos problemas de lenguaje que ya me había planteado con anterioridad y que tenían relación con el *Poema del Cid*, con san Juan de la Cruz y con Domingo Rivero. Y trato de descifrar ese paisaje en busca de la expresión justa que me permitiera entender. Hasta que no escribía el verso, no entendía. El traslado a Lanzarote fue decisivo para mí.¹⁸⁷

Ese descubrimiento del paisaje insular se va realizando a través de la descripción de sus componentes: una descripción basada en una mera yuxtaposición de frases, cuando no en la formulación de una serie enumerativa. Así, el primer poema (sin título) se inicia con estos versos:

Hace buen corazón, el mar en calma,
la arena amarillea, la gaviota
chillando por las rocas solitarias,
la garza picotea por el musgo,
el cementerio aquel y la salina,
muros tan altos, derramadas nubes
al sur, todas en vuelo; cruzan bajos
los guirres tardos, pasan
bajo la claridad que amanecía.

Con este poema sobre el comienzo del día y la llegada de la luz, que va revelando las formas de las cosas, comienza el libro y la descripción de la isla. A ese poema sigue otro sobre la caída de la tarde. Y a éste, el tercero («Pueblo en alto») sobre la noche. El cuarto vuelve a la mañana. Hasta este momento se diría que el centro temático de estos poemas es el del estar del hombre ante la naturaleza. Pero los tres poemas siguientes («El sembrador», «Junto a noviembre» y «Los frutos») dan entrada a los otros hombres, en la forma de los campesinos que tan duramente han trabajado las tierras volcánicas de Lanzarote:

Octubre estuvo entre sus manos:
era semillas, era un barco
sobre las aguas sin tocarle.
Pero ahora está bajo la tierra.
Junto a noviembre crece el hombre.

Y el último poema de esta sección se cierra con una fusión de elementos del paisaje

¹⁸⁷ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

natural con los del medio rural en que trabajan aquellos otros hombres. Junto a la de éstos parece situar el poeta su propia actividad artística al llegar al ya citado último verso, en el que ve la isla como un inmenso y luminoso *taller* ontológico y lingüístico: «hermoso taller el mío: la isla».

La sección segunda del libro, «Discípulo del mar», difiere poco por su contenido en relación con la primera. Con todo, y siquiera sea brevemente, conviene hacer algunas observaciones. Digamos, en primer lugar, que esta sección es la única en que aparecen referencias precisas a la isla de Lanzarote. Se trata de dos momentos, que, por lo raros e inesperados, alcanzan una mayor fuerza expresiva. La primera de esas referencias ocurre en el primer poema tras una descripción enumerativa que termina así: «Cielo calmo estallando lenta espuma,/ la arena de la playa». Ahí se parte el verso, y empieza de forma inesperada la frase siguiente con: «...Era Arrecife, tendidas las orillas». La segunda referencia concreta se da en el poema número 10; aquí, tras una larga descripción, nos sorprende la frase: «Remadores, bien sé, bajo aquel Puente / de las Bolas. Cruzan hasta llegar / al charco San Ginés...», con su designación directa de estos lugares, que también son de Arrecife, la capital de la isla de Lanzarote.

Nos sirve asimismo este poema para señalar que en esta segunda sección del libro se completa la visión del mundo humano insular. En la primera sección el poeta había incorporado a los campesinos. En esta segunda sección lo hace también con los pescadores:

Sólo el hombre. Aran, pescan. Azarosos
descuelgan la uva en la mañana, el higo;
abrazan el centeno, el trigo, la cebada
alta; hinchán sus barcas la salema
gris, el mero palpitante, los jureles
lisos, la brota dulcemente oscura.

Ya en otro plano, es preciso comentar que en esta segunda sección del libro se mantiene aquella alegría señalada en la primera, y que aquí se nombra en varias ocasiones: «...tuve / al vuelo, suelta entre mis brazos altos / la *alegría*», «...¡El hombre la *alegría!*», «El hombre es la *alegría*: humano sea / vivir el mar, la luz, el aire todo», «Mansa *alegría* sube por los huesos», «Salgo de lo redondo de este fruto,/ de la mañana, el aire, la *alegría*».

De esta plenitud vivencial el poeta trata de alejar la amenaza de la muerte, cuando dice:

Lo sé, no querré irme. Nunca. Nunca.
Dejadme en esta luz. Dejadme.
Quiero quedarme aquí esta mañana siempre.

Y, de forma más clara, a través de estas imágenes marinas:

Mi casa el mar; no quiero
bajar del mar a pozo hondo, a cueva
oscura, a tierra negra.
Dejadme aquí en el mar subido, aquí
en el palo mayor de la mañana.
Dejadme aquí en el barco de esta tierra,
aquí en el mar; no quiero
desembarcar en esa cueva oscura,
en ese caletón sombrío.

Y hay que añadir que, junto a esa aparición de la muerte en estos poemas, también se observa una cierta inquietud, una suerte de desasosiego existencial, expresado a través del

anhelo de trascendencia presente en algunos poemas (recuérdense expresiones como «subí los días anhelantes» o «este es el sitio de la sed»), y especialmente en el último poema de la sección. Se titula este poema «El oleaje», y aparece destacado en cursiva. Los versos finales de este poema son los siguientes:

Salgo de lo redondo de este fruto,
de la mañana, el aire, la alegría;
salgo y camino hasta mí mismo, entro
por donde pueda yo asomarme y ver
dónde terminaría la corteza
de luz, dónde comenzará la piel
del alma, el oleaje en que me vivo.

El poema consiste en una especie de recolección de lo dicho en los otros precedentes: los distintos elementos del paisaje insular se vuelven a nombrar ahora, para concluir que «esto es lo que aprendí». Pero en estos versos finales que acabo de reproducir se presenta un aspecto nuevo: la afirmación de un *alma* agitada por razones diferentes y que trascienden del entusiasmo ante aquel «hermoso taller».

Está claro que aquí termina propiamente la primera parte del libro, centrada en la visión deslumbrada del yo que va descubriendo la naturaleza insular. El poema indica así que va a cambiar la dirección de la indagación poética, que a partir de este momento irá del mundo al yo. ¿Es así?

Sigamos, pues, nuestro análisis, y pasemos a la sección tercera del libro, titulada «El cielo el mar». Como ya anuncié al comentar el poema-prólogo, esta breve sección viene a expresar una suerte de unidad o fusión de unas cosas en otras, en un clímax místico que encuentra insuficiente el lenguaje para poder expresar esa unidad. El primer poema de esta sección plantea, en un nivel metalingüístico, el drama de tal insuficiencia:

Cansado que tengamos las palabras
alrededor del cuello de las cosas.
¡Que la gaviota sea la luz, el cielo
oscuridad, la nube el mar!

En su uso racional normal la palabra es el nombre que deslinda, que limita conceptualmente, y por el que alcanzamos el mundo. Como dice Unamuno, la palabra es «la llave del ser». Por ello Manuel Padorno ve la palabra como una etiqueta identificadora colgada en «el cuello de las cosas». Pero parece, además, que la cuerda de esta etiqueta comienza a convertírsele en cuerda que ahoga al ser verdadero y único de las cosas. El lenguaje comienza a tornársele insuficiente para expresar la fusión de todo con todo, la videncia de ese pleno en que todo es el todo y todo lo demás. Igual que en san Juan de la Cruz, la plenitud viene a ser inefable, indecible por medio del lenguaje. Y el poema termina con estos versos en que los mismos seis miembros de aquellas tres ecuaciones citadas se desplazan para formar otras nuevas: «¡Que la gaviota sea la nube, el cielo / el mar, la luz la oscuridad!».

A esta fusión de realidades distintas la sigue en el poema «Las nubes», con que se cierra esta sección, algo que ya tuve ocasión de anticipar al comentar el poema-prólogo. Me refiero a la identificación del yo en el todo o con todo. Pero mejor sería hablar aquí de disolución del yo en la naturaleza, al modo romántico, en unos versos en que no es casual que resuenen otros de Bécquer:

Seguid así, seguid como hasta ahora,
oh nubes lentas, bajas, ay, dejándome

por todas partes siempre,
nubes bajas que vivo,
llevadme alrededor de la cintura,
bien sé por dónde, por qué tierras hondas.

Así, pues, aquel poema «El oleaje» con que se cerraba la sección segunda del libro y que indicaba una nueva dirección hacia el yo, no se continúa en esta sección tercera que acabamos de comentar. Donde sí se continúa es en la sección cuarta: «En la espesura», un título que no es necesario precisar que ha sido tomado del *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz.

Tras unos poemas que introducen este tema, «Vete a lo manso» presenta la búsqueda de la divinidad, que se alcanza en el poema siguiente, titulado «Ardía Dios». Es de observar que el encuentro con la divinidad no se produce en el momento del clímax místico descrito en la sección anterior, sino en un momento posterior a ella, pues dice:

Se fue bajando de la claridad,
y fue la luz la luz, el mar
el mar, el aire azul y le busqué.

Y no es en lo otro todo donde el poeta encuentra tal divinidad: lo encuentra en sí mismo. No hay aquí misticismo, ya que esa divinidad no es el nombre de lo pleno alcanzado; ni hay tampoco panteísmo, sino más bien una fría y personal construcción intelectual:

Crucé callado como un barco oscuro,
tímidamente sin romper el aire,
el fruto vivo, los henchidos gozos.
La luz bajaba hasta la oscuridad.
Pero tampoco fue la sombra sombra,
la presencia cierta, el palpo deseoso.
Me vi de pronto frente a mí,
y allá en el fondo de mí mismo, cerca,
ardía Dios sin luz ni oscuridad.

Refiriéndome a estos poemas de la última sección de *A la sombra del mar*, ya comenté en otro lugar qué sentido tiene este encuentro con la divinidad: «En la parte final del libro el poeta asciende en busca del centro divino, que puede librar de contingencia al ser, darle sentido y revelar su unidad».¹⁸⁸

Creo que el análisis precedente muestra con suficiente claridad que este libro de Manuel Padorno es propiamente un libro, y no una simple compilación de poemas. En efecto, lo primero que se advierte por este análisis es que el libro está construido según un meditado diseño: la segunda sección, al tiempo que completa a la primera, anuncia la cuarta; la sección tercera continúa las anteriores, y sólo es comprensible si se conocen aquéllas previamente; de igual modo, la sección cuarta es también posterior por su contenido a la tercera, y sólo es comprensible si antes se lee ésta. Casi podría decirse que hay un *proceso*: éste se inicia con aquella alegría de ver y nombrar la isla; pasa luego por esa especie de cima mística en que la visión de lo pleno lleva a una superación de los límites que impone el uso conceptual del lenguaje, y llega, por último, al encuentro con la divinidad.

Se observa, pues, una progresión del contenido del libro. Y habría que añadir que también se advierte una variedad de temas: los temas de la isla son bien diferentes del de la búsqueda y encuentro de una divinidad, aunque en el libro aparezca como posterior a aquéllos.

¹⁸⁸ Cf. Miguel Martín Cejas, «La isla sin sombra», *Jornada*, 13.06.1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 28).

Adviértase, por lo demás, que este tema del encuentro de una divinidad, y en general el contenido de la última sección del libro, no aparece entre las componentes del poema-prólogo. Con ello queda claro que para el poeta el contenido de la última sección era efectivamente distinto y lógicamente *posterior*: ese momento llegaba *después* de la revelación de la isla, y, por tanto, no condiciona esa *revelación* sintetizada en el poema-prólogo y que al autor debió de parecerle lo más sustantivo de su libro.

AUTORREFLEXIÓN Y SILENCIO

Uno de los aspectos de mayor interés de *A la sombra del mar* es el de la autoincidencia del discurso. Este aspecto fue ya señalado por Andrés Sánchez Robayna en su citado ensayo «Manuel Padorno y la imagen insular». Destaca allí Sánchez Robayna

los caracteres autorreflexivos del poema, de la palabra: las cualidades de *silencio* y *transparencia* paisajísticos (después de ser el objeto de la descripción: *silencio sembrado*, *mares transparentes*) pasan a ser elementos constitutivos de la palabra misma, en un proceso de identificación extrema. Las repetidas alusiones a esos conceptos llegan a hacer revertir la palabra hacia sí misma («todo lo que recuerdan las palabras / azules por el cielo silencioso»), y cuyo ejemplo principal es «Siembran silencio».

En varios momentos del libro, en efecto, la palabra poética se refiere a sí misma. En uno de esos momentos el poeta se ve en un presente luminoso tratando de retenerlo con sus palabras por si esa alegría faltara en lo futuro (obsérvese de paso el neologismo de acepción de «apalabrar», que vale como «decir», «nombrar» o «transformar en palabra»):

Mientras vacía la marea y el agua
entre las rocas aletea quieta,
suele verse —es el sitio de la sed—
sobre la orilla un hombre
apalabrando luz
para los días de amanecer oscuro
dentro del corazón, de la alegría.

En otro momento de clara autorreferencia del lenguaje, esa autorreferencia tiene una perspectiva distinta: la de quien recuerda. Ocurre ello en el poema «El oleaje», ya citado, que empieza así:

Por mi memoria tardes encendidas,
manzanas rojas por el mar del aire,
garzas iluminadas en la orilla,
el hondo gozo, sencillez por donde
la luz furiosamente se tendía.
Todo lo que recuerdan las palabras
azules por el cielo silencioso.
Esto es lo que aprendí, lo llevo siempre
como si fuera el oleaje mismo.

Se impone abordar aquí otro aspecto de *A la sombra del mar* que está en relación con esa autorreflexividad de la palabra. Se trata de las frecuentes referencias que nuestro autor hace al silencio. Pero esta importante componente del libro presenta diversos valores que conviene diferenciar.

En primer lugar, Manuel Padorno habla del silencio en un sentido físico, en cuanto que elemento referencial del paisaje. Se observa esto en los siguientes versos, en los que el silencio aparece como parte de una enumeración, como uno más de los miembros que la constituyen:

Alrededor la claridad erguida,
el silencio elevándose, las alas
sobre las rocas verdes, los sembrados
por donde crece solitario el viento.

Luego, en un sentido ya claramente metafísico, el poeta se refiere al silencio de las cosas, a la esencial mudez de lo otro no humano, cuando habla de que «Todo callaba... Celda cerrada / todo», y quizá también cuando en el mismo poema dice que «... Queda un hombre / dentro las mares altas del silencio». Este mismo valor es el que hay que asignar a los siguientes versos, en los que, en una expresión próxima a la famosa formulación pascaliana sobre el silencio de los espacios infinitos, Manuel Padorno alude al alto abismo de mudez que sobre el hombre abre la noche: «Bajo el silencio / las altas mares estrelladas».

En otros momentos no es el silencio de las cosas, sino su propio silencio lo que nombra el poeta. Así ocurre en el poema que empieza «Nunca serán los días tan propicios...», un poema envuelto en viva luminosidad y que termina precisamente con el verso «hermoso taller el mío: la isla». En este poema se lee:

Las montañas tendidas, los volcanes,
la amarillenta arena caminera,
tierra oscura atravesé callando;
la trabajosa viña, la hondura
del garbanzo, los sables relucientes
de la cebolla atravesé callando.

Este callar del poeta no es el silencio de los poetas en el sentido moderno, mallarmeano, según el cual el silencio forma parte del tejido verbal y es una componente también significativa del lenguaje. El callar de estos versos debe ponerse en relación con el poema, ya comentado, que empieza con los versos «Cansado que tengamos las palabras / alrededor del cuello de las cosas...» y en el que el poeta aborda la insuficiencia del lenguaje para expresar la visión de la unidad del ser. Aquí el callar del poeta parece presentar la revelación de una plenitud ontológica que excede de lo fable.

Un comentario aparte merecen las referencias al silencio que ocurren en la sección final del libro («En la espesura»). El primer poema de esta sección se titula precisamente «Arrecia el silencio» (tercer texto que aparece destacado en cursiva) y presenta la particularidad de no referirse al paisaje insular. A la primera parte del poema, descriptiva, en la que el silencio parece nombrar el viento, la sigue, en la segunda parte, una invocación a un *tú*, que es el *yo* del poeta, para que aleje de sí el silencio:

... Arrecia el silencio, arrecia.
No lo dejes
posar sobre tus labios,
velar sobre tus ojos,
que no arríe sus velas por tu sangre,
que no lo escuches
sobre la tierra siempre.

Luego, en el poema 4 de esta sección, titulado «Vete a lo manso», el silencio aparece reinando en «la espesura»:

Vete a lo manso, entra
 su espesura, échate a su sombra.
 Hace silencio. Piénsate vivir.

Tenemos, pues, que en «Arrecia el silencio», éste es conjurado. Pero ahora, cuando el poeta camina hacia «el fondo de mí mismo» para «empezar el Dios», acontece que es en el silencio donde ha de hacerlo. ¿Qué valor tiene en estos dos casos el término silencio? Pero sigamos, pues, finalmente, el último poema de la sección (y, por tanto, del libro) se titula «Siembran silencio» y expresa un sentido contrario al primer poema de la sección («Arrecia el silencio»): aquí el silencio es convocado, deseado:

Siembran silencio.
 Querer tocarlo, querer ir, palparlo,
 verlo arrancar quedándose, volverlo
 a ver sembrado, bien sembrado sobre
 la tierra toda.

Evidentemente, el término «silencio» está teniendo dentro de la misma sección del libro sentidos diferentes. En su primera aparición, en el poema «Arrecia el silencio», el silencio que es allí conjurado puede quizá interpretarse como el que acecha la voz del poeta, su capacidad humana de creación verbal, de instituir el mundo por medio de la palabra, bien porque esa otredad sea inalcanzable y exceda de lo verbal, bien porque su *enthousiasmos* (esto es, su actividad divina de nombrar) pierda vigor.

En los otros dos casos, el término *silencio* sólo puede entenderse en el sentido usado cuando se habla del silencio de la mística o de la sabiduría, es decir, de aquellas formas o estados de vida en que el lenguaje, superada la distinción entre el yo y el mundo, no es necesario.

LA UNIDAD ESTILÍSTICA

Manuel Padorno ha precisado que los autores que le interesaron especialmente en la época en que escribió *A la sombra del mar*

fueron san Juan de la Cruz, Domingo Rivero y el *Poema del Cid*. Seguía leyendo a Juan Ramón Jiménez, pero lo que me interesaba más era el *Poema del Cid*. Y ello porque ese es el momento en que descubro a Domingo Rivero, un poeta que con su capacidad de concentración me hace dudar del lenguaje de *Salmos* y me obliga a reflexionar más sobre la materia en que trabajo. Rivero era entonces muy poco conocido, y cuando llevábamos el programa radiofónico La Cometa le propuse a Manuel González Sosa que reuniéramos todos los poemas asequibles de Rivero para dedicarle un número. Ahí empieza para mí una reflexión sobre el lenguaje, que me iba a llevar sobre todo a la contención y a la condensación. Por eso me interesaba la obra de los autores a que me he referido. Creo que con esta reflexión y esa búsqueda de densidad me alejaba de Agustín Millares y de Pedro Lezcano, con quienes participaba en recitales; a ellos les preocupaba la moralidad del contenido del poema más que problematizar la escritura.¹⁸⁹

De estas interesantes declaraciones importa retener sobre todo esas notas de contención y condensación que Manuel Padorno atribuye a su poesía, y su actitud de problematización de la escritura, de entender la actividad poética como un problema de lenguaje.

Ya apunté más arriba que el hecho de que Manuel Padorno utilice normalmente en este

¹⁸⁹ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

libro la versificación regular es un modo innegable de contención, un freno que el poeta debió de encontrar necesario para dar forma a la intensa pasión de que nace esta poesía. A ello hay que añadir la continuidad de un tono también contenido, basado en una elocución casi siempre enunciativa, como veremos.

En relación con la concepción de la poesía como un problema de lenguaje, ya hemos visto que en el interior mismo del libro (en el primer poema de la sección «El cielo el mar») se plantea, en un plano metalingüístico, la conciencia de los límites del lenguaje. Pero habremos de ver que la problematización de la escritura está presente en el discurso connotativo, y justamente en sus rasgos más peculiares.

Teniendo quizá en su base estas características que el propio Manuel Padorno le ha atribuido, la poesía de *A la sombra del mar* presenta un estilo muy unitario y personal, cuyas notas conviene pasar a analizar con más detalle.

A esa unidad estilística se ha referido Andrés Sánchez Robayna al señalar que

en su dimensión expresiva *A la sombra del mar* es una serialización monódica. [...] Por lo demás, los temas mismos se presentan como una monodia: enumeraciones, impactos perceptivos; y estas enumeraciones entran en un pequeño sistema serial. Reconocer, en este sentido, el número limitado de modulaciones seriales, como es posible establecer de hecho, supone afirmar la existencia de tres o cuatro únicos poemas. Las modulaciones, de hecho, configuran el verdadero estilo de *A la sombra del mar*, su verdadero procedimiento expresivo.¹⁹⁰

Esta unidad estilística es casi completa en las dos primeras secciones del libro, que son aquellas en las que vemos al poeta viéndose vivir en la isla y nombrándola, y en las que está incluida la creación lingüística de la naturaleza insular. En estas descripciones se mantiene un tono que, según ya he anticipado, es un tono contenido basado en una elocución preferentemente enunciativa. En estas dos primeras secciones del libro hay sólo dos momentos en que aparece la exclamación: en el poema «Mi casa el mar» y en el que empieza «Alguien siembra la luz entre los surcos ...»; y uno solo en que aparece la interrogación (combinada con la exclamación):

¿El hombre la tristeza? Si Dios fuera
las lisas rocas verdes, ay, descalzo
caminaría por su rostro, fuera
el aire ardiendo, el aire solitario
abrazaría. ¡El hombre la alegría!

Pero esta continuidad estilística se quiebra de manera ya más clara en la tercera sección. El cambio se opera de dos formas. El primer poema de la sección está organizado precisamente sobre la alternancia de enunciaciones, interrogaciones y exclamaciones. Y en el poema «Las nubes» la novedad estriba en el uso de la apelación en su segunda parte, que se inicia con un vocativo seguido de un imperativo: «Nubes, llevadme...».

En la cuarta sección resultan ya más señaladas las diferencias con respecto a las dos primeras. Aparte de una exclamación (en el poema «Atardecer»), aquí es donde aparece el ya mencionado uso de *tú* con valor de *yo*, en los poemas «Arrecia el silencio» («... No lo dejes / posar sobre tus labios») y «Vete a lo manso». Aquí también ocurre la única referencia de tipo amoroso del libro, que está formulada en forma interperlativa: «... tus ojos verdes siempre bajo estos / deslumbradores cielos, ennegadores mares». A esto hay que añadir que varios de los poemas de esta sección final del libro no contienen referencias concretas al paisaje, pues, como ya quedó dicho, su contenido, aunque apoyado en las secciones anteriores, difiere notablemente

¹⁹⁰ Cf. Andrés Sánchez Robayna, «Manuel Padorno y la imagen insular», ya citado.

de éstas.

Dicho esto, conviene que nos detengamos en el análisis de los rasgos estilísticos más constantes del libro y constitutivos de la unidad estilística, no por matizable menos real, a que me he referido. Pero, al abordar estos aspectos de *A la sombra del mar*, importa tener en cuenta que los poemas de este libro, que representan una valiosísima indagación del paisaje insular, no son sólo poemas del paisaje. Al comentar el poema-prólogo ya quedó suficientemente destacado que esta poesía de Manuel Padorno nace, diríamos con palabras de Octavio Paz, de «el olvidado asombro de estar vivos». La modernidad de estos poemas no estriba sólo en su lenguaje, en sus peculiares modos de imaginación y de expresión. Radica también en que, al tiempo que son una investigación lingüística, son una investigación ontológica existencial. El libro se abre con un poema titulado [yo] «Encontré luz», que empieza diciendo [yo] «Di con los ojos...»: lo primero es el yo, pues es el yo en el mundo lo que esta poesía va a investigar.

Y justamente una de las notas características de estos poemas es la presencia de un yo personal que se nombra a sí mismo en el texto, la presencia de un sujeto que insta el ser al verlo y nombrarlo. Sólo en dos poemas («Pueblo junto al mar» y «Junto a noviembre») no aparece esa figura. En los demás la primera persona (yo) es la que más ocurre. Muy rara vez se oculta tras alguna formulación impersonal («se le ve caminar...», en «El sembrador») o no personal («donde mirar los trigos...» en «Los frutos»), que no dejan, por lo demás, de indicar la presencia del poeta-sujeto situado en el centro del texto.

LAS DESCRIPCIONES. LOS COLORES

Casi no hay que decir que las descripciones contenidas en las dos primeras secciones del libro, en cuanto que tales descripciones, tienden a presentificar sus elementos, a hacerlos coexistir en el presente del texto. Esto se produce normalmente por medio de la yuxtaposición de frases de verbo en forma personal, frases de verbo en forma no personal y frases nominales absolutas. Una de las muestras más logradas de esta modalidad descriptiva es el primer poema de la sección primera del libro, aquel que comienza con estos versos reproducidos más arriba: «Hace buen corazón, el mar en calma,/ la arena amarillea, la gaviota / chillando...» y que termina con una nueva combinación de los mismos elementos del principio:

Nubes atravesando el cielo, yendo
por los atajos altos, tienen
que abandonar sus sillerías.
El mar en calma,
la arena amarillea,
alguien suelta en el aire la alegría,
espanta las gaviotas, chillan, vuelan;
todas dándole vueltas en la orilla.

Mayor interés ofrecen aquellos casos en que no ocurren frases de verbo en forma personal y el decurso se apoya esencialmente en los nombres. Hay un ejemplo de esta modalidad en el poema «Pueblo junto al mar», un poema formado por dos estrofas, la segunda de las cuales dice:

Aguas tranquilas la mañana clara,
velas tendidas, remos lentamente,
el sol cayendo arriba llameante
ladera abajo el cielo sobre el mar.

Los colores

En la medida en que, como ya he señalado, esas descripciones configuran una ontología sensible, es lógica la presencia frecuente del color. Pero hay que precisar que su importancia no resulta de la cantidad de colores, sino de la repetición de unos pocos. Estos son el blanco (trece veces), el azul (once veces), el rojo (nueve) y el verde (nueve). Algunas otros colores también aparecen, pero de forma muy ocasional y poco significativa: el amarillo (cinco veces), el negro (una), el gris (una) y el pardo (una).

El blanco, que es el más frecuente, aparece asociado siempre a las velas de los barcos, a la espuma de las olas del mar y a las paredes encaladas tan características de la isla de Lanzarote. En algún momento encontramos la combinación de blanco sobre blanco, como en una composición de Málievich: «la vela *blanca* sobre el muro *blanco*».

El color verde aparece casi siempre asociado a las rocas de la orilla (cubiertas de algas), o a la pintura característica de puertas y ventanas en aquella isla, destacando sobre el blanco que mencioné antes, como en estos versos (en los que hay que observar la hipálage de «florecidas», término que conviene lógicamente a las plantas de las macetas situadas en las ventanas): «...muros / azotados *de cal*, largas paredes / *albas, verdes* ventanas florecidas».

Por su parte, el rojo y el azul son colores ya destacados desde el poema-prólogo. Allí aparece el rojo asociado a la tierra volcánica de la isla, igual que se asocia luego en varias poemas a montañas volcánicas y también a cielos vesperales, como en la imagen «...Manzana / *roja* sobre el mar; era / el atardecer». El azul se asocia ya desde el poema-prólogo al mar («*azul* sobre la arena lento»), uso que habrá de ser frecuente en el libro: «La piedra rodeada por la arena / *azul*, el cielo manso...», junto a su relación con el cielo, como en la imagen «...el barco azul del cielo / rodeando vivir».

«UNA ASCESIS LUMINOSA»

Además de los mencionados adjetivos de color, otros como *claro* y *oscuro* (junto a *luminoso*, *iluminado*, *brillante*, *reluciente*, etc.), que se refieren a una intensidad de la luz, son también frecuentes. Pero esto nos pone ya en contacto con otro rasgo muy característico de estos poemas de Manuel Padorno, que es el de la presencia tan importante que en ellos tiene la luz.

Aparte de los adjetivos nombrados, ocurren otros muchos términos de significado próximo, en especial muchos verbos (de la misma área conceptual de *lucir*). El valor de estas recurrencias sólo se entiende plenamente si se tiene en cuenta la frecuencia con que se producen: la palabra *luz* aparece al menos cincuenta veces en el libro, a las que hay que añadir las más de diez en que ocurre *claridad*.

Al comentar el poema-prólogo, ya tuve ocasión de señalar que la luz que allí se nombra y que luego tanto se reitera en el libro no es sólo la luz física, sino que ésta es sublimada, trascendida, a medida que se convierte en un elemento muy dominante:

Salir y ver de *luz* el mar. Ver
el mar hasta los cielos y los cielos
atravesados por azules barcos.
Era de *luz* el mar, era de *luz*.
Acantilados donde *luz* bullía,
donde la *luz* violenta se rompía.

La luz tiene en esta poesía no sólo su valor referencial como tal elemento del paisaje, sino también un valor simbólico, próximo, por lo demás, al que tuvo en la literatura mística clásica. Recuérdese que el mismo Manuel Padorno ha hablado de su interés por san Juan de la

Cruz en la época de composición de *A la sombra del mar*. Y en este mismo sentido Andrés Sánchez Robayna ha indicado que en este libro de Manuel Padorno la luz es «un oleaje, una marea, una bóveda: un espacio insular, la isla que emite silenciosamente una ascesis luminosa».¹⁹¹ Y Sánchez Robayna cita justamente el final del poema noveno de la segunda sección del libro, un momento ya de máxima intensidad de aquella trascendencia o sublimación a que antes me he referido:

Esta marea es de la *luz*, cubre
las piedras, cubre
los cielos; esta
marea grande es de la *luz*.

Aunque con raíces clásicas, el valor metafísico de la luz ha sido frecuente en la poesía moderna, una poesía en la que Hugo Friedrich ha señalado la importancia de una «trascendencia vacua».¹⁹² Sánchez Robayna ha observado también tal valor metafísico en el libro de Manuel Padorno, al tiempo que ha vinculado aquel rasgo con la poesía canaria moderna:

Leer la luz ha sido, en nuestro ámbito, también un estupor, una secreta obsesión cuya respuesta alza tanto la luminosidad como la oscuridad esencial del desconocimiento (así el soneto de Rivero, así el poema de Torón «Ya no sé si soy yo o es aquel hombre...», en una gnoseología negativa). La lectura de la luz ha sido entre nosotros a menudo la lectura de su opuesto simétrico, la condición esencial de un drama, la oscuridad esencial.¹⁹³

UNA POESÍA DE LOS ELEMENTOS

El motivo de la luz venía ya bien destacado en el poema-prólogo, como acabamos de recordar. Otros motivos cardinales del libro aparecían también allí. Me refiero al mar, al aire, a la tierra. Nos sitúa esto ante una de las notas más peculiares de los poemas de *A la sombra del mar*, como son las significativas recurrencias de estos *elementos*. Igual que ocurre con los colores, que quedan reducidos a unos pocos (pero muy repetidos), las componentes del paisaje insular, reiteradamente descrito en las dos primeras secciones del libro, también se reducen a lo esencial.

Es sabido que Unamuno pudo conocer bien ese lado *africano* del archipiélago canario que se da en todas estas islas, pero de forma mucho más acusada y ostensible en las de Lanzarote y Fuerteventura. Refiriéndose a ésta, Unamuno señaló su desnudez en varias ocasiones, en su libro *De Fuerteventura a París*, con expresiones como «fuerteventurosa isla africana,/ sufrida y descarnada cual camello» o «roca sedienta al sol». Y al hablar sobre «La aulaga mayorera», decía Unamuno:

Tierra desnuda, esquelética, enjuta, toda ella huesos, tierra que retempla el ánimo. ¡Cuán otra cosa que esos jardines ceñidos de mar donde el hombre se olvida de la tierra y del cielo! No, aquí tierra y cielo se funden en uno bajo el abrazo del mar. El mar los apuña juntos. Y en este solemne desierto, en esta noble soledad sahárica...

¹⁹¹ Cf. Andrés Sánchez Robayna, «Manuel Padorno y la imagen insular», ya citado.

¹⁹² Cf. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1961; 2ª ed., 1974, *passim*.

¹⁹³ Cf. Andrés Sánchez Robayna, «Prosa para el centro de la luz», *Jornada*, 13.01.1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 28).

Por su parte, Agustín Espinosa, en *Lancelot*, 28^o-7^o, reduce también la isla, en su caso Lanzarote, a unos pocos rasgos desnudos: «... isla de paramera, de alisio y de sol».

En una aproximación anterior a este libro de Manuel Padorno ya tuve oportunidad de observar que «esta desnudez de la naturaleza insular parece haber dictado al poeta canario la repetición de aquellas palabras *elementales*, en conjunción con su mirada *presocrática*».¹⁹⁴

La tierra

Por lo que se refiere al *elemento sólido*, vale la pena precisar que, junto a la recurrencia más notable de la palabra *tierra* (diecisiete veces), son también frecuentes otros términos próximos, tales como *rocas*, *arena*, *piedra*. Recuérdese que ya desde el poema-prólogo al poeta le ha parecido importante destacar las «altas / *pedras*, *rocas* erguidas por la orilla», la «arena» y la «tierra roja». Y tiene interés también recordar cómo Sánchez Robayna retenía la importancia de lo rocoso junto a lo ácuo en su interpretación de *A la sombra del mar*: «Imagino en su estética —en su ética estética— lo rocoso, lo acuático, lo insular».¹⁹⁵

El aire

El *elemento aéreo* es, sin duda, mucho más importante, al menos desde el punto de vista cuantitativo, pues, junto a las treinta y una veces en que ocurre la palabra *aire* y las catorce apariciones de *cielo*, son asimismo frecuentes otros términos del mismo campo de significación, tales como *viento*, *brisa*, *nubes*, etc.

Es sabido que Gaston Bachelard, en sus estudios sobre lo que llamaba *la imaginación material*, atribuye a la imaginación *aérea* un valor de elevación moral y de alegría. En el poema-prólogo del libro de Manuel Padorno este valor aparece ya en aquel verso inolvidable: «gaviota remontando mayo sola». Pero podría parecer que nuestro poeta formula un deseo contradictorio con aquel espíritu de elevación cuando dice en el mismo poema: «Quise / enterrarme en aquel aire, en aquella / tendida claridad la isla». No hay tal. El valor de elevación y alegría no queda en nada modificado por ese «enterrarme». En primer lugar, porque la continuación de la frase iguala «aire» con «claridad». Y, en segundo lugar, por lo que dice Gaston Bachelard: «En un alma en que el bien se acentúa, donde las certezas del bien acrecientan la confianza, la *altura* adquiere una riqueza tal que acepta todas las metáforas de la profundidad. El alma elevada es *profundamente* buena».¹⁹⁶

El mar

Pero de estas recurrencias léxicas las más numerosas son las relativas al mar (vocablo que aparece más de cincuenta veces), a las que hay que añadir las apariciones de *agua* (más de quince veces) y las también frecuentes de *marea*, *marejada*, *ola*, *oleaje*, *espuma*, etc. La constante presencia del mar en este libro (recogida ya en el mismo título) viene por lo demás explicada por aquella observación de Unamuno, que veíamos antes, según la cual en las islas del extremo oriental del archipiélago canario «tierra y cielo se funden en uno bajo el abrazo del mar». Y conviene precisar que esa presencia del mar no se produce sólo en cuanto que componente del paisaje insular, sino también como motivo frecuente en las muchas imágenes de carácter marino que ocurren en los poemas de *A la sombra del mar*.

Así, el mar es término imaginario de que se sirve el poeta para *representar*, como ya

¹⁹⁴ Cf. Miguel Martín, «La isla sin sombra», ya citado.

¹⁹⁵ Cf. Andrés Sánchez Robayna, «Manuel Padorno y la imagen insular», ya citado.

¹⁹⁶ Cf. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcín, México, Fondo de Cultura Económica, 1958; 2ª reimpr., 1980, p. 135.

hemos visto, el pascaliano silencio de los espacios infinitos: «...Queda un hombre / dentro las *mares* altas del silencio». Como también es término imaginario en metáforas en que se identifican con él el cielo estrellado («altas *mares* estrelladas»), un campo de trigo remecido por la brisa («el *oleaje* de los trigos encendiéndose») o bien el aire («Espero bajo el *mar* del aire») o las nubes:

Es el *oleaje* de las nubes altas;
rompen en las montañas lentas, giran
espesas, amarillas,
rojas; la luz las atraviesa. Cada tarde
vuelven las *mares* transparentes, pasan
hundiendo sus pezuñas en mis ojos.

En el poema «Junto a noviembre» el campesino es visto como un marinero o pescador que estuviera erguido a bordo de un barco y la tierra es vista como el mar:

Está de pie *como en un barco*;
tiembla la tierra de sus manos,
la que ha sembrado con sus manos.
Es *como el mar*. Contempla a solas
crecer las tiernas *olas* verdes,
presiente lenta cómo sube
la *marejada* de los surcos.

Y nos sirven también estos versos para señalar que con frecuencia las imágenes de tipo marino se entrelazan con otras de carácter más propiamente marinerero. Se produce este entrelazamiento, por ejemplo, en estos versos:

Dejadme aquí *en el mar subido*, aquí
en *el palo mayor* de la mañana.
Dejadme aquí en *el barco de esta tierra*,
aquí en *el mar*.

Encontramos aquí la imagen de la isla como un barco («el barco de esta tierra»), que flota en el mar en un mediodía plenario. La misma imagen, ahora bajo un cielo nocturno, va a ponerle a ese barco todo el cielo estrellado por velas y un pueblo como pabellón sobre el que el poeta se ve navegar impulsado por el viento:

... Pueblo en alto
de aquel barco, toda
la vela las estrellas;
era el silencio quien
lentamente empujaba.

Valga recordar aquí que Agustín Espinosa, en el prólogo de *Lancelot, 28º-7º*, imagina la isla de Lanzarote como «un caballo marino en actitud de saltar un obstáculo: las patas delanteras encogidas aún bajo el vientre, preparándose la distensión que producirá el salto futuro; las patas traseras reciamente apoyadas sobre un paralelo. El caballo Lanzarote mira hacia África. Su cabeza se adelanta sobre el obstáculo azul que de la meta africana le separa». La imagen de Espinosa tiene su fundamento en la forma física de la isla, de su contorno, tal como el escritor podía verla dibujada sobre un mapa. La imagen que aquí comento de Manuel Padorno, la visión de la isla como un barco que navega a través de la soledad y el silencio de

la noche, presenta una dimensión existencial y metafísica que no encuentro en la de Espinosa. La imagen de Manuel Padorno es una imagen frecuente en la literatura universal. En su ya citado estudio de la imaginación aérea dice Gaston Bachelard que

la *barca en el cielo* es un motivo de ensoñación que se encuentra en muchos poetas. Casi siempre es la producción imaginaria de un sueño mecido, de un sueño en brazos; es una embriaguez de la pasividad. Es una góndola en que el soñador no es el gondolero.¹⁹⁷

Pero más que esa «embriaguez de la pasividad» creo que la imagen de Manuel Padorno expresa la desolación y el desasosiego del hombre que percibe la infinitud cósmica y siente que ésta le excede y escapa a su comprensión. El poema, en efecto, continúa así:

Dentro del aire, bajo
el muro, altas paredes
blancas, pueblo en alto
del camino de no
sé quiénes, de no sé
hacia dónde, de no
sé qué parte: allí
por aquel pueblo viendo
caer
las aguas estrelladas.

No se oye aquí un grito desgarrado, pero sí es fácil reconocer la vivencia angustiada del *sentirse arrojado* en esa elocución casi balbuciente de los *no sé*.

OTROS ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Las identificaciones sin nexos

Pues hablamos de las imágenes en *A la sombra del mar*, interesa señalar aquí ciertos aspectos formales de las mismas. Acabamos de ver que en el poema «Junto a noviembre» nuestro poeta utiliza el esquema comparativo más simple, el que se basa en el *como*: «está de pie *como* en un barco», «es *como* el mar». Se trata de un caso raro y aislado. La forma más frecuente, más peculiar y más personal de aparecer las imágenes en este libro se basa en la supresión de cualquier partícula comparativa e incluso de la cópula entre los términos de la imagen: «en aquel aire, en aquella / tendida claridad la isla», «el sol pájaro / alto cantando», «Aguas tranquilas la mañana clara», «El mar mi casa...», «el hoyo / claro la mañana», «verde / silencio el mar». Estamos ante uno de los rasgos expresivos más interesantes de este libro de Manuel Padorno. Ya hemos visto antes que el poeta ha declarado que en la época de composición de *A la sombra del mar* tuvo un interés especial por el *Poema del Cid*. Supongo que la relación entre el libro medieval y el del poeta insular estriba en el lenguaje, y precisamente en estas interesantes identificaciones sin nexos que en este momento ocupan nuestra atención. En efecto, según resume Rafael Lapesa, «los juglares extremaban la libertad sintáctica, empleando giros especiales como las aposiciones “Atiença las torres”, “Burgos la casa”, “Burgos essa villa”, “París essa ciudad”, en vez de usar “las torres de Atienza”, “la ciudad de París”». ¹⁹⁸ No es necesario precisar que las aposiciones de Manuel Padorno que acabo de reproducir tienen un

¹⁹⁷ Cf. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, ed. cit., p. 189.

¹⁹⁸ Cf. Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, 8ª ed., Madrid, Gredos, 1980, p. 222.

valor bien diferente del que Rafael Lapesa atribuye a esas frases del *Poema del Cid* que comenta.

La deixis

En el mismo lugar observa Lapesa a continuación que los juglares «aprovechaban construcciones usadas en el lenguaje coloquial, pero nunca tan frecuentes en la literatura como en los textos épicos. Así llegó hasta el Romancero la profusión de demostrativos, que acentuaba el poder evocativo del relato (“Sobre todas lo lloraba / *aguesa* Urraca Hernando;/ ¡y cuán bien que la consuela / *ese* viejo Arias Gonzalo!”)». Y nos sirve esta observación de Rafael Lapesa para señalar aquí la importancia de los elementos deícticos en *A la sombra del mar*: no sólo de los demostrativos, sino también de los adverbios.

Aparece, en efecto, una media docena de casos de la llamada deixis en fantasma, del tipo de las que encontramos en el poema-prólogo: «quise / enterrarme en *aquel* aire, en *aquella* / tendida claridad la isla». Y tiene mucho mayor relevancia la frecuencia de la deixis en sentido estricto (*demonstratio ad oculos*), de la que se registran ya no menos de veinticinco casos del tipo siguiente: «la garza picotea por el musgo,/ el cementerio *aquel* y la salina», «veo, *allá*, lejano,/ encenderse la luz», «Cercado estoy por *esta* oscuridad».

La frecuencia de uso de los términos deícticos confiere a éstos un claro valor expresivo. Justamente por ese «poder evocativo» que la deixis, según Lapesa, aporta al texto, su aparición tan frecuente viene a destacar algo en lo que he insistido ya varias veces: el hecho de que estos poemas no son sólo descripciones del paisaje insular, sino también una indagación existencial de la conciencia (del hombre) ante la naturaleza (lo otro no humano). Al recurrir de modo tan constante a la deixis, el texto viene a subrayar que el *enthousiasmos* del sujeto poemático que lo centra nace siempre de un aquí y un ahora, de una *circunstancia* vital.

Coexistencia de tiempos distintos

Presenta asimismo concomitancias con la lejana poesía juglaresca otro de los modos elocutivos más peculiares de este libro de Manuel Padorno. Me refiero a la coexistencia en el texto de formas verbales de tiempos distintos:

...*cruzan* bajos
los guirres tardos, *pasan*
bajo la claridad que *amanecía*...

Todo *callaba*. *Corre* el mar humilde-
mente, *rompe* el oleaje, *vuelca* espuma;
crece la luz desparramada.

Según Rafael Lapesa, en el *Poema del Cid* «el uso de los tiempos verbales era particularmente anárquico. El narrador saltaba fácilmente de un punto de vista a otro. [...]. La rapidez de esta transición y la expresiva espontaneidad de la sintaxis hacen que la marcha del Cantar esté llena de viveza».¹⁹⁹

Casi no hay que recordar que esos cambios de la perspectiva temporal son también frecuentes en el Romancero. Piénsese, a modo de ejemplo, en aquel diálogo del rey don Juan II de Castilla con el infante moro Abenalmao ante la ciudad de Granada, del romance viejo *Abenámbar y el rey don Juan*, al que pertenecen estos famosísimos versos:

¹⁹⁹ Cf. Rafael Lapesa, ob. cit., pp. 223-224.

¿Qué castillos *son* aquellos?
 ¡Altos *son* y *relucían*!
 El Alhambra *era*, señor,
 y la otra la Mezquita.

Otras desviaciones

Estas desviaciones lingüísticas nos llevan a hablar de otras no menos peculiares en este libro. Entre ellas nos interesa comentar acuñaciones del tipo siguiente: «chillan las nubes, las gaviotas grises», en que el poeta hace corresponder a «nubes» el predicado «chillan», propio, desde un punto de vista lógico y realista, de «gaviotas». O estas otras: «Hace buen corazón», «Hace buen corazón, hace buen viento», «Hace silencio», en las que se observa el procedimiento llamado ruptura de sistema, en este caso ruptura en relación con el *discurso realizado* de frases tales como *hace frío* o *hace buen tiempo*.

A ello hay que añadir asociaciones insólitas como las que se producen en las frases «Posados pájaros volando» y «esta mañana siempre», en que se unen dos términos contradictorios desde el punto de vista lógico, en combinación por lo demás afortunada y de vigorosa fuerza expresiva.

Caen en el campo más estricto de la sintaxis construcciones como «remos lentamente», en la que se unen en la secuencia sintáctica partes del discurso que la norma lingüística no permite unir; en este caso el poeta parece haber procedido a la construcción de esta frase por medio de la supresión del verbo de la oración, en cuyo predicado podría haber aparecido lógicamente el adverbio «lentamente». Más difícil resulta reconstruir la lógica de una frase como «Vuela / cogida aquí en mi mano la gaviota / fuera, por el aire junto», en la que se suceden varias desviaciones: la inesperada unión de «vuela» y «cogida» (*explicable* en términos de una imagen) y las más raras de la unión de «fuera» con «gaviota» y, sobre todo, de «junto» con «aire».

Comenté en otro lugar que estos procedimientos estilísticos, tan peculiares de *A la sombra del mar*, se originan en el hecho de que en este libro la mirada del poeta es trascendente no sólo en el sentido de que *ve* los *elementos*, sino que es, o tiende a ser,

también visión transracional del todo: asombro originario de la conciencia que se dispersa atraída por la pluralidad, pero que aspira a la totalidad. El lenguaje racional, que clasifica, que delimita conceptualmente, no le sirve al poeta para expresar esa visión totalizante. De ahí los procedimientos más característicos de estos poemas.²⁰⁰

La doble adjetivación

No podemos dejar de referirnos aquí también a otro modo elocutivo de notable frecuencia en el poema: el uso de la doble adjetivación. Se registra algún caso raro en que los adjetivos se posponen al sustantivo en sucesión apositiva («bestia erguida lenta») o con pausa (coma) como si iniciara una serie: «el mar echado, quieto», «nubes bajas, lentas». Pero el orden que más frecuentemente adoptan los elementos del sintagma es el de adjetivo-sustantivo-adjetivo: «quietas aguas celestes», «tiernas olas verdes», «celestes aguas luminosas», «amarillenta arena caminera», «altas mares estrelladas», «oscuros barcos ciegos», «lisas rocas verdes», «pardas gaviotas carniceras», «largas paredes albas», «verdes ventanas florecidas», «grandes hojas verdes», «claras simas hondas», «claras aguas hondas». Se trata de un modo elocutivo no por conocido menos peculiar de estos poemas de Manuel Padorno, y ello a tal punto, que, dada la notable frecuencia de aparición, podría afirmarse que nuestro autor lo convirtió casi en un rasgo

²⁰⁰ Cf. Miguel Martínón, «La isla sin sombra», ya citado.

de *estilo*, quiero decir en una *manera*.

Los predicativos

En relación también con el uso del adjetivo, encontramos otro rasgo muy peculiar de este libro de Manuel Padorno: el adjetivo en función de complemento predicativo. Alguna rara vez aparece este adjetivo antepuesto al verbo: «presiente *lenta* cómo sube / la marejada de los surcos». Pero la forma que alcanza a tener una frecuencia notable es aquella en que ese adjetivo atributivo-adverbial va pospuesto al verbo y concertando con el sujeto: «cruzan *bajos* / los guirres tardos», «El viento [...] / en torno al campanario baja *quieto*», «el cernícalo pasa *encandilado*», «cómo / despunta *blanca* su flor de cada ola», «el agua / entre las rocas aletea *quieta*», «bate contra las rocas *blando*», «crece *solitario* el viento», «Es el oleaje de las nubes altas;/ rompen en las montañas *lentas*, giran *espesas*, *amarillas*, *rojas*». Es fácil advertir que el verbo de estas frases es un verbo de movimiento y que el adjetivo no niega esa idea de movimiento, sino que la acentúa. Obsérvese que hasta la misma marcha del decurso se torna más dinámica a causa de la doble dirección del sentido originada en la doble función de complementación característica del predicativo.

El material fónico

Es preciso, en fin, que nos detengamos, siquiera sea brevemente, a comentar con qué talento y maestría Manuel Padorno opera con el material fónico del lenguaje. Desde este punto de vista, el análisis del poema-prólogo vuelve a confirmar la importancia de este texto dentro del libro; encontramos allí desde las rimas en secuencias breves («los ojos en el hoyo», «pájaro alto cantando») hasta el juego de las vocales en toda una frase como en el verso «gaviota remontando mayo sola». Esta frase, sobre ser autónoma en lo sintáctico y ocupar ella sola todo el verso, presenta una distribución simétrica de las rimas asonantes («gaviota»-«sola» y «remontando»-«mayo») basadas, además, las dos en las mismas vocales en orden inverso.

Presentan características semejantes a éste otros versos del libro, como «Aguas tranquilas la mañana clara», «la amarillenta arena caminera», «a las manzanas, a las aguas claras», «Aran las barcas lentas la mañana».

Resulta frecuente, por lo demás, en estos poemas la manipulación del consonantismo, como sucede con el fonema líquido /l/ en casos tales como: «florecen llamas, *lenguas*:/ *alas* de luz es lo que da la tierra», «*azules* por el cielo silencioso», «*la luz* ladera abajo silenciosa / levanta el oleaje». Y como sucede con el fonema /r/ en:

...suelta entre mis brazos altos la alegría,
y era alegremente mientras
tanto triste discípulo del mar...

Ardiente brisa orea los sembrados,
el oleaje de los trigos encendiéndose,
el cabeceo de las brasas altas.

ALUSIONES Y PRÉSTAMOS

Sin ningún afán de exhaustividad, querría indicar algunos momentos de *A la sombra del mar* en que Manuel Padorno entreteje su discurso poético con el de otros poetas de la tradición hispánica. No creo que se trate de influencias, sino de un diálogo creador con el que viene a enriquecerse la poesía de nuestro autor.

El mismo Manuel Padorno se ha referido, como hemos visto, a su interés por la poesía de san Juan de la Cruz en la época de redacción de *A la sombra del mar*. Y hay que señalar, en efecto, que el aliento de sublimación que atraviesa el libro del poeta canario tiene un precedente histórico claro en la elevada espiritualidad del místico castellano. Ya quedó indicada más arriba la deuda del título «En la espesura» de la sección cuarta de este libro y de una frase de esa misma sección («entra su espesura») con una famosa estrofa del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz:

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

Añadamos ahora la clara dependencia que estos versos de *A la sombra del mar*:

Bajo las mares estrelladas
yendo a donde yo bien me sabía,
donde usaba el aire vivo abrir mis ojos

tienen respecto de estos otros de *Noche oscura del alma* del clásico español:

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

Apenas si necesito subrayar que la relación entre los textos de Manuel Padorno y los de san Juan de la Cruz no se limita al préstamo de las frases señaladas, sino que estriba fundamentalmente en la continuación en el poeta actual de la misma corriente de sublimación espiritual que animó la obra lírica del fraile carmelita.

Por otra parte, pueden observarse puntos de contacto entre la poesía de Manuel Padorno y la de Quevedo. Me refiero al soneto de éste «Miré los muros de la patria mía». Se trata de un poema cargado del dolor y la amargura de quien es consciente de la decadencia de la España imperial; en las líneas finales del soneto se condensa así el sentido de esta famosa composición: «Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte». El poema 7 de la sección segunda del libro de Manuel Padorno empieza con estos versos:

El mar era vivir, la luz, el aire.
Subía por la claridad, que estaba
desde mi puerta por el suelo echada.
Salí al mar; bajé a tentar el agua
azul, y me quedaban todas llenas
de pan, de soledad, hambrientas manos.

Este poema de Manuel Padorno presenta una *situación* semejante a la de aquel soneto de Quevedo, en el que se lee: «miré los muros...», «salíme al campo, vi que el sol...», «entré en mi casa, vi...». Pero, en cuanto a su sentido, el poema de Manuel Padorno, aunque sin ninguna connotación de carácter histórico, viene a ser una réplica a la visión grave y sombría del poeta barroco; la de Manuel Padorno es una visión alegre y luminosa, de forma tan clara, que el poema termina con estos versos: «el hombre es la alegría: humano sea / vivir el mar, la luz, el

aire todo».

Ya aludí más arriba a algún momento de contacto entre el poema «Las nubes» de *A la sombra del mar* y una de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer: la número LII («Olas gigantes que os rompéis bramando...»). Este famoso poema de Bécquer consiste en esencia en tres interpelaciones sucesivas a otros tantos elementos violentos de la naturaleza (a las «olas gigantes», a las «ráfagas de huracán» y a las «nubes de tempestad») para que arrastren en su «vértigo» al desesperado poeta, que se ve incapaz de soportar su dolor:

Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas;
arreatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!
Llevadme, por piedad, a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria...
¡Por piedad! ... ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

Ya hemos visto que el poema «Las nubes» de Manuel Padorno está basado esencialmente en una interpelación:

Nubes, llevadme, no sé a dónde, quiero
sentir aquí en mi hombro vuestra garra;
llevadme nubes con vosotras siempre.
Seguid así, seguid como hasta ahora,
oh nubes lentas, bajas, ay, dejándome
por todas partes siempre...

Apunté más arriba que en este poema de Manuel Padorno se expresa también un deseo (romántico) de disolución del yo en la naturaleza. Pero, como se recordará, ese deseo aparecía justamente como un momento culminante de sublimación, como una cima casi mística de elevación y plenitud. En ello no puede alejarse más el poema de Manuel Padorno de la *rima* de Bécquer, aunque, desde luego, ambos coincidan en la vaguedad o irracionalidad de aquel afán de disolución del yo en la naturaleza.

Viniendo *a lo de ayer*, se pueden reconocer también en estos poemas de Manuel Padorno ecos de Juan Ramón Jiménez, cuya obra, no hay que decirlo, ha sido una de las más influyentes de la poesía hispánica contemporánea. En «Octubre», uno de los *Sonetos espirituales* de Jiménez, el poeta, al ver arar y sembrar el «infinito campo de Castilla», quiere también sembrar su corazón:

Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,
pleno de su sentir alto y profundo,
al ancho surco del terruño tierno;
a ver si con romperlo y con sembrarlo,
la primavera le mostraba al mundo
el árbol puro del amor eterno.

En el primer poema de la sección segunda de *A la sombra del mar* reaparece ese desmedido amor juanramoniano imaginado en idénticos términos:

... Iba preguntándome
la altura que tendría el corazón
sembrado en todas partes.

Y quizá pueda registrarse otro momento de contacto entre la obra de Juan Ramón Jiménez y este libro de Manuel Padorno. En el poema «Los frutos» de *A la sombra del mar* es dado reconocer concomitancias de carácter elocutivo con la prosa de *Platero y yo*. Pienso sobre todo en esa prosa acaso demasiado pulida del primer capítulo de aquel libro de Jiménez: «Le gustan las naranjas mandarinas, las uvas moscateles, todas de ámbar; los higos morados, con su cristalina gotita de miel». En el poema de Manuel Padorno se lee:

las tiernas uvas de oro,
 las peras relumbrando,
 toda en redondo copo
 la lenteja, ciruelas
 de claridad, manzanas
 relucientes, el áspero
 sayal del trigo.

Se ve en estos versos del poeta insular un cuidado acaso también excesivo, cierto preciosismo, aún más reconocible por el contraste entre esos versos y los dos restantes del poema, que son de los más *sencillos* del libro y también de los que emiten una mayor alegría y una mayor amplitud de sugerencias poéticas: «marzo / por los alrededores / donde mirar los trigos».

Un nombre de la poesía insular, el de Pedro García Cabrera, es el que hace recordar este verso de *A la sombra del mar*: «Junto a la orilla de la mar espero». La relación se establece concretamente con el libro *La esperanza me mantiene* (1959) de García Cabrera, en el que todos los poemas se cierran invariablemente con el mismo verso: «Con la mano en la mar así lo espero». Recuérdese que García Cabrera utilizaba en ese libro como núcleo germinativo de contenidos morales y motivos poéticos la copla

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

Pues bien, se percibe también un eco de esa copla en aquellos versos ya citados de *A la sombra del mar*:

Salí al mar; bajé a tentar el agua
 azul, y me quedaban todas llenas
 de pan, de soledad, hambrientas manos.

Puede encontrarse también un mismo motivo marino en estos versos de Manuel Padorno: «Dejadme aquí en el mar subido, aquí / en el palo mayor de la mañana» y en estos otros del poeta canario Agustín Millares Sall, un poeta de la generación de posguerra y del que hemos visto que tuvo contactos frecuentes con Manuel Padorno: «La muerte estaba subida / al mismo palo del alba». Pero ocurre que este poema de Agustín Millares Sall pertenece a su libro *Nuevas escrituras*, publicado en 1964, esto es, con posterioridad a la salida de *A la sombra del mar*. Podría pensarse en la posibilidad de que ese poema de Millares hubiera sido publicado suelto antes de recogerse en aquel libro o que Manuel Padorno lo conociera por otro medio, pero no me es dado afirmar aquí ni una cosa ni otra. Podría pensarse igualmente en una dependencia de Millares respecto de Padorno. Pero insisto en que carezco de datos que permitan establecer la posible dependencia, si es que la hubo y no se trata de una mera

coincidencia.

No podríamos terminar estas anotaciones intertextuales sin referirnos al verso de *A la sombra del mar* «la vela blanca sobre el muro blanco», que se nos presenta como una suerte de homenaje verbal al *Blanco sobre blanco* de Málievich, ofrendado por quien años más tarde habría de encauzar su energía creadora a través de la pintura.

La cuarta época

OTRA VEZ LA DISPERSIÓN

Entre *A la sombra del mar* (1963) y *Coral Juan García «El Corredera»* (1977) Manuel Padorno publicó en 1970 la breve antología titulada *Papé Satàn*. En esta antología, junto a los dos poemas ya comentados anteriores a 1960 y otros dos de *A la sombra del mar*, recogía nuestro autor otros cinco poemas: «Acosado por el ángel», «El instrumentista»,²⁰¹ «Let's have a party...!»,²⁰² «El objeto y la mirada» y «El solitario». Según se dice allí, estos textos pertenecerían a dos poemarios inéditos: *Código de cetrería* (del que el poeta da como época de redacción los años 1964-1966) y *Ética* (cuyas fechas serían 1965-1970).

Pero antes de la publicación de *Papé Satàn*, Manuel Padorno había entregado de forma dispersa otros ocho poemas: «Domingo Rivero (*In memoriam*)»,²⁰³ «Adolescente Alonso Quesada»,²⁰⁴ «Varado en Castilla»,²⁰⁵ «Sol de Las Canteras»,²⁰⁶ «Garcilaso»,²⁰⁷ «El bufón»,²⁰⁸ «Francisco Giner de los Ríos»²⁰⁹ y «Niño es la luz»,²¹⁰ algunos de ellos con la indicación de pertenecer a uno u otro de aquellos libros inéditos.

Con posterioridad a la edición de *Papé Satàn*, Manuel Padorno ha publicado otros cinco poemas sueltos: «Torquemada»,²¹¹ «Fármakon»,²¹² «Silla de junto al lecho»,²¹³ «*Lebensphilosophie*»²¹⁴ y «El único testigo».²¹⁵

Si sumamos los cinco poemas recogidos en *Papé Satàn* a aquellos ocho entregados de forma dispersa antes de 1970 y a estos cinco aparecidos desde entonces, tenemos un total de dieciocho poemas escritos por nuestro autor ya fuera de Canarias y con una características temáticas y expresivas bien diferentes de las de *A la sombra del mar*.

²⁰¹ «El instrumentista» había aparecido antes en *Ínsula* (Madrid), nº 233 (abril, 1966), p. 2.

²⁰² «Let's have a party... !» había aparecido antes en *Diario de Las Palmas*, 30.08.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²⁰³ En *Diario de Las Palmas*, 04.04.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁰⁴ En *Diario de Las Palmas*, 20.01.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁰⁵ En *La Tarde*, 11.03.1966 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 876). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁰⁶ En *Diario de Las Palmas*, 24.03.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁰⁷ En *Diario de Las Palmas*, 21.07.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁰⁸ En *Diario de Las Palmas*, 16.02.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁰⁹ En *Diario de Las Palmas*, 16.03.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²¹⁰ En *El Eco de Canarias*, 16.02.1960 (supl. *El Séptimo Día*, nº 100). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²¹¹ En la carpeta *Seis serigrafías*, de Manolo Millares, Madrid, Ediciones Juana Mordó, 1970. Se reproduce en apéndice en este estudio.

²¹² En el catálogo de Martín Chirino *Forjario*, Madrid, Ediciones Juana Mordó, 1972. Se reproduce en apéndice en este estudio.

²¹³ En *La Provincia*, 28.11.1981. Se reproduce en apéndice en este estudio.

²¹⁴ En *Jornada*, 05.12.1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 53). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²¹⁵ En *Canarias 7* (Las Palmas de Gran Canaria), 21.11.1982 (supl. *Por consiguiente*, nº 5). Se reproduce en apéndice en este estudio.

Después de dos años de estancia en Lanzarote —ha dicho recientemente el poeta—, nos trasladamos a vivir a Madrid, donde hemos seguido hasta ahora. Aquí empiezo a escribir los poemas del libro *Código de cetrería*, en el que trabajo en los años 1964 y 1965. El título alude a la persecución tenaz, terrible, de la palabra: de su sitio. Son textos que se plantean ya desde unas nuevas circunstancias y que giran en torno al sentido del poema «Varado en Castilla». El otro libro, *Ética*, fue escrito en los años de 1965 a 1970, y hasta él llega mi preocupación por la densidad, que sólo se perderá después de este libro.²¹⁶

Dado que estos libros aludidos (*Código de cetrería* y *Ética*) no se han llegado a publicar completos hasta ahora, se impone aquí abordar el conjunto de dieciocho poemas dispersos que tengo registrados, prescindiendo de si pertenecen a uno u otro de los libros proyectados inicialmente por el poeta.

LA CRÍTICA MORAL

Acabo de apuntar que estos poemas dispersos presentan cambios en relación con el libro precedente, *A la sombra del mar*, y ello tanto en lo que se refiere al contenido como en lo referente a los modos elocutivos.

En relación al contenido, la nota más destacada es que estos poemas ya no exploran la situación del sujeto ante lo otro no humano (la naturaleza insular), como sucedía esencialmente en *A la sombra del mar*, sino la situación del hombre ante los otros hombres. Pero tampoco hay una vuelta a la preocupación social que se daba en los poemas de la «Antología inédita» publicada en los «pliegos» *San Borondón*. Se trata más bien de una indagación moral, y en este sentido es significativo el título *Ética* previsto por Manuel Padorno para algunas de estos poemas.

Esa reflexión se plantea de diversas formas, aunque lo más característico es que tenga lugar a través de personajes históricos y de escritores. Entre los personajes históricos presenta un valor moral positivo Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), que fue cofundador y director de la Institución Libre de Enseñanza. El poeta querría ver las virtudes que reconoce en Giner realizadas o actuantes en el presente desde el que le dice:

Tenías el oficio de ser bueno,
humilde alegre, hermoso varón laico,
tejido de dulzura, hermano austero
mío, heredero del amor, de la salud,
dirige tu severidad suave
al corazón y cúmplase tu sencillez
en esta hora...

Ese presente, que no es otro que el de la dictadura franquista, es visto por el poeta como un insondable abismo de inmoralidad en violento contraste con todo lo positivo encarnado en Giner: «en este día eterno: el vertedero,/ esta inmensa cloaca del presente».

En otros poemas los personajes históricos se presentan como encarnación, no del bien, como Giner, sino del mal. Tal es el caso del poema «Torquemada», dedicado al Gran Inquisidor de ese nombre, el sanguinario fraile dominico Tomás de Torquemada (1420-1498), si no fundador, sí organizador decisivo de la inquisición en España: un símbolo terrible del fanatismo cristiano del Cuatrocientos, al que Manuel Padorno caracteriza como

...el intelectual de la violencia

²¹⁶ Cf. Miguel Martín Cejas, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

angélica, la pura fe en el fuego
engendrador de la salud celeste,
mortal, voraz y verdadero mata.

El poema titulado «*Lebensphilosophie*» tiene por protagonista a Goethe. Recoge el poema hechos de la vida del autor de *Fausto* (como la huida a Italia en 1786 «bajo el nombre trivial de Hans Philip Möller, / comerciante en Leipzig») y su curiosidad por las ciencias de la naturaleza: la obsesión por la *Urpflanze* («la planta madre / encontrada en Segesta») y el afán de explicación del equilibrio de la figura humana («el cuerpo / humano que camina inmóvil lento / inicia el movimiento», dice Manuel Padorno). Pero gran parte del poema recrea la vejez de Goethe a través de la descripción de una escena doméstica junto a una «pulcra chimenea», escena que va a concluir con el desbordamiento del erotismo del anciano sobre Christiane (Christiane Vulpius, la amante de Goethe, con la que tuvo un hijo y con la que llegó a casarse en 1806):

La belleza carnal recoge el cuerpo
cínico de vejez y Christiane siente
que la lamen los ojos y la muerden
las manos temblorosas del anciano:
—Cochina, puerca mía, ámame mucho.

Al llegar a este final, se advierte con claridad que el poema busca un contraste entre ese cinismo de la vejez del poeta y sus preocupaciones científicas y filosóficas. La unión tan poco armónica de esos dos aspectos de la vida de Goethe configura, en efecto, irónicamente una *Lebensphilosophie*, una filosofía de la vida ya muy alejada del designio teórico que aquella expresión encerró para él desde su viaje a Italia de 1786-1788. Según Alfonso Reyes, a Goethe, como

último humanista, la época le permite todavía intentar una reducción al orden humano de los nuevos brotes científicos —lo que sería imposible en la diferenciación actual del saber, mientras no aparezca el genio que lo realice—, juntando el inmenso racimo en una magna *Lebensphilosophie* o filosofía de la vida y solicitando aquel maridaje de arte y ciencia que evoca los nombres de Vinci y de Albrecht von Haller: camino real de las intuiciones más que armazón de lógica, armonía de las experiencias más que abstracción de los conocimientos.²¹⁷

El título del poema de Manuel Padorno alude irónicamente, pues, a aquel proyecto filosófico de Goethe, que se concreta en el poema a través de esa visión degradada en que se oponen las preocupaciones intelectuales a la vulgaridad de la existencia cotidiana, y la hipocresía de la vida social a la zafia intimidad de la frase final.

Tiene también un contenido exclusivamente moral el poema «*Let's have a party...!*», en el que se describe un *party*, una escena de la vida social marcada por la frivolidad y el tedio de unos personajes de

Rostros decorativos, torneados
de cansancio, pulidos de penumbra;
ojos correctos, densos en sus cuencas,
precisos al rodar suaves sobre otros
ojos erguidos en el aire roto;
caras ornamentales bajan lentas
alrededor de las conversaciones

²¹⁷ Cf. Alfonso Reyes, *Trayectoria de Goethe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1964, p. 59.

dichas ayer, en otro lugar cerca
de éste, desde los mismos labios, desde
distinta boca ya; manos usadas.

Las líneas finales vienen a resumir la valoración moral, que la vaciedad de esa vida le merece al poeta: «...sus figuras / el tiempo las incendia: son ceniza».

Una intención crítica está patente también en los poemas «El bufón» (en el que éste aparece cantando «la miseria de tu tiempo y del mío») y «Garcilaso», en el que se unen asimismo pasado y presente en las últimas líneas:

Mancebo de la ley, hallarás muerte
y lucharás por un futuro donde vivo
falto de amor, la patria ajusticiada.

En el poema dedicado a la memoria del poeta canario Domingo Rivero (1852-1929) al itinerario descriptivo a través de diversos lugares de Las Palmas le sigue una interpelación en que Manuel Padorno recuerda de Rivero el sentido de la contención expresiva y una idea moral formulada en su famoso soneto «Yo, a mi cuerpo» con las mismas palabras que utiliza aquí Manuel Padorno. El poema de Rivero termina así: «Sólo sé que en tus hombros hice mía / mi cruz, mi parte, en el dolor humano». El poema de Manuel Padorno (que también es un soneto, aunque tetradecasílabo) coincide con el de Rivero en su forma interpelativa y en la utilización, como he dicho, de la frase final del poema de aquél: «...Hermano / mayor de la medida, yo creo en ti, atestiguo / tu profunda ley: mi parte en el dolor humano».

Ya hemos visto que Manuel Padorno había dedicado al escritor canario Alonso Quesada (1886-1925) un poema (recogido en la «Antología inédita» publicada en *San Borondón*) en el que expresaba su identificación con la vida escindida y angustiada del autor de *Los caminos dispersos*. Esa *sympatheia* vuelve a darse ahora en el poema «Adolescente Alonso Quesada», en el que Manuel Padorno retiene de aquel escritor insular su «alta figura de sencillez», su sensibilidad para lo cotidiano y, lo que aquí más importa reseñar, su inquietud moral, su compasividad con los más humildes:

Contigo quiero atravesar el pueblo
pobre, en fiesta; del sol tendido cuelgan
verdes banderas de color rojo,
sus ruletas de sed, de fe humilde...

Todo ello es lo que hace joven a Quesada para los poetas de la época (y ahí estriba la razón del título), y lo que lleva a Manuel Padorno a cerrar su poema con la expresión más clara de identificación con la componente moral de la obra quesadiana: «déjame [...] juntar el alma para siempre».

En el poema «Sol de Las Canteras», que viene a ser una breve autobiografía literaria, Manuel Padorno añade al nombre de Alonso Quesada los de Pablo Neruda, César Vallejo y Antonio Machado como poetas que lo «levantaron de la arena», esto es, que suscitaron en él una inquietud moral y política, y lo movieron a una subsecuente solidaridad con los otros hombres.

Esta solidaridad, en fin, es el tema del poema «El instrumentista», en el que se narra detenidamente cómo el sujeto poemático llega a la plaza del concierto y allí, transido de una exaltada compasividad, «...solo, mientras / espera por sus compañeros, ebrio,/ toca con la ciudad, canta con todos».

LA PALABRA EN SU ESPEJO

Este poema, «El instrumentista», nos pone en contacto con otra característica de la poesía de esta época de la obra de Manuel Padorno: las autorreferencias del discurso poético. En ese poema es evidente el carácter simbólico de su contenido. El músico que se prepara para participar en el concierto no es otro que el mismo poeta, que al salir a la calle recuerda su juventud insular, los paisajes descritos en su libro *A la sombra del mar*:

le salta —como un perro— la memoria
a su patria natal; el puerto largo,
las gaviotas chillando, la luz bajo
las olas de la playa...

Y esos versos que he reproducido antes, en los que dice que el músico «ebrio,/ toca con la ciudad, canta con todos», no son sino una clara formulación del designio poético que sustenta a estos textos, que, según ya he comentado, se proponen esencialmente como una crítica moral. El instrumentista del poema, es decir, el poeta, aunque *solitario* en «su sitio», es *solidario* con los demás: un *pathos* de solidaridad lo embriaga y hace que se sienta «cantar con todos».

Hay que añadir a esto que las alusiones a la contención de la poesía de Domingo Rivero («hermano mayor de la medida»), como las que hace a la sencillez y realismo de Alonso Quesada («vi dentro de la realidad») ya comentadas, son componentes de estos textos que presentan asimismo un carácter autorreflexivo y casi de definición de una poética.

Antes me he referido también al poema «Sol de Las Canteras», que viene a ser una síntesis que el propio Manuel Padorno traza de su evolución vital y literaria. El poema comienza por un recuento de las lecturas que el joven poeta hacía «bajo la luz de Las Canteras», la playa de Las Palmas, junto a la que vivió su adolescencia y su juventud: «Hermann Hesse, Sartre, Dostoyevski, Alberti, Nietzsche». Allí, dice el poeta, «no buscaba el sol sólo / para dorar mi cuerpo como aquellos / extranjeros...», sino que «buscaba el pensamiento» y soñaba «una tierra de libertad». Las nuevas lecturas vienen a ser de «Alonso,/ Neruda, César Vallejo, Machado», poetas en los que es fácil reconocer una clara significación de adscripción a una estética *humanizada*. El poeta se refiere a los años de su primera juventud, en que, como sabemos, a consecuencia de la muerte de su padre, no pudo realizar su propósito de cursar estudios universitarios y empezó a trabajar en la fábrica de conservas Escobio en el Puerto de La Luz, una etapa de su vida de la que iban a surgir los poemas de «Antología inédita»:

...Entonces vino Alonso,
Neruda, César Vallejo, Machado,
me levantaron de la arena, tuve
que trabajar el pan que me comía
entre aquellos que fueron mis hermanos:
los pescadores; La Puntilla, Arguineguín,
San Cristóbal, Castillo Romeral,
Gando. Dejé los libros sobre la misma
playa y comencé a leer en otro
libro abierto de par en par: la lucha
humana...

Al recordar ahora esa época anterior de su vida y de su obra, y no precisamente la de su libro *A la sombra del mar*, Manuel Padorno se pronuncia de forma clara en favor de una estética *rehumanizadora*, aunque, tal como ya he señalado, debe hablarse en su poesía más de una actitud de crítica moral que de adscripción al arte social.

En el poema «Varado en Castilla» hay asimismo una evocación de la juventud insular del poeta, que, trasladado a Madrid, se ve como un pescador que rema a través de las calles y trata de alcanzar en su faena los fugitivos peces, esto es, las palabras de su poema:

...En la noche
alguien trata lentamente, con su aparejo,
trenzar palabras cada día, como si fueran
peces que llegaran bajo la claridad de su barca
varada en el corazón de Castilla.

Esa tarea lenta de la búsqueda de la palabra es el tema precisamente del poema «Acosado por el ángel», un poema que, según las «Anotaciones» complementarias de la antología *Papé Satàn*, pertenecería al libro *Código de cetrería*. Recuérdese que el propio poeta ha dicho que este título (*Código de cetrería*) «alude a la persecución tenaz, terrible, de la palabra, de su sitio». Esa preocupación por la precisión se presenta en «Acosado por el ángel» de forma simbólica: el ángel impone una *educación de los cinco sentidos*:

... obligó al tacto
lentitud, a los ojos
la fijeza, el oído
al silencio, al olfato
el olor de la tierra,
al gusto sólo ser.

Tal *educación* está encaminada a buscar un refinamiento y un adiestramiento de la percepción, pero también un refreno de lo sensorial. Y en cuanto al conocimiento intelectual, esto es, las ideas y sentimientos de sus poemas, ese ángel simbólico no ha dejado nunca de acosarlo para obligarlo a prescindir de lo que no es esencial a la poesía. Desde los inicios de la obra en sus años infantiles lo habría devorado aquel afán de precisión:

Colérico cayó
sobre mi pensamiento:
abrió sus pliegues uno
a uno, leyó y borró
lo que quiso; quemó
lugares de mi infancia
y subió loco y terco
por los años terribles
de mi juventud: puso
fuego a todo.

NARRATIVISMO

Un rasgo de época

Desde un punto de vista formal —aunque, como vamos a ver, se trata de algo que excede de lo puramente *formal*—, lo más característico de los poemas de esta época de la obra de Manuel Padorno es el narrativismo. Se trata, por lo demás, de un hecho frecuente en la poesía de la época. Carlos Bousoño ha señalado la proximidad entre esta característica de la poesía de la posguerra y las filosofías existencialistas (Sartre, Heidegger, etc.) y paraexistencialistas (Ortega y su escuela), y cómo, según éstas, la vida en cuanto que posibilidad es esencialmente moral.

La metafísica imperante a la sazón se convierte así —dice Bousoño— en una ética, y pone el acento principal en las situaciones, exactamente como lo hace la poesía que estamos considerando. Y como ella y por el mismo motivo, la filosofía, en muchas ocasiones, descenderá a la narración, en correspondencia a la movilidad que resulta inherente a la realidad verdadera de la que se quiere dar cuenta. Para decir lo que ahora yo soy en el mundo, *tengo que contar* lo que he sido en esa otra situación de la que vengo... [...] ...sólo comprenderé lo que el hombre es en el mundo narrando una historia.²¹⁸

Carlos Bousoño señala en el mismo estudio que la segunda generación de posguerra tiene en común con la primera la práctica de un realismo de índole narrativa; pero encuentra que la segunda generación imprime a ese esquema genérico la novedad de

la personalización lírica con que la situación es vivida. Diríamos que la situación es un pretexto, aunque importante, para que el poeta reaccione pensando o sintiendo. A veces, la situación es dinámica, y el poema se hace cuento, historia, pero no por ello se da de lado al ingrediente lírico: ese cuento o esa historia no existen por sí y ante sí (y ésta es la diferencia con la poesía narrativa de todos los tiempos), sino sólo en cuanto punto de partida para que el poeta nos entregue su subjetividad en forma de reflexiones o emociones.²¹⁹

Y añade allí mismo Bousoño estas observaciones sobre los antecedentes históricos de este narrativismo:

Se comprende el magisterio que sobre una gran parte de esta generación (Valente, Gil de Biedma, Ángel González, Francisco Brines, Carlos Sahagún, Ricardo Defarges, etcétera) ha ejercido un sector de la poesía inglesa moderna, o personalidades como la de Cavafis y Cernuda, que se habían adelantado en cierto modo a su tiempo en cuanto a algunos de estos presupuestos generales, si es que no en cuanto a todos ellos.

Todos los poemas de Manuel Padorno de esta época responden a esa concepción del poema como un relato. Habría que señalar como excepción el poema «Francisco Giner de los Ríos», en que la forma interpelativa predomina sobre la narrativa. En algunos de esos poemas («El único testigo», «*Let's have a party...!*», «El objeto y la mirada», «Torquemada» y «*Lebensphilosophie*») el relato tiene incluso la forma *clásica* de la tercera persona gramatical y no se produce ninguna referencia ni al poeta ni a su situación histórica. Así, en «Torquemada», por ejemplo, leemos:

El dominico pliega el tosco paño
que le cubre y sube a la alta celda
de los estudios del tormento: cura
agua; la máquina del potro...
[...]
El Gran Inquisidor guarda dispuesta
la densa máquina del Santo Oficio;
da la señal, alza la mano y pone
al exterminador en el camino:
llega el soplón y dicta y dice
nombres, abre la casa, mira dentro
del jarro azul, husmea los papeles,
rebusca entre los libros y contempla

²¹⁸ Cf. Carlos Bousoño, «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», prólogo a Francisco Brines, *Poesía (1960-1971): Ensayo de una despedida*, Barcelona, Plaza Janés, colección «Selecciones de Poesía Española», 1974, p. 15.

²¹⁹ Cf. Carlos Bousoño, ob. cit., p. 31.

los lienzos y los signos personales.

El dinamismo del texto, su índole narrativa, no procede, naturalmente, del uso de la tercera persona, sino del elevado número de verbos que en él concurren y, sobre todo, del carácter sucesivo de las acciones que esos verbos designan.

En otros poemas (como «El instrumentista», «Niño es la luz» y «El solitario») tampoco se produce ninguna referencia al poeta. Con todo, en estos casos la proximidad histórica de las situaciones presentadas y el carácter simbólico que ya señalé en «El instrumentista» hacen que el lector vea en más de un momento el yo del poeta oculto tras la tercera persona de estos poemas, que son, por lo demás, claramente narrativos. Véase el comienzo de la historia lentamente, *realistamente* contada en «El instrumentista»: es el comienzo del día para este personaje que vive en una pensión y se prepara para participar en el concierto:

Oye afuera el bullicio de los niños.
Va despertándose. Y le llega el humo
—a través de la puerta— de unos pasos
monótonos, la cucharilla dando
vueltas al café: el sobrio desayuno
de otro huésped. Y se levanta. Coge
la maquinilla de afeitar, y se rasura
y se asea cuidadosamente. Abre
el alto armario, saca su camisa
blanca rayada y se la pone; tira
de su corbata verdeazul, descuelga
el traje gris oscuro. Ya vestido
toma los instrumentos de trabajo.
Baja a la calle ...

La forma narrativa de primera persona es, en fin, la constitutiva de los poemas «Sol de Las Canteras», «Adolescente Alonso Quesada», «Varado en Castilla» y «Silla de junto al lecho». Véase en este último (un poema que debe su título y su origen a otro de igual título de Domingo Rivero) la sucesión temporal de las acciones ejecutadas por el protagonista poemático, que es al mismo tiempo el narrador:

... subo
bajo en el ascensor pulso timbres y entro
en la casa de Antonio donde giran los discos
pero charlamos de cualquier cosa cerrada talla abierta
por dentro
de nuevo Isabel sirve café y al mismo tiempo
bajo y subo del autobús la guagua amarilla regreso
a la editora donde corrijo pruebas ...

Yuxtaposición y presente narrativo

Importa señalar también como característica de estos poemas que la narración se construye generalmente a partir de la yuxtaposición de oraciones sin conectivas que indiquen relaciones entre una oración y la siguiente. En el poema «El último testigo» puede verse este caso ilustrativo:

La mano artesanal recoge todas
las herramientas del taller, oculto

el cántaro se rompe, el agua vuelve
al río sosegado, el día cierra
sus puertas, la luz abre sus bujías.

A ello hay que añadir que en muchos de estos poemas la narración se hace en el tiempo verbal llamado presente histórico o narrativo. Ocurre esta forma con mucha frecuencia, de hecho en casi todos los poemas, y con carácter de única modalidad en los poemas «El bufón», «Torquemada», «*Lebensphilosophie*», «El único testigo», «El instrumentista», «El objeto y la mirada» y «El solitario». A este último poema pertenecen los versos siguientes, en los que se presenta muy claramente una serie de oraciones yuxtapuestas que designan acciones sucesivas, pero cuyo verbo aparece en esa forma del presente histórico:

Dobla la esquina de su valle (de su calle),
bebe el cielo de punta (bien vacío), llega
al portal de su casa (al pie de la ladera
donde corren los niños), entra en el ascensor,
sube, trepa sendero arriba hasta su cueva,
quita la losa de la entrada (con el llavín),
aparta piedras (muebles). Abre la ventana
que da al río brumoso...

Transposiciones

En relación con estos aspectos formales, algunos de estos poemas presentan un interés especial en razón, sobre todo, de las técnicas de transposición temporal que se utilizan en ellos. Vale la pena, pues, que nos detengamos a comentar algunos de esos casos de transposición.

Empecemos por el poema que Manuel Padorno dedica a la memoria de Domingo Rivero. El poema comienza siendo, en efecto, una narración en tiempo pasado y en segunda persona: el tiempo histórico y el tú del poeta recordado: «Cruzaste la plazuela...». Pero, de manera muy sutil y casi imperceptible, esa narración se transforma en una descripción, cuyos elementos pertenecen inicialmente al pasado («El aireabría las palmeras») pero que a través de unas frases nominales (sin verbo: «El mar al fondo, calmo, bullente./ Humos altos pintados en el azul del cielo») también valen para el presente en que se mueve el texto a partir de ese momento: «...Barcos que abandonan el puerto / de la luz; albas gaviotas giran...». Un presente en el que se sitúa el poeta que recuerda y en el que se ve junto al poeta recordado recorriendo los lugares que Rivero frecuentó en el barrio de Vegueta en Las Palmas: «Tañe Vegueta. Sobre las calles se derrama / el son lento, oran las sombras de silencio antiguo./ Contigo de camino...». Hay, pues, en el poema un paso de la narración a la descripción, y de ésta a la invocación; hay también un cambio de la segunda persona a la tercera, y de ésta a la primera; y hay, en fin, una mudanza del tiempo pasado al presente.

Se impone comentar aquí, por esta misma razón, el poema «Torquemada». En efecto, se produce en este poema una transposición de situaciones no menos interesante, y no menos sorprendente para el lector. El poema refiere en su parte final, y siempre en tiempo presente, un auto de fe:

A la Plaza traen, de todos
los bosques de la patria, muchedumbre
de leña infiel y sarmentosa...
[...]
... prietas lenguas
de fuego lamen, tuestan, queman fieras
los cuerpos vivos, ojos derretidos

de funeral mirada vuelta, sueltan
el olorcillo dulce y grato del hereje.

Y sin solución de continuidad el poema traslada su espacio de aquella plaza al infierno: esos cuerpos que se queman en la plaza se están quemando en el infierno; y aquí vemos aparecer inesperadamente al sanguinario Torquemada, aquel converso obsesionado en perseguir y matar conversos, condenado, al dantesco modo, por nuestro poeta a solicitar por toda la eternidad una inconseguible certificación de la limpieza de su sangre:

humo ceremonial entra en la trompa
del Unicornio, el miedo a ser el pasto
del asesino o del veneno puro;
él, el engañador de las conciencias,
ciego de claridad, a tientas, lúcido,
por el infierno Torquemada busca
certificado de inocencia: nunca
pondrán el Sello en su papel vacío.

En relación con estas transposiciones temporales, precisa que comentemos, finalmente, el poema «Varado en Castilla». En su primera mitad el poema consiste en una evocación de la juventud del poeta. Este se ve, se recuerda a sí mismo apoyado en «el barandal de la avenida» o sentado solitario «en el muro de La Puntilla». Siente que hasta él «llega el olor de las algas / podridas, la suave brisa salitrosa» con otros elementos de aquel mundo de sus años juveniles en Las Palmas. Y el poema, sin índice alguno de ruptura, sitúa de pronto en Madrid a ese yo que recuerda: «Atravieso la Plaza Roma». Y es de observar cómo se produce una proyección del mundo marino recordado sobre el presente desde el que se recuerda, a través de una imagen en que la niebla urbana es vista como el oleaje marino que lanza contra las casas (un acantilado) de unas calles (el mar) por las que el poeta vaga (rema) sin rumbo:

Atravieso la Plaza Roma, siento
caer la lluvia, la densa niebla de enero
arrollarse entre los árboles del bulevar,
me empuja contra el alto acantilado
y choco en las ventanas, en los frisos,
y voy y vengo, remo las calles.

OTROS ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Lo dicho hasta aquí confirma lo antes apuntado acerca de esta etapa de la evolución de la obra de Manuel Padorno: ese mundo poético teñido de moralidad y que se expresa preferentemente por medio de la narración define una poesía bien diferenciada de la de *A la sombra del mar*. Hay que añadir que, en general, en esta etapa de la evolución poética de Manuel Padorno su lenguaje carece del brillo y la perfección que tenía en aquel libro. Desde luego no ha de ser ajeno a este hecho el comentado predominio del narrativismo. En cualquier caso, importa subrayar la unidad temática y estilística de estos poemas dispersos de Manuel Padorno, unidad que permite hablar propiamente de una nueva estación, definida por rasgos propios, en la evolución de su obra. Ya he señalado algunos de esos rasgos, dos de ellos de primera importancia: el narrativismo y la autorreflexividad. Conviene ahora completar esa caracterización.

Versificación

En cuanto a la versificación, puede hablarse de una tendencia a apoyar el ritmo en el endecasílabo, como ocurría en *A la sombra del mar*, pero aquí ya no en combinación con versos más cortos, sino casi siempre con el tetradecasílabo; esto, que es lo más general, no excluye la aparición de versos que escapan a aquella regularidad y que en estos poemas son mucho más abundantes que en el libro anterior. Añadamos que varios de estos poemas están compuestos en otros metros regulares: así, en heptasílabos los poemas «Niño es la luz» y «Acosado por el ángel»; que se da además aquí la vuelta ocasional de nuestro poeta a las formas de la estrofa clásica, en el soneto en tetradecasílabos «Domingo Rivero»; y que otros poemas («Silla de junto al lecho» y «El solitario») están compuestos en verso libre.

La apelación

Ya hemos tenido oportunidad de comprobar que lo narrativo predominante en estos poemas no excluye la interpelación. Acabamos de ver que en el poema que Manuel Padorno dedica a Domingo Rivero éste es interpelado por aquél. E igual ocurre en los poemas «Adolescente Alonso Quesada», «Garcilaso», «El bufón» y «Francisco Giner de los Ríos». En todos estos casos la apelación contribuye a configurar decisivamente el contenido poemático, pues es a partir de esa apelación como se incorporan a esos poemas sus correspondientes elementos narrativos. El tú interpelado aparece siempre desde los primeros versos: «Cruzaste la plazuela...» («Domingo Rivero»); «Subes, caminas por el aire de octubre...» («Adolescente Alonso Quesada»); «Mancebo de la ley, te has vestido...» («Garcilaso»); «Tu cabeza es la plaza de un pueblo» («El bufón»); «En el principio fue la fe. Caía / detrás del Guadarrama el sol de púrpura / en tus sienes» («Francisco Giner de los Ríos»).

Los finales imprevistos

También ha habido ya ocasión de observar que varios de estos poemas concentran su designio moral en su parte final. Ya hemos visto que el pormenorizado relato de «El instrumentista» viene a ser casi exclusivamente una preparación del clímax del sentimiento de solidaridad que aparece en los tres versos finales, cuando el *solitario solidario*, «solo, mientras / espera por sus compañeros, ebrio, / toca con la ciudad, canta con todos». En «*Let's have a party...!*» acaece algo semejante: en las dos últimas líneas se termina de aclarar la intención crítica que ha tenido el poeta al describir aquella escena de la vida social, cuyas «figuras / el tiempo las incendia: son ceniza». Y del mismo modo sucede en el ya varias veces comentado segmento final del poema «Domingo Rivero»; sólo en las últimas líneas se le revela al lector el sentido de la evocación que Manuel Padorno hace del autor de «Yo, a mi cuerpo»: la adhesión al ejemplo de Rivero, simultáneamente estético («Hermano / mayor de la medida») y moral («tu profunda ley: mi parte en el dolor humano»).

También procede recordar otro rasgo estilístico que, sin ocurrir siquiera en la mayoría de estos poemas, no deja por ello de cumplir una notable función expresiva. Me refiero al hecho de que varios de estos poemas presentan un final inesperado. Ya hemos comentado con suficiente detalle que en el segmento final del poema «Torquemada» se produce una transposición de situaciones, de tal modo que el lector pasa de la escena del auto de fe a la escena del infierno, todo ello en forma muy lograda y, desde luego, con un indudable efecto de sorpresa. Sorprendente es asimismo el final del poema «*Lebensphilosophie*», cuya última línea («Cochina, puerca mía, ámame mucho») viene con toda su vulgaridad a remarcar irónicamente el contraste entre la vida pública del autor de *Fausto* y aquella escena íntima. También pudimos comentar ya que en el poema «Francisco Giner de los Ríos» los dos versos finales («en este

día eterno: el vertedero,/ esta inmensa cloaca del presente») producen un efecto de sorpresa por lo que tienen de brusco salto al presente tanto como por la ferocidad de los términos «vertedero» y «cloaca». Y recordemos, en fin, que el poema «Garcilaso» se cierra asimismo con un salto al presente, con el que Manuel Padorno pone en relación el momento histórico del poeta renacentista con el presente en que él escribe:

Mancebo de la ley, hallarás muerte
y lucharás por un futuro donde vivo
falto de amor, la patria ajusticiada.

Las imágenes

En esta poesía, que no busca el brillo lingüístico sino la intensidad moral, resulta comprensible la escasez de imágenes. En el poema «Domingo Rivero», que es el primero en publicarse (en 1964), se encuentra todavía una de aquellas identificaciones sin nexo tan peculiares de *A la sombra del mar*: «la nave el alma». Y en ese mismo poema el cielo azul es visto como un lienzo sobre el que quedan pintados unos «humos altos» que quizá sean las nubes: «Humos altos pintados en el azul del cielo». En el poema «El instrumentista» los claros que entre las nubes quedan en el cielo (el mismo cielo del Puerto de La Luz, ahora evocado por el instrumentista-poeta) dan lugar a estas imágenes: «...Globos / de azul estallan allá arriba, tejen / profundos hoyos en el cielo». Recuérdese también que en los versos finales del poema «*Lebensphilosophie*» se registra una especie de *correspondencia*: «...Christiane siente / que la lamen los ojos y la muerden / las manos temblorosas del anciano». Pero deben de ser muy pocas más las imágenes que es dado encontrar en este conjunto de poemas. Por eso mismo, cobran mayor relieve los tres casos de imágenes desarrolladas que aparecen en ellos.

Una de esas imágenes ya quedó suficientemente analizada: la que aparece en el poema «Varado en Castilla», en la que se hacen corresponder los elementos del plano real de la ciudad (niebla, casas, calles, andar) a los del plano evocado del mar (oleaje, acantilado, mar, remar).

El poema «El solitario» está basado esencialmente en el desarrollo de la comparación de la vivienda del sujeto poemático con la cueva de un ermitaño; recuérdese aquel pasaje ya citado de este poema:

... entra en el ascensor,
sube, trepa sendero arriba hasta su cueva,
quita la losa de la entrada (con el llavín),
aparta piedras (muebles).

Como vemos, se da aquí la particularidad de que las relaciones entre el plano real y el imaginario se van precisando, a veces, con expresiones que quedan aisladas entre paréntesis. Obsérvese, con todo, que ni siempre se precisan esas relaciones ni siempre es el plano real el que aparece en esas expresiones entre paréntesis: «Ermitaño del sexto piso (en su cueva alta)». Una vez más en la poesía contemporánea la obligada compañía de los otros seres humanos que se da en la vida urbana vuelve a ser vista como una forma de la soledad más extrema: «Ermitaño del sexto piso (en su cueva alta)./ Convive acompañado (solitario) en aquel grupo de casas».

Una imagen, la de la boda, es lo que vertebra asimismo el poema «El objeto y la mirada»: «La boda entre el objeto y el ojo / humano que lo mira silencioso». A partir de esa imagen axial aparecen en el poema unas «manos / que tocan una marcha nupcial»: es el canto de triunfo a Himeneo, dios mitológico del matrimonio: «Io Hymen Hymenae».

Antítesis

Aunque no sea omnipresente, sí apunta en los poemas de esta época de la obra de Manuel Padorno un cierto gusto por la antítesis. Véanse algunos casos destacables: «Joven Alonso, adolescente viejo», «...hablando siempre / en silencio» («Adolescente Alonso Quesada»); «...el intelectual de la violencia / angélica» («Torquemada»); «cualquier cosa cerrada talla abierta» («Silla de junto al lecho»); «...el cuerpo / humano que camina inmóvil», «el malestar tan cómodo» («*Lebensphilosophie*»); «Convive acompañado (solitario)» («El solitario»); «...eras / de humildad agresiva, de violencia / amorosa, tranquila» («Francisco Giner de los Ríos»); «mira pasar el cielo quietas nubes» («El objeto y la mirada»).

La relativa frecuencia con que se producen estas contraposiciones no ha de resultar sino bien comprensible en una poesía que se caracteriza, en general, por la comentada búsqueda de la precisión conceptual y la intensidad moral.

La doble adjetivación

En vano se buscarán a través de los poemas de esta época de la obra de Manuel Padorno aquellas troquelaciones sintácticas tan peculiares de *A la sombra del mar*. Con todo, merece algún comentario el uso de la doble adjetivación.

Como es natural, ha de ocurrir con gran frecuencia el orden sustantivo-adjetivo-conjunción-adjetivo, aunque nunca tanto como en este pasaje del poema «Niño es la luz»:

Niño color del mar,
alucinado y triste,
los ojos transparentes,
la mano tibia y lenta
de recorrer *el aire*
oxidado y severo.
Niño con *madre hambrienta*
y *quieta...*

Ofrece, sin duda, mayor interés la aplicación del esquema sustantivo-adjetivo-adjetivo (sin conjunción y sin pausa): «la cortina roja tibia» («Fármakon»). Este esquema es el punto de partida, luego complicado, en la frase siguiente (un gran sintagma nominal que tiene por núcleo «cuerpo»):

contra un cuerpo desnudo fugitivo
por el bosque sangriento manso y lleno
de grandes galgos largos corredores. («El objeto y la mirada»)

Desde el punto de vista sintáctico no parece fácil encontrar otro momento de mayor interés que éste. Hay que completar, sin embargo, el comentario de este aspecto señalando la frecuencia de la aparición del esquema adjetivo-sustantivo-adjetivo, tan característico, como vimos, de *A la sombra del mar*: «justa furia mansa» («Domingo Rivero»); «hermoso pan emocionado» («Adolescente Alonso Quesada»); «suave brisa salitrosa» («Varado en Castilla»); «prolongadas calles frías», «altos árboles encendidos» («Silla de junto al lecho»); «altos muros blancos» («El único testigo»); «gótica mano blanda» («*Let's have a party...!*»); «quietas nubes barrocas», «eróticos caballos blancos» («El objeto y la mirada»). Dada esa notable frecuencia, es dado hablar en este caso de la pervivencia de un rasgo de *estilo*, fijado en el libro anterior.

Encabalgamientos

Como consecuencia del carácter narrativo predominante en estos poemas, resulta frecuente en ellos la «dislocación del ritmo fluyente», como ha denominado Emilio Alarcos Llorach el fenómeno del encabalgamiento.²²⁰ Sirvan estos versos como ilustración de un hecho muy repetido en estos poemas:

...Donde
tú has puesto el pie, mi pie debajo
está, donde tu cuerpo, estuve siempre
yo también. Yo no buscaba el sol sólo
para dorar mi cuerpo como aquellos
extranjeros esbeltos y muchachas
altas y rubias, como el fruto
mordido, ni buscaba el amor entre
los cuerpos, aunque el deseo me llamara
a gritos... («Sol de Las Canteras»)

No parece que el hecho requiera mayor comentario. Pero sí merece la pena que nos detengamos en aquellos casos de encabalgamiento que son aprovechados por nuestro poeta para producir un efecto expresivo. Así, en este mismo poema acabado de citar, a la última frase aquí reproducida («aunque el deseo me llamara / a gritos») le sigue esta otra:

...tantas veces acudiera
fiel como un hombre que se entrega
a la justicia de la vida...

En el contexto erótico de la frase, el lector tiende a sentir completa la oración «como un hombre que se entrega», entendiendo esa *entrega* como *darse* o *dedicarse* a los otros. Pero ocurre que al pasar al verso siguiente aparece un nuevo significado: el de la construcción común *entregarse a la justicia* (semejante a *entregarse a la policía*), que a su vez cambia su valor normal al ser complementada por «de la vida»: «la justicia de la vida».

En el poema «Francisco Giner de los Ríos» vemos que nuestro poeta ha utilizado el encabalgamiento también de forma intencional en los versos: «por la piel, en el aire, por el cielo / de España». La aparición del complemento «de España» resulta, por lo inesperada, de notable fuerza expresiva (aquí de sentido moral). La dislocación viene a justificar la presencia del mismo nombre *España*, a revitalizar el valor de un vocablo quizá demasiado usado en la poesía de los decenios de posguerra.

En el poema «Torquemada» el encabalgamiento es utilizado con una intención irónica para subrayar la contraposición del sustantivo «violencia» y el adjetivo «angélica», que quedan separados por la pausa versal: «...el intelectual de la violencia / angélica».

Valga destacar, por último, este pasaje del poema «Niño es la luz», en el que se produce en varios versos sucesivos la utilización del encabalgamiento con un propósito expresivo:

Niño que está al principio
de la guerra, al comienzo
del corazón, delante
del mar azul...

En el contexto de este poema, que consiste en una evocación de la infancia del poeta,

²²⁰ Cf. Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, citado, p. 102.

la expresión «está al principio» es percibida inicialmente como completa, en el sentido de que la niñez está al principio del camino de la vida; pero, al pasar al verso siguiente, el complemento «de la guerra» aporta una significación inesperada: los años de la primera infancia del poeta fueron los de la Guerra Civil española. Se produce el mismo efecto con los elementos del sintagma «al comienzo / del corazón», que cabalga entre dos líneas; y lo mismo sucede con los del siguiente: «delante / del mar azul»: el primer elemento, «delante», se entiende al principio autónomamente en el sentido de que el niño que el poeta fue está *delante*, está ante él, presente para él al evocar ahora su niñez y no poder olvidar las duras circunstancias en que hubieron de transcurrir los años infantiles de *los hijos de la guerra*.

El material fónico. Los juegos de palabras

La expresividad del material fónico del lenguaje no es explorada en los poemas de esta época de la obra de Manuel Padorno con la riqueza y variedad con que sí lo era en *A la sombra del mar*. Se registran sólo algunos pocos casos de aliteración: «la suave brisa salitrosa» («Varado en Castilla»); «Tajo que baja pensativo, lejos gime» («Garcilaso»). Y son asimismo infrecuentes los casos de ecos, aunque hay alguno como el siguiente (basado en la repetición de /ár/, pero adviértase también la presencia relevante de elementos aliterativos): «arrollarse entre los árboles del bulevar» («Varado en Castilla»).

Pero tiene mayor interés comentar los casos de juegos de palabras, un procedimiento expresivo al que Manuel Padorno no había recurrido antes con frecuencia. Como dice Emilio Alarcos Llorach,

El juego de palabras consiste en que dos contenidos desemejantes, a veces dispares, se expresan con dos series fónicas muy parecidas, sólo distinguidas por un sonido o dos. El contraste entre la semejanza fónica y la disparidad semántica es lo que produce la resonancia expresiva, esto es, la reiteración sonora no viene acompañada de una paralela reiteración del significado, y éste resulta intensificado.²²¹

Véase cómo utiliza nuestro poeta este recurso expresivo: «... iba / *solo*, *sólo* por ir contigo» («Adolescente Alonso Quesadal»); «...yo no buscaba el *sol sólo* para dorar mi cuerpo...» («Sol de Las Canteras»); «...daba *calor* al pensamiento / y *color* a tus ojos» («Francisco Giner de los Ríos»).

²²¹ Cf. Emilio Alarcos Llorach, ob. cit., pp. 140-141.

Coral Juan García «El Corredera» (1977)

DOS COLECCIONES DE POESÍA

La *plquette* titulada *Coral Juan García «El Corredera»* es la última muestra de su poesía publicada hasta ahora por Manuel Padorno. La *plquette*, constituida por un solo poema largo, apareció como número dos de la colección «Paloma Atlántica», de Taller Ediciones JB, empresa editorial que dirigía en Madrid desde 1973 el mismo Manuel Padorno. Valga recordar aquí que la labor editorial llevada a cabo por Manuel Padorno en Taller Ediciones ha desempeñado un papel «decisivo en la cultura canaria de estos últimos años», según la justa valoración recogida en la nota de presentación del número monográfico que el suplemento *Jornada Literaria* del diario *Jornada*, de Tenerife, dedicó al poeta en 1981. La colección «Paloma Atlántica», formada por treinta y una *plquettes*, difundidas todas en aquel mismo año 1977, trataba de ser esencialmente una prospección del estado de la escritura poética en Canarias en aquel momento: una exploración de especial interés en razón de la brevedad del período en que se publicaron aquellas *plquettes*, y que aún aguarda un análisis crítico completo.

La colección «Paloma Atlántica» no era la primera colección de poesía creada y dirigida por Manuel Padorno. Con anterioridad, entre 1965 y 1970, había dirigido, asimismo en Madrid, y en colaboración con el poeta canario Luis Feria (también residente entonces en aquella capital), la colección «Poesía para Todos». Esta colección se proponía difundir «libros breves de los más representativos poetas españoles dados a conocer con posterioridad a 1950». Y, en efecto, aparecieron en ella títulos de varios poetas peninsulares de la misma generación de los directores de la colección.

UN PROBLEMA CRÍTICO

El poema *Coral Juan García* tiene por tema central un hecho histórico: la ejecución del *resistente* antifranquista canario Juan García Suárez, llamado *El Corredera*. Éste había conseguido durante decenas de años escapar de la persecución de la policía de la dictadura, ocultándose en varias zonas de la isla de Gran Canaria. La detención, juicio y condena de aquella figura legendaria alcanzaron notable resonancia en su momento. Pero las iniciativas para salvar la vida de Juan García no pudieron impedir lo que llama Agustín Millares Cantero «el asesinato legal del *Corredera*, al que se aplicó el bárbaro tormento del garrote vil el 19 de octubre de 1959».²²²

Además de *Coral Juan García*, de Manuel Padorno, otras composiciones de poetas insulares han tenido por tema la muerte de *El Corredera*. Recuérdese, en este sentido, el largo romance que empieza:

Juan García está mirando
las franjas de la bandera,
que son como tres barrancos
derramados en la tela...

²²² Cf. Agustín Millares Cantero, «La política en Canarias durante el siglo XX (Anotaciones para su estudio)», en AA.VV., *Canarias: Siglo XX*, citado, p. 65.

Este texto ha circulado como romance popular anónimo y ha sido atribuido a distintos poetas canarios de la primera generación de posguerra. Por su parte, Agustín Millares Sall, cuya casa fue uno de los principales escenarios de los esfuerzos por salvar la vida del legendario *resistente*, debió de escribir por entonces un poema nunca editado y (según me consta por la información oral que al respecto me ha dado Manuel Padorno) distinto de su otro poema dedicado a *El Corredera* (titulado éste «Recuerdo de Juan el Nuestro» y recogido en su libro *Desde aquí*, de 1977).

Según la nota biobibliográfica que figura en la contraportada de la edición de 1977 del poema de Manuel Padorno, éste «escribe, por este tiempo (1959), *Coral Juan García*, impublicable hasta la fecha». Evidentemente, el poema era impublicable en España mientras no se produjera un cambio político. Pero, por otra parte, la crítica se encuentra ante el hecho de no poder llegar nunca a determinar en qué estado de elaboración había dejado Manuel Padorno *Coral Juan García* en 1959.

El asunto fue abordado claramente por Andrés Sánchez Robayna en la excelente reseña de *Coral Juan García* que escribió para la revista *Ínsula* de Madrid. Dice allí Sánchez Robayna que si *Coral Juan García* hubiera tenido desde 1959 la forma final en que se publicó, este poema de Manuel Padorno habría constituido una propuesta de escritura completamente revolucionaria en relación con la poesía española de su época: *Coral Juan García*, dice Sánchez Robayna, es «un poema que, si no ha sufrido —y necesitaríamos saber en qué medida— una reelaboración posterior, representa para la poesía española de aquellos años una muy importante ruptura estética».²²³

Me apresuro a añadir que la necesaria observación formulada por Sánchez Robayna no implicaba una valoración negativa del poema, pues a continuación destacaba la singularidad de la propuesta que aquél planteaba, aunque ya en relación con «la poesía de los últimos años»: «la peculiar puntuación —dice allí Sánchez Robayna—, la intervención del silencio entre estrofas y aun entre palabras de un verso, la quiebra de la sintaxis, la irrupción de lo coloquial, la tensa suspensión de la imagen [...], el trasiego de imágenes de distinto orden en lo real [...], hacen de *Coral Juan García El Corredera* un texto de radical independencia estética en el contexto de la poesía española de los últimos años.»

Resumamos, para concluir, que, en primer lugar, a la crítica no le es dado a conocer qué grado de elaboración había alcanzado este poema de Manuel Padorno en 1959. En segundo lugar, que, en razón de ciertos rasgos del poema, no parece probable que éste tuviera desde 1959 la forma en que se publicó en 1977. Y, por tanto y en tercer lugar, hemos de atenernos a la fecha de edición de *Coral Juan García* y considerar este poema como posterior a los poemas sueltos publicados por nuestro autor después de su libro *A la sombra del mar*; dicho de otra manera, considerar *Coral Juan García* como la quinta y, por ahora, última época de la evolución de la obra poética de Manuel Padorno.

VERSIFICACIÓN, PUNTUACIÓN Y SILENCIOS

Coral Juan García es un largo poema dividido en siete estancias, cuya extensión varía entre los veintiún versos de la quinta y los sesenta y dos de la segunda. La versificación es libre, aunque se pueden localizar ciertos pasajes en que la sucesión de algunos metros clásicos (endecasílabos, eneasílabos, heptasílabos) no parece casual. Tampoco ocurre normalmente la rima, que sólo es usada con clara intencionalidad en los últimos seis versos del poema; se

²²³ Cf. Andrés Sánchez Robayna, «Manuel Padorno: *Coral Juan García El Corredera*», *Ínsula* (Madrid), n° 377 (abril, 1978), p. 8.

cruzan en estos versos las asonancias /í-a/ y /á-a/, quedando uno suelto:

... Corría
delante de tu casa
la flor de la buganvilla

el ramo rojo
al alba

el viento lo movía

Juan García

Tal como había hecho en su temprano *Oí crecer a las palomas*, vuelve ahora Manuel Padorno a utilizar libremente la puntuación. En estrecha relación con ello, hay que señalar también el aprovechamiento de amplios espacios en blanco entre *estrofas* y entre versos, en forma claramente diferenciada de los usos clásicos. Mayor *modernidad* presenta, sin duda, la utilización de los blancos entre palabras de un mismo verso, procedimiento que se realiza de dos formas. En primer lugar, las palabras de un mismo verso pueden aparecer dispuestas en líneas distintas, aunque ya no en el uso clásico consistente en partir el verso en líneas sucesivas, sino con un espacio en blanco intermedio mucho mayor; es la disposición tipográfica que se da en las secciones II y IV. Y, en segundo lugar, pueden aparecer también separadas las palabras en el interior de una misma línea, forma más frecuente de este procedimiento en el poema:

ni de ninguna parte que no se enteren...

esa muñeca desnuda que vive esa niña...

padre luz madre mar...

este hombre está roto nave del sacrificio...

todopoderoso creador del cielo...

Se observa, pues, en todos estos casos «la intervención del silencio» a que se refería Andrés Sánchez Robayna en su citada reseña de *Coral Juan García*. Y habría que añadir que se trata de la utilización del silencio en el sentido moderno, mallarmeano, según el cual el silencio forma parte del tejido verbal y también a su manera significa al abrir vías de sugestión. Y digamos, en fin, que no es ocioso ni casual convocar aquí el nombre del autor de *Un coup de dés* al hablar de un poema que desde su mismo título se nos propone como una composición semejante en mucho a una pieza musical: una *composición* de diversas voces, de carácter *coral*, en la que los espacios en blanco sirven para indicar la variada modalidad del ritmo y el diverso relieve tonal de sus elementos compositivos.

ESTRUCTURA Y SENTIDO

Casi no hay que decir que *Coral Juan García* es esencialmente un poema elegíaco. La larga serie de expresiones exclamativas, desiderativas y exhortativas que constituyen la primera estancia del poema, *se explica* por la frase del verso final de la estancia: «que todos vamos a velar al muerto». Este es el punto de partida, la razón del canto: el personaje que da título a la composición ha muerto y lamentar ese hecho es la intención primera del poema.

Esa posición implica, desde luego, una perspectiva temporal, pero no la única. Así, en la sección IV vemos que los personajes se refieren a ese hecho como futuro; allí una mujer (¿la hija de Juan García?) le pregunta a un *usted* (¿el poeta?): «¿usted no sabe que lo van a matar?». La sección V se sitúa en la noche anterior al día de la ejecución del *resistente*: «esta cárcel cuelga por dentro mañana mismo / al alba / cierra la luz». La sección siguiente, la VI, vuelve a la perspectiva temporal del principio: se recuerda al personaje, que ya ha muerto: «Pienso en Juan el que vivía / el que dejó la tierra tal y como está...». Pero la sección VII y última nos sitúa en el fatal amanecer ya anunciado, en el que «el verdugo de la patria [...] gira / el / torniquete».

En cuanto que tal poema elegíaco, *Coral Juan García* consiste, lógicamente, en una evocación del personaje epónimo: de su vida de fugitivo, de los personajes y escenarios de su mundo, y una evocación también de sus ideas. En su ya citada reseña del poema, Andrés Sánchez Robayna señalaba que la figura de Juan García aparece al lector «tocada sólo por alusiones, por referencias oblicuas, por la descripción de su movable escenario». Esas raras referencias evocan la fractura ósea que sufrió Juan García por las fechas de su detención: «Y que ahora lo vayan a matar, / bueno del brazo, / ya lo puede mover...»; «mírele usted la clavícula cómo se la soldaron, para qué / mírele usted la agalla que estaba rota...». O los escondrijos en que tenía que refugiarse Juan García «noche tras día»: «¿usted ve aquel árbol?, debajo de su sombra vivía / como un raíz...»; «aquí no hay más paredes / que esa cueva metida dentro del hoyo donde vivía».

La componente laudatoria característica de los poemas elegíacos aparece claramente al final de la sección III, en esta especie de plegaria de seis versos heptasílabos:

padre luz madre mar
tú alineas las piedras
tú conduces los fuegos
padre luz madre mar
poderosa violencia
maestro de talleres

Y en estos pasajes de la sección VII, referidos a la perduración del recuerdo de la muerte y del ejemplo de Juan García:

los que le acompañaron en su muerte
tienen por compañía aquella noche siempre
a Juan García...

Juan agonizaba
pero cuando te entierran,
cuando te suben dentro,
la tumba, bestia echada,
comienza a caminar.

Junto a esas referencias más centradas en la figura de Juan García, se dan otras al paisaje insular sobre el que se mueve:

El olor a campo lo pusieron ahora mismo
casi se ve la mano y su delicadeza
aquella mujer lo lleva puesto todavía...

Toda la calle llena de altas piedras crecidas
abiertas las puertas abiertas
secándose el sol arriba en la azotea secándose

va y viene el viento va y viene
de los dos sitios el mar de los dos sitios...

Como también se incorporan alusiones a los personajes humanos que pueblan ese paisaje: «que no lo sepa Pancho ni el hijo de José,/ ni la antigua ventana de Agustina...»; «y en la primera puerta tocas suavemente,/ allí te saldrá Virtudes que es la hija...»; «...esa niña / que está jugando ahí fuera,/ sentada en el suelo...».

Y, por último, ocurren referencias también a la significación ideológica de Juan García, que Manuel Padorno considera nacionalista (en el sentido de un nacionalismo canario). La mujer cuya voz se oye en la estancia IV se refiere a «esa muerte de afuera», y, al maldecir al ejecutor de la condena, subraya su sentimiento de pertenecer a otro pueblo:

si pudiera escupirle la cara,
si tuviera ojos y mejillas Sánchez Bascuñanas
esa gente de afuera no puede entenderlo.

Y en la sección V se destaca el valor simbólico de Juan García como mártir, como *luz* y *guía* de una causa de liberación popular (y nacionalista: aparece la palabra «patria» junto a «pueblo canario»):

este hombre está roto nave del sacrificio
este hombre está dentro de su pueblo canario
y alumbra
y conduce los fuegos de su patria...

PLURALIDAD DE MODOS ORACIONALES

Ya hemos hablado de la variada modulación tonal de *Coral Juan García*, indicada en el texto preferentemente por medio de los espacios en blanco. Hemos hablado también de la diversidad de perspectivas temporales en el texto. Procedé ahora que nos detengamos a comentar la diversidad de modos oracionales que concurren en este poema de Manuel Padorno.

Ya en la sección I se observa que las fórmulas interjectivas («Aguamaría, avemaría») con que comienza el poema dan paso desde el mismo primer verso a una expresión exclamativa-desiderativa, casi una frase hecha: «dios te oiga». Y esa expresión sirve de núcleo generativo (a través del contraste) de todo el cuerpo de la estancia, en el que se suceden oraciones desiderativas:

que no nos oiga dios, que no nos oiga,
que no nos oiga la fruta en el árbol,
que no nos oiga el mimbre de la cesta...

Que no se enteren los que no son del pueblo
ni de ninguna parte que no se enteren

y oraciones imperativas:

Duérmete esta noche bien despierta...
[...]
duérmete oyendo...

En otras estancias del poema se registran algunos casos de enunciación, tanto

descriptiva («el cementerio luce arriba / secándose al sol, en la azotea...») como narrativa:

Amanecía.
Los que le acompañaron sufren oyen
dirigirse hasta el fondo del pasillo a Juan García.

Pero, sin duda, la modalidad elocutiva predominante en el poema viene constituida por las formas apelativas. A las frases imperativas que ya encontramos en la primera estancia hay que añadir otras en la estancia II: «Piedra muerta *dale* el pecho a otra piedra,/ *pónselo* en su hocico,/ *azótale* a ver quién brilla...», «*Alúmbrate al sol de la bombilla...*»; en la estancia III: «Aquí no hay techo, *tócalo...*»; y en la estancia V: «*mírele* usted la clavícula... [...] *mírele* usted la agalla...». Pero, además de estas frases imperativas, la función de llamada configura el contenido de gran parte de la estancia II a través del *tú* del personaje poemático interpelado (o los varios personajes sucesivamente interpelados):

y sigues hasta el final,
bajas a la izquierda, y giras a la izquierda...
[...]
Te dirá lo que tienes que hacer...
[...]
pero sabrás seguir despierto, tienes
que abrir los ojos con los dedos que yacen en tus manos
[...]
y sabrás, al fin...

Y configura también el contenido de casi toda la sección III, a través de la interpelación a Juan García («¿Para qué quieres ahora que seamos / plaza, corazón desnudo, Juan García?»), que culmina en la plegaria laudatoria que ya he reproducido más arriba. En las estancias IV y V la función conativa es tanto más lógica desde el momento en que el texto recrea el diálogo de una mujer (posiblemente la hija de Juan García) con el poeta-*transcriptor*: «ay *usted* no sabe qué es vivir esperando que una se vuelva loca de una vez». Y en la sección VII, los versos finales, después de la enunciación narrativa «Juan agonizaba», cambian a la interpelación: son una invocación al *resistente* ejecutado: «pero cuando *te* entierran... [...] ... Corría / delante de *tu* casa...». Y justamente con un vocativo, el del nombre del personaje epónimo, se cierra el poema.

PLURALIDAD DE VOCES

La diversidad de las formas apelativas nos lleva a comentar otra nota peculiar del poema: la diversidad de voces que se oyen en el texto, diversidad subrayada por el mismo autor al recurrir al título de *coral*. En su ya citada reseña observaba Sánchez Robayna que es éste un poema «en el que se confunden las voces y las perspectivas del *hablante* hasta perfilar lo que en ocasiones roza e incluso entra abiertamente en una concepción del poema escénico, en la medida en que el contrapunto de las *voces* funda el proceso elocutorio».

En la primera estancia la voz que se oye, que se resiste a aceptar el hecho terrible de la muerte de Juan García, es una voz colectiva, un *nosotros*: «dios *nos* oiga». Este *nosotros* se puede identificar en el contexto del poema con ese «pueblo canario» que aparece en la sección V. Es, además, un *nosotros* no excluyente: *nosotros* vale por *todos nosotros*, pues el verso final de esta primera estancia dice, como sabemos: «que todos vamos a velar al muerto».

En la sección II ya no resulta tan fácil identificar quién es el que habla, quién es esa

primera persona que surge de pronto en un «creo yo»; ni es fácil identificar a quién o quiénes se dirige aquel *hablante* (¿o *hablantes*?).

En la estancia III vuelve el poema al *nosotros* de la primera, pero con la diferencia de que aquí ese *nosotros* permite la singularización en un *yo*, el del poeta, que interpela a Juan García:

quiero llevarte de la mano,
mira cómo he hecho la tabla...
aquí, sí sé por qué ya no podemos
ni descansar un día de tus ojos
despertándonos,
acompañándonos...

En la sección IV, a un breve comienzo descriptivo le sigue, ocupando la práctica totalidad de la estancia, el parlamento de un personaje femenino, familiar de Juan García. Este personaje femenino se dirige a un *usted*, que, como he apuntado ya, sólo puede entenderse como referido al poeta. El texto parece así la transcripción de una conversación acerca de Juan García en la que el poeta actuaría como entrevistador y transcriptor. Esta impresión no limita en nada, por lo demás, la evidencia de que estamos ante un poema dramático o dramatizado: aquel personaje femenino le está *hablando* a aquel *usted* como en un texto dialogado. Obsérvese que en ese parlamento no falta la deixis (en el sentido estricto de la *demonstratio ad oculos*), tan esencial al diálogo: «¿usted ve aquel árbol?».

La sección V presenta, dentro de su brevedad, una mayor cantidad de perspectivas, aunque no mayor complejidad ni dificultad. Aquí le sucede a una inicial voz narrativa la voz del personaje femenino de la estancia anterior (dirigida al mismo *usted*); y, a través de una transición de voces sutilmente indeterminadas, se define al final la voz del poeta: la figura del poeta incorporada al texto como quien ha vivido el hecho histórico y lo testimonia con sus palabras: «lo vi por mi propia mano / lo escribí con mis ojos».

En la estancia VI se suceden también distintas perspectivas. Tras una primera parte descriptiva, aparece otra vez la figura del poeta puesta en relación directa con el personaje llorado:

Pienso en Juan el que vivía
el que dejó la tierra tal y como está Juan García,
en el dolor que tuvo Juan conmigo, y en su mano...

Y, por último, en la estancia VII se observa que la voz narrativa predominante se entrecruza con el texto del *Credo* que se oye rezar en el momento de la ejecución:

Allá en el fondo del pasillo Sánchez
Bascuñana, verdugo de la patria
creo en dios padre
gira
el
torniquete
todopoderoso creador del cielo
Juan moría *y de la tierra*
Juan agonizaba

PLURALIDAD DE REGISTROS IDIOMÁTICOS

Esta diversidad de voces se produce en el texto en estrecha relación con una diversidad de registros idiomáticos. Vale la pena recordar aquí que el propio poeta ha declarado que hacia 1959 había empezado «a trabajar poéticamente sobre Juan García, hilando versos con frases que oía».²²⁴

Se reconocen, en efecto, como coloquialismos las expresiones «dios nos oiga» y «¡bendito sea dios!». Al nivel popular de la lengua pertenecen hechos como los siguientes: la expresión «avemaría» (= *Ave María*, sobre la que se forma «aguamaría»); la construcción *dequeísta* puesta en labios de la mujer que habla en la sección IV: «no digan / de que una se ha muerto vieja»; la clasificación como masculino de *raíz* en: «¿usted ve aquel árbol?, debajo de su sombra vivía / como un raíz»; la supresión de la preposición: «su plato caldo frío»; el arcaísmo *señar*: «sේñame»; y el dialectalismo *virar*: «vira».

Entre las frases que el poeta dice haber recogido directamente del habla popular puede quizá incluirse ésta: «esa muerte no debiera vivir tan en este mundo», que aparece por tres veces en la sección IV del poema puesta también en boca del personaje femenino que se oye en esa estancia.

Habría que identificar finalmente como vocablos propios de un registro especial (y popular), el de los hombres de la mar, los que forman la serie «el alambre / la ladrilla / el paral».

OTROS ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Es fácil observar las semejanzas de índole formal que existen entre estos aspectos comentados en *Coral Juan García* y otras obras de Manuel Padorno. Por un lado, la diversidad de voces tanto como el versolibrismo la aproximan a su temprano *Oí crecer a las palomas* (poema, como vimos, exclusivamente dialogado). Por otro lado, la pluralidad de registros, y en especial la utilización de lo coloquial y lo popular, relacionan asimismo *Coral Juan García* con los poemas de la época de aquella «Antología inédita» publicada en los *pliegos* de *San Borondón*. Combinados en *Coral Juan García*, unos y otros aspectos definen lo más peculiar de este poema. Pero para llegar a completar el perfil de la obra, conviene que nos detengamos ahora en algunos modos elocutivos frecuentes en el poema.

Las imágenes

Las imágenes en *Coral Juan García*, sin ser muy abundantes, presentan cierta variedad de formas. Se observa, así, el uso de la identificación sin nexos, tan peculiar en el libro *A la sombra del mar*: «desmantelada mesa el suelo». Próximo a este tipo está el esquema aposicional de «la tumba, bestia echada» o «ese hombre está roto - nave del sacrificio». Se da asimismo el tipo de complemento preposicional, no sólo en la forma «I de R» («alúmbrate al sol de la bombilla»), sino de la variante «nota (de I) de R»: «las alas de tu pensamiento, las puertas de tu boca».

Un cierto desarrollo de la imagen lo encontramos en la estancia IV del poema, en la que la muerte por garrote vil es comparada a un árbol «de afuera» que se trasplantara a las Islas Canarias:

¿Para qué van a traer esa muerte de afuera
y plantársela?
¿qué fruto quieren?

²²⁴ Cf. Miguel Martínón, «De discípulo del mar a nómada urbano», entrevista ya citada.

Y, tras aparecer tres veces el verso ya comentado «esa muerte no debiera vivir tan en este mundo», la estancia concluye: «ni plantarla nunca en estas tierras».

Interés especial merece la traslación que se da en estos versos: «encendemos la mesa,/ apagamos la ventana...». Y, sobre todo, las siguientes, en las que tiene lugar una especie de cruce de relaciones entre los elementos respectivos de una y otra pareja de oraciones: «cae la sed y la lluvia sale al sol», «lo vi por mi propia mano / lo escribí con mis ojos».

Antítesis

Un procedimiento al que Manuel Padorno vuelve a recurrir en *Coral Juan García* son las antítesis, aunque no con la frecuencia tan notable con que aparecían en los poemas dispersos de la etapa anterior de su obra.

Ya quedó suficientemente comentada la importancia de la antítesis en el comienzo de la primera estancia del poema. Ésta, en efecto, se genera a partir del contraste entre la locución desiderativa «dios nos oiga» y su negación: «que no nos oiga dios, que no nos oiga». Sobre esa base se organiza todo el cuerpo de la estancia. Y ese contraste es resaltado de nuevo en las últimas líneas de aquella sección, con la aparición de la expresión «que nos oiga». También en la primera sección se puede encontrar una contraposición tan clara como: «duérmete esta noche bien despierta».

Y pueden localizarse otros casos de antítesis en el resto del poema, como los siguientes: «oscura luz del día», «aquí no hay techo, tócalo», «esa muerte no debiera vivir».

Repeticiones y paralelismos

Es más frecuente en *Coral Juan García* el recurso a las fórmulas de repetición, que viene a ser el procedimiento más característico de este texto. Es éste un procedimiento propio de la música y de la canción, y su importancia resulta bien explicable en un poema que desde su mismo título se nos propone como una composición *coral*.

Las repeticiones pueden producirse por la mera reiteración de frases, como ocurre con la citada «que no nos oiga...», tan relevante en toda la primera estancia del poema. En esa misma estancia encontramos reiterada también la frase «que no se enteren los que no son del pueblo». En la estancia II se repite en líneas consecutivas la frase «alúmbrate al sol de la bombilla», y en la III, también en líneas muy próximas, los vocativos «padre luz - madre mar».

Un carácter diferente tienen las repeticiones que se producen entre varias estancias del poema. Así, en la estancia II se lee: «... Juan el de la tierra toda tal y como está Juan García». Y en la sección VI aparecen los mismos elementos de esa frase; primero, en los versos iniciales: «Juan el de la tierra tal y como está Juan García». Luego, en el verso «el que dejó la tierra tal y como está Juan García»; y finalmente en las últimas líneas de la estancia:

a él, a él, a Juan García el de la tierra toda
como está él, a Juan García
a él, a él,
el de la tierra toda como está él.

No es el único caso de repeticiones entre esas dos estancias: en la segunda se lee: «ancha baja la sal y su salitre / llena toda la calle de piedras silenciosas», y en la sexta leemos: «Toda la calle llena de altas piedras crecidas [...] sobre el mar toda la calle llena de piedras».

Hay que distinguir también el tipo de repetición que genera o refuerza estructuras paralelísticas, tipo, sin duda, el más frecuente del poema. Véanse estos casos:

que no nos oiga la fruta en el árbol,

que no nos oiga el mimbre de la cesta,
que no nos oiga la pañoleta negra...

cállate sobre los higos maduros, séñame,
cállate sobre las manzanas rojas, vira...

mira cómo he hecho la tabla
mira cómo he hecho el nudo...

Juan tiene su profesión
tiene su oficio
tiene el cuerpo seco...

mírele usted la clavícula cómo se la soldaron,
para qué
mírele usted la agalla que está rota, asmática,
para qué...

acabado de atrapar hace un año,
acabado de esconderse noche tras día,
acabado de la injusticia.

A estos casos de paralelismos reforzados por la anáfora deben añadirse aquellos otros en que esa anáfora no se produce, como en: «... las alas / de tu pensamiento,/ las puertas de tu boca», «encendemos la mesa,/ apagamos la ventana», «tú alineas las piedras,/ tú conduces los fuegos», «lo vi por mi propia mano / lo escribí con mis ojos».

Debe, por último, citarse como otra forma de repetición el caso de correlación con que se inicia la estancia V: a las tres frases del primer verso les corresponden las tres oraciones del segundo: «Pescado fresco, muro fresco, araña fresca,/ huye el pez, cae el muro, la araña se desteje»

Simetría

Otro procedimiento sintáctico tiene interés en el poema: el de la simetría. No ocurre con frecuencia a lo largo de todo el poema, sino concentrado en la primera parte de la estancia VI. Se trata, de hecho, de un segmento diferenciado, en lo sintáctico, del resto del poema, pero lo suficientemente logrado para que nos detengamos a comentarlo. A partir del caso de doble adjetivación simétrica «altas piedras crecidas» aparece un notable número de simetrías:

Toda la calle llena de altas piedras crecidas
abiertas las puertas abiertas
secándose al sol arriba en la azotea secándose
va y viene el viento va y viene
de los dos sitios el mar de los dos sitios

Sobre el mar toda la calle llena de piedras sobre el mar
el mar llegando a tierra llegando el mar
los niños creciendo niños
los padres viejos los viejos abuelos

Pero es de observar que en este pasaje el procedimiento de la simetría se combina con la utilización con fines expresivos del encabalgamiento, en especial en los cinco primeros versos. Así, el primer «abiertas» del segundo verso viene a completar también a «piedras» del

primero; el primer «secándose» del tercer verso continúa la frase del anterior: «las puertas abiertas», etcétera. Se viene a producir de este modo una fortísima trabazón entre los elementos del decurso, sin que, por lo demás, pierda cada verso su propio relieve como frase autónoma ordenada según un esquema de distribución simétrica.

Encabalgamientos

En relación con estos casos comentados de utilización expresiva del encabalgamiento, hay que referirse, por último, a otros momentos del poema en que este recurso alcanza toda su funcionalidad. Así, en los versos «no mires con buenos ojos a ninguna parte, mira / de que no se enteren los que no son del pueblo» se observa fácilmente que el poeta está aprovechando el encabalgamiento para intensificar el efecto de la dilogía basada en la diferencia entre «no mires» (en el sentido de *ver*) y «mira» (en el sentido de *cuidar*). Un caso semejante lo encontramos en estos versos: «para doblar así, doblar a muerto, / y tú tienes que doblar, tú dobla / y sigues hasta el final...». Aquí el encabalgamiento se utiliza también para reforzar una dilogía, en este caso la derivada de la diferencia entre «doblar a muerto» y «dobla» (éste en el sentido de *cambiar de dirección*).

En los versos siguientes («azótale a ver quién brilla, a ver / de quién es la leche») se observa la reaparición del recurso al encabalgamiento en una forma semejante a la usada en poemas de la época de la «Antología inédita» publicada en los *pliegos* de *San Borondón*. En efecto, en este pasaje el segmento «a ver» del final del primer verso es inicialmente sentido por el lector como una locución coloquial interjectiva; pero luego, sin que se pierda tal valor, al pasar al verso siguiente comprobamos que este verbo tiene también su complemento como el otro *ver* de la primera frase: «a ver de quién es la leche».

Últimos ensayos

UN RECITAL Y UN CONGRESO

Aunque residente en Madrid desde 1963, Manuel Padorno ha seguido vinculado a la cultura insular. Ya he tenido ocasión de señalar que su labor como responsable de ediciones de Taller JB ha desempeñado un papel muy importante en la difusión de obras de autores canarios.

Conviene, además, hacer constar aquí su colaboración en ciertos actos, ya, desde luego, de menor magnitud y trascendencia en comparación con su actividad de editor. Me refiero, en primer lugar, a su participación en el recital organizado en el casino «La Luz» de la localidad de Agaete (Gran Canaria), el 21 de marzo de 1971, con motivo de la celebración del «Día de la poesía». En este recital intervinieron tres poetas de significación *social*: Agustín Millares Sall, Ángel González y José Agustín Caballero Millares.²²⁵

Hay que reseñar asimismo la participación de nuestro autor en el Primer Congreso de Poesía Canaria, que, organizado por el Departamento de Literatura de la Universidad de La Laguna y por el Ateneo de esta ciudad, tuvo lugar entre los días 19 y 24 de abril de 1976. Manuel Padorno dio entonces un recital de su obra y leyó una ponencia titulada «La poesía en Canarias», que desgraciadamente no se incluyó en las actas del congreso y permanece aún inédita.²²⁶

LA ESCULTURA DE MARTÍN CHIRINO Y EL *MANIFIESTO DE EL HIERRO*

En un capítulo anterior tuvimos oportunidad de seguir con suficiente detalle el proceso de formación de la prosa ensayística de Manuel Padorno en los años de 1959 a 1961, época que concluye con su magnífico estudio de la obra del pintor canario Antonio Padrón. Allí tuvimos también que lamentar que nuestro autor no hubiera continuado entonces su obra en prosa. En efecto, hay que esperar a 1976, esto es, quince años, para que Manuel Padorno nos entregue un nuevo texto ensayístico: «Martín Chirino, constructor del espacio». Este ensayo se publicó como prólogo del catálogo de la exposición del escultor canario Martín Chirino, exposición que bajo el título *AfroCán* se presentó en la Casa de Colón en Las Palmas, y luego en el Colegio de Arquitectos en Santa Cruz de Tenerife, durante los meses de marzo y abril de 1977.²²⁷ Con motivo de esa exposición, el 18 de marzo Manuel Padorno pronunció una conferencia en la Casa de Colón: «Escultura de Martín Chirino: El oficio de la forja», de la que dio amplias referencias la prensa insular²²⁸ y que fue publicada con ese mismo título en la revista *Fablas*, de las Palmas de Gran Canaria, ese mismo año.²²⁹

Vuelvo al ensayo anterior, al titulado «Martín Chirino, constructor del espacio», texto de notable calidad literaria con el que nuestro autor confirmaba sus excelentes dotes para la

²²⁵ Véanse noticias de este acto en P. A., «Celebración del Día de la Poesía», *Diario de Las Palmas*, 22.03.1971; y (sin firma) «Agaete celebró el Día de la Poesía», *La Provincia*, 23.03.1971.

²²⁶ Las actas fueron publicadas por el Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife en 1978. La prensa insular prestó gran atención al congreso durante los días de su realización.

²²⁷ Además de en el catálogo citado, el ensayo se publicó en el diario *La Provincia*, 05.12.1976. Se reproduce en apéndice en este estudio.

²²⁸ Véase: [sin firma], «Conferencia de Manuel Padorno sobre Martín Chirino», *La Provincia*, 19.03.1977; [sin firma] «Manuel Padorno habló sobre Martín Chirino», *El Eco de Canarias*, 19.03.1977; H.P., «Manuel Padorno: “Martín Chirino, uno de los grandes forjadores de la escultura contemporánea”», *El Día*, 24.03.1977.

²²⁹ Cf. Manuel Padorno, «Martín Chirino: El oficio de la forja», *Fablas* (Las Palmas), nº 70 (julio, 1977), pp. 15-20. Se reproduce en apéndice en este estudio.

prosa ensayística. En este texto, de sostenida tensión expresiva, se entrelazan ideas de carácter moral con otras puramente artísticas, el flujo incesante de las imágenes y los conceptos semióticos con que realiza sus análisis, la detallada descriptiva formal y las amplias reflexiones comparativas entre artistas o entre culturas.

De éstas interesa aquí subrayar las relaciones que establece Manuel Padorno entre la obra plástica de Martín Chirino y las muestras conservadas de la cultura visual de los aborígenes canarios:

Chirino traza ya desde 1950 sus tremendas y aparentemente sencillas espirales. Pueden verse en sus dibujos de aquella época así como en las pocas muestras de hierro forjado que han sobrevivido por puro azar. Aquellas espirales iniciales —nominadas desde 1958 *El Viento*— se remontan a una problemática milenaria cultural, mágica, planteada, enigmáticamente, por el hombre aborígen canario, a golpe de sílex sobre la roca de Balos, el Julan y el Roque de Teneguía. El antiguo habitante de las Islas Canarias, el hombre guanche, talló sobre la roca un símbolo imperecedero; su oración o su plegaria infinita, la impenetrable mirada de la diosa o el fervoroso canto a la fecundidad. Son estos petroglifos o ideogramas espiraliformes así como las *pintaderas canarias* circulares los que prometen, por aquellos años de la posguerra española y europea, al escultor canario, angustiosa y lúcidamente, ir en busca de su propia identidad oculta, arrasada y destruida a golpe de espada imperial y fe encegueda desde la Conquista.

Debe recordarse que en los ensayos que había publicado Manuel Padorno en los años de 1959 a 1961 estuvo presente una preocupación por definir en el arte canario lo insular diferenciado. La relación que Manuel Padorno establece en este ensayo entre la obra de Chirino y el arte guanche, en cuanto que raíz primera definidora de lo peculiar canario, debe de haber sido sentida o intuida por Manolo Millares y Manuel Padorno desde comienzos de la década de 1950, y es ahora, después de la muerte de Franco, cuando recibe una formulación teórica más clara. Pero no sólo en este ensayo. Manuel Padorno y Martín Chirino participaron en la redacción del texto conocido como Manifiesto de El Hierro, publicado en la prensa insular en septiembre de 1976. Según refiere Fernando Castro Borrego, los miembros del grupo de artistas plásticos de Las Palmas llamado Contacto 1, «con Tony Gallardo a la cabeza, en unión de Martín Chirino y José Luis Gallardo, entre otros, fueron los redactores de este manifiesto, que posteriormente fue suscrito por setenta intelectuales y artistas canarios». ²³⁰ En cuanto a la resonancia que obtuvo este manifiesto, dice Fernando Castro Borrego en otro lugar que

a partir de su publicación en la prensa suscitó una agria polémica entre los valedores del nuevo indigenismo y los del internacionalismo. Esta controversia puso de relieve dos actitudes ideológicas contrapuestas: de una parte, el compromiso político del arte (los hermanos Padorno y Martín Chirino, miembros del partido comunista) y, de otra parte, la autonomía absoluta del discurso artístico (Carlos E. Pinto y Octavio Zaya). ²³¹

Excede, obviamente, de los límites y objetivos de este estudio el análisis de la significación que pudo tener en su momento el llamado Manifiesto de El Hierro. Me proponía sólo señalar las concomitancias entre el ensayo de Manuel Padorno sobre Chirino que comento aquí y algunas de las ideas contenidas en aquel manifiesto. Como ilustración de tales puntos de contacto valga comparar aquel pasaje del ensayo de Manuel Padorno que he transcrito antes y estas líneas del manifiesto:

²³⁰ Cf. Fernando Castro Borrego, «Las artes plásticas después de la Guerra Civil», en AA.VV., *Historia del arte en Canarias*, citado, p. 307.

²³¹ Cf. Fernando Castro Borrego, «Las artes plásticas canarias del siglo XX», en AAVV, *Noticias de la historia de Canarias*, III, citado, p. 327.

La pintadera y la grafía canaria son símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura. Nunca podrá ser destruida la huella de nuestros orígenes. Ni la conquista, ni la colonización, ni el centralismo han logrado borrar la certidumbre de esta cultura viva.

EL ÚLTIMO RECITAL Y EL MANIFIESTO DE LA BANDA

A finales de la década de 1970 Manuel Padorno va prestando una dedicación cada vez mayor a la pintura, con el consecuente abandono de sus otras actividades literarias y editoriales. Precisamente en las fechas de la exposición de su serie pictórica *Nómada urbano* en la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria, Manuel Padorno ofreció el 27 de noviembre de 1981 en el Club Prensa Canaria de aquella ciudad el que es por ahora su último recital poético. Hay que reseñar que en ese recital leyó un texto de presentación el escritor Manuel González Sosa, un texto de singular valor como testimonio sobre Manuel Padorno.²³²

Y justamente también en relación con la pintura es como aparece el que es por ahora el último ensayo de nuestro autor. Me refiero a «Palabras al son de un contrabajo», estimable composición literaria que venía a ocupar el lugar de un posible manifiesto del grupo de pintores La Banda, de Madrid, integrado por el norteamericano Don Herbert, el holandés Francis Warringa y por el mismo Manuel Padorno. La primera exposición del grupo se presentó el 10 de marzo de 1983 en la galería Aeel, de Madrid. El texto de Manuel Padorno aparecía incluido en el número cero (marzo, 1983) de la revista-catálogo *La banda*, publicado con motivo de aquella exposición colectiva.²³³ Entre el desenfado dominante en el texto y la gravedad del recuerdo al fallecido pintor alemán Blinki Palermo, este ensayo sobre la pintura vuelve a acogerse a la advocación de la música, como también lo había hecho con el jazz aquel primicial *Oí crecer a las palomas*, de 1955.

De una a otra entrega, a lo largo de tres decenios, ha ido quedando trazado el vuelo de la palabra de Manuel Padorno, un vuelo aún inacabado, inacabable, como el de aquella «gaviota remontando mayo sola».

²³² Se da noticia de este recital en el suelto «La magia de Manuel Padorno», *La Provincia*, 28.11.1982. El texto de Manuel González Sosa fue publicado con la firma *Félix Luján* y bajo el título «Josefina y Manuel Padorno» en *Diario de Las Palmas*, 16.09.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²³³ «Palabras al son de un contrabajo», de Manuel Padorno, fue reproducido en *Jornada*, 30.04.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 114). Se reproduce en apéndice en este estudio.

Bibliografía

Libros

- Oí crecer a las palomas*, Gran Canaria, 1955.
A la sombra del mar, Madrid, Rialp, col. "Adonáis", 1963.
Papé Satàn, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1970.
Coral Juan García El Corredera, Madrid, Taller Ediciones JB, colección «Paloma Atlántica», 1977.

Poemas sueltos

- «También el viento llama a las puertas...», *Gánigo* (Tenerife), nº 10 (julio-agosto, 1954).
 «No sé amarrar mi cabeza...», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 04.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 41).
 «Los pájaros», *La Tarde*, 24.05.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 79).
 «De la mejilla», *La Tarde*, 24.01.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 114).
 «César Manrique», *La Tarde*, 22.05.1957.
 «Ando diciendo cosas», *La Tarde*, 14.05.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 232).
 «La tierra, la alegría», *San Borondón. Pliegos Graciosos de Poesía* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 5 (julio, 1959).
 «Casi apretado voy...», *ΣΗΜΕΡΟΝ* (¿Las Palmas de Gran Canaria?), nº 2 (¿1959?).
 «Antología inédita 1959», *San Borondón. Pliegos Graciosos de Poesía*, nº 6 (junio, 1960).
 Incluye los siguientes poemas: «Barco Julián», «A Alonso Quesada», «Lanzarote», «Dejadme», «Luz», «Aquí se viene a llorar», «El deslumbrado», «Se puede desarmar la cruz», una serie de tres sonetos sin título (I: «¿A qué taller la sangre me ha traído...»; II: «Ya salgo del taller con mi condena...»; y III: «Quiero romper al alba mi estatura...») y dos poemas sin título («Lamento, José Luis, no conocerte...» y «Pero yo he visto cómo...»).
- «Fuerteventura (Puerto de Cabras)», *La Tarde*, 23.03.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 418).
 «Misterio tras misterio», *La Tarde*, 15.06.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 430).
 «Antonio», *La Tarde*, 19.10.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 448).
 «Cuando era niño», *Gánigo*, nº 39 (1961); y en *Juegos Florales 1961*, Las Palmas de Gran Canaria, El Gabinete Literario, 1962.
 «Domingo Rivero (*In memoriam*)», *Diario de Las Palmas*, 04.04.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
 «Adolescente Alonso Quesada», *Diario de Las Palmas*, 20.01.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
 «Varado en Castilla», *La Tarde*, 11.03.1966 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 876).
 «Sol de Las Canteras», *Diario de Las Palmas*, 24.03.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
 «Garcilaso», *Diario de Las Palmas*, 21.07.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

- «El bufón», *Diario de Las Palmas*, 16.02.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Francisco Giner de los Ríos», *Diario de Las Palmas*, 16.03.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Cebreros», *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 29.08.1967.
- «Niño es la luz», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 16.02.1969 (supl. *El Séptimo Día*, nº 100).
- «Torquemada», en la carpeta *Seis serigrafías*, de Manolo Millares, Madrid, Ediciones Juana Mordó, 1970.
- «Fármakon», en Martín Chirino, *Forjario* (catálogo de la exposición de Chirino de mayo-junio de 1972), Madrid, Ediciones Juana Mordó, 1972.
- «Silla de junto al lecho», *La Provincia*, 28.11.1981.
- «*Lebensphilosophie*», *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 05.12.1981 (supl. *Jornada Literaria*, nº 53).
- «El único testigo», *Canarias 7* (Las Palmas de Gran Canaria), 21.11.1982 (supl. *Por Consiguiente*, nº 5).

Ensayo y obra crítica

- «Dos pintores tienden sus lienzos: Anthony Thorn y Christus Murphy», *Diario de Las Palmas*, 13.03.1959.
- «Por los postigos», *La Tarde*, 28.04.1959.
- «Agustín Millares: “Tu silencio al demonio”», *La Tarde*, 09.07.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 240); y en *Diario de Las Palmas*, 11.07.1959.
- «Jane Millares o su conjura humana», *Diario de Las Palmas*, 13.10.1959.
- «En el XX aniversario de la muerte de Antonio Machado», en [sin firma] «Homenaje a Antonio Machado en Las Palmas», *La Tarde*, 03.12.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 260).
- «Pintura de Antonio Padrón», *Diario de Las Palmas*, 25.06.1960.
- «Antonio Padrón. Notas para una crítica», *Diario de Las Palmas*, 17 y 18.01.1961.
- «Conversación con Baltasar Espinosa», *Diario de Las Palmas*, 28.08.1968 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Martín Chirino, constructor del espacio», en el catálogo de la exposición *AfroCán* de Martín Chirino, Madrid, Taller Ediciones JB, 1976; y en *La Provincia*, 05.12.1976.
- «Escultura de Martín Chirino: El oficio de la forja», *Fablas* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 70 (julio, 1977), pp. 15-20.
- «El fragmentador», *El País* (Madrid), 10.03.1984 (supl. *Artes*, nº 226).
- «Retrato del insomne», *El País*, 31.03.1984 (supl. *Artes*, nº 229).
- «Palabras al son de un contrabajo», *La Banda* (Madrid), nº 0 (marzo, 1983); y en *Jornada*, 30.04.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 114).

Entrevistas

- MORALES, Servando, «Manuel Padorno, poeta», *La Tarde*, 13.08.1956.
- MORALES, Servando, «El regreso de un poeta», *La Tarde*, 06.07.1956; y con el título «Un poeta canario vuelve a su isla: Manuel Padorno con la ilusión de nuevos proyectos», en *Estafeta literaria* (Madrid), 2ª época, nº 52 (14.07.1956).

- GARCÍA JIMÉNEZ, Luis, «Manuel Padorno, un poeta joven que presentará en El Museo Canario su obra *Oí crecer a las palomas*», *Diario de Las Palmas*, 20.05.1959.
- Sin firma, «Anoche vino Manuel Padorno, el poeta canario que está realizando un trabajo sobre la vida y obra de Vicente Aleixandre», *La Provincia*, 13.08.1967.
- GARCÍA ALCALDE, Guillermo, «Pensamiento y sentimiento de un poeta: Manuel Padorno», *La Provincia*, 29.08.1967.
- F[ALCÓN] C[EBALLOS], Ó[scar], «Manuel Padorno: Palabras sobre poetas y poesía», *Diario de Las Palmas*, 30.08.1968.
- PADILLA PERDOMO, Jesús, «Conversación informal con Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 12.01.1971.
- A[ZNÁREZ], M[ALÉN], «Está próxima la explosión de la literatura canaria: Cuatro isleños ante el fenómeno», *Arriba* (Madrid), 10.02.1973.
- MARTÍ, Octavio, «Manuel Padorno: *Ética* y Taller», *ABC* (Madrid), 05.04.1973.
- PERDOMO AZOPARDO, Pedro, «Manuel Padorno, poeta y editor», *Diario de Las Palmas*, 15.08.1975.
- CILLERO, Antonio, «Martín Chirino, Josefina Betancor y Manuel Padorno, o tres modos de expresión», *El Eco de Canarias*, 22.08.1975.
- O'SHANAHAN, Alfonso, «Conversatorio de Martín Chirino y Manolo Padorno: Sobre el momento actual de la cultura en Canarias», *La Provincia*, 05.09.1976.
- SIN FIRMA, «La búsqueda de una identidad: Manifiesto en Canarias. Charla con Manolo Padorno y Martín Chirino», *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife), 07.09.1976 (supl. *La liebre marceña*).
- MARTINÓN, Miguel, «De discípulo del mar a nómada urbano. Conversación con Manuel Padorno», *Jornada*, 29.10.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 128).

Traducciones

- «A cada hierba y al pan de las espigas» [Poema], de Henry Robert, *La Tarde*, 14.06.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 82).

Sobre su obra

- DORESTE SILVA, Luis, «*Oí crecer a las palomas*, por Manuel Padorno», *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), 17.08.1955.
- GARCÍA CABRERA, Pedro, «*Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno», *La Tarde*, 08.09.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 46).
- A. P., «La lectura de versos de Millares y Padorno en El Museo Canario», *Diario de Las Palmas*, 13.07.1959.
- T[OVAR], J[ulio], «Tres poetas en el Círculo de Bellas Artes», *La Tarde*, 23.03.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 418).
- T[OVAR], J[ulio], «Manuel Padorno, accésit del Premio “Adonáis” de Poesía 1962», *La Tarde*, 28.12.1962 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 508).
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, «Dos “Adonáis”», *La Vanguardia Española* (Barcelona), 13.11.1963.
- CABALLERO BONALD, J. M., «Manuel Padorno: *A la sombra del mar*», *Ínsula* (Madrid), nº 205 (diciembre, 1963), p. 7.

- MACCANTI, Arturo, «Una elegía a la sombra del mar», *Diario de Las Palmas*, 11.01.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- CASANOVA DE AYALA, «El “Adonáis” de Manuel Padorno», *La Tarde*, 16.01.1964 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, núm. 551); y en *Diario de Las Palmas*, 18.01.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*); recogido en su libro *Resumen de una experiencia poética*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1976, pp. 109-111.
- UMBRAL, Francisco, «A la sombra del mar, de Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 06.06.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- QUÍÑONES, Fernando, «Crónica de poesía» (sobre *A la sombra del mar*, de Manuel Padorno), *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), nº 171 (1964), p. 601.
- PADORNO, Eugenio, «Un “Adonáis” es a otro “Adonáis”...», *Diario de Las Palmas*, 20.04.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- NÚMERO MONOGRÁFICO sobre Manuel Padorno del suplemento *El Séptimo Día* de *El Eco de Canarias* (nº 35, 13.08.1967).
- O'SHANAHAN, Alfonso, «Con nosotros, Manolo Padorno», *Diario de Las Palmas*, 16.08.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- G[ARCÍA] A[LICALDE], G[uillermo], «Recital poético de Manuel Padorno, en El Museo Canario», *La Provincia*, 30.08.1967.
- F[ALCÓN] C[EBALLOS], Ó[scar], «Recital de Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 30.08.1967.
- NÚMERO MONOGRÁFICO sobre Manuel Padorno del suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, del *Diario de Las Palmas* (30.08.1967).
- JIMÉNEZ, Juan, «Con Manuel Padorno, fuera de su taller de poeta», *ibidem*.
- JORGE, Justo, «Un encuentro verdadero», *ibidem*.
- PIZARRO, Alberto, «Encuentro», *ibidem*.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, «Inventarios Provisionales» (sobre *Papé Satàn*, de Manuel Padorno), *Triunfo* (Madrid), nº 433 (19.09.1970).
- SIN FIRMA, «*Papé Satàn*, de Manuel Padorno», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 20.09.1970 (supl. *Tagoror Literario*, nº 109)
- MOLERO, Juan Carlos, «Dos libros de poesía esencial: *Descubrimiento en el habla*, de César Aller; *Papé Satàn*, de Manuel Padorno», *Madrid*, 09.12.1970.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Manuel Padorno y la imagen insular», *Diario de Las Palmas*, 09.02.1973 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*); y en *Fablas*, nº 44-45 (julio-agosto, 1973).
- ZAYA, «El discurso del poder: Manuel Padorno», *La Provincia*, 07.12.1977.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Manuel Padorno: *Coral Juan García El Corredera*», *Ínsula*, nº 377 (abril, 1978), p. 8.
- NÚMERO MONOGRÁFICO sobre Manuel Padorno del suplemento *Jornada Literaria*, del diario *Jornada*, de Santa Cruz de Tenerife (nº 28, 13.06.1981).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Prosa para el centro de la luz», *ibidem*.
- MARTINÓN, Miguel, «La isla sin sombra», *ibidem*.
- SIN FIRMA, «La magia de Manuel Padorno», *La Provincia*, 28.11.1981.
- LUJÁN, Félix [= Manuel González Sosa], «Josefina y Manuel Padorno», *Diario de Las Palmas*, 16.09.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- NÚMERO MONOGRÁFICO sobre Manuel Padorno del suplemento *Jornada Literaria* del diario *Jornada*, de Santa Cruz de Tenerife (nº 128, 29.10.1983).
- MARTINÓN, Miguel, «*Oí crecer a las palomas*: Un poema neovanguardista de 1955», *ibidem*.

APÉNDICE

POEMAS

[También el viento llama a la puertas...]

I

También el viento llama a las puertas.

¿Por qué?

*

Cuando estaba yo tras Dios
por unos caminos diminutos, busca
la puerta flagelo el golpe de su llamada.

¿Por qué?

*

Es que no se puede dormir olvidado del mar y del viento?

*

El viento canta alrededor de las torres
redondas mentiras.

Y la campana enseñando su palabra
despierta las alas de los gallos.

*

La casa que tiene la soledad
pintada en sus paredes
anhela la bruma y los ríos.

*

Aunque tú no lo sepas
el viento trae la muerte de sus pulmones.

*

Y cuando viene posándose
 en todas las cosas
 olvidado de la brisa
 tiene que reír.

Reír ocultándolo todo.

II

Las playas
 como paréntesis del mar
 de los árboles
 de las nubes
 van remando sus vidas
 hacia la eternidad
 del canto rodado.

*

El pez verde
 encendido en la noche de la burbuja
 camina borracho de brisa.
 Y la orquesta
 que no sabe dónde muere
 entona calma a la inmensidad ahogada.

III

Mi hermano tiene diez años
 y una canción pequeña en su corazón.
 Tan pequeña es
 que las hormigas van tras él
 con las arpas muertas de tiempo.

*

¡Oh, el viento
 el viento
 que lleva nuestro cadáver
 de duna
 a
 duna!

¡Oh, el viento
 el viento!

[*Gánigo*, nº 10 (julio-agosto, 1954).]

[No sé amarrar mi cabeza...]

No sé amarrar mi cabeza
entre mis manos
para guardarla
antes o después.

No sé virar hacia otro punto
mi proa de campo agotado
antes o después.

Pero soy un atleta de avenidas
con el Sol, la Luna, la simiente
antes o después.

Me hablan, me gritan de dulzura
seca y alga los remos
antes o después.

Se convierten en sierpes los días
de la esquina azul
antes o después.

Como un mapa eternamente navegado
asombro de su nacimiento
antes o después.

Filtrando con su pulpo de luz
la ola de las ventanillas
antes o después.

Y como un árbol, inútilmente
convertido en fortaleza
antes o después.

Porque la añoranza se extiende
con su lengua vagabunda
antes o después.

*

Pero hoy lato en esta ciudad,
llena de carteles
antes o después.

[*La Tarde*, 04.08.1955 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
n° 41).]

Los pájaros

A Pedro García Cabrera

I

La verde hoja, el verde trino,
la verde garganta del pájaro y su pico.
La rama verde.

Juega el hombre andar por los caminos.

Habita verde el sol sobre la hoja,
barca de brisa o cuna.

Juega el niño correr por los caminos.

(Nadie por ellos. Nadie anda.
Nadie muere por ellos.)

Verde pájaro oculto en la arboleda
inmóvil o fundido en vuelo, absorbencias
verdinegras.

(Nadie por el aire. Nadie por la tierra.
Nadie.)

Y en la verde oscuridad caliente
nido, caliente baba de huevos en la paja
construida.

Y el piar sangriento y reluciente,
bayonetas clavándose en la arena y
desclavándose.

O bayonetas volando desde
garganta a pico, luego luz hasta el oído.

Verde junco, pájaro de mayo,
apenas mayo y flor de
pajareros. Trigo a medio camino
del aire o su destino. Mitad afiladora de
la hoz,
innacida
entre el pájaro y la grama,
grama ni para el pájaro ni el trigo.

II

Vuelta al trino,

devuelta la libertad a la cárcel,
traída en automóvil.

Vuelta al trino,
devuelta pluma del aire a la cadena
subida en ascensores.

Vuelta al trino,
pájaro a su compañera
mayor, mayor consuelo
subido a brazos llenos.

Vuelta al trino,
sin árbol, sin saber de qué árbol,
sólo tú,
traído por el aire.

Vuelta al trino,
cojo o tuerto, de pájaro
tuerto o cojo, capitán
o soldado o limpiabotas.

Trino muerto, trino sin
pájaros o pájaros de cera
menos muerto que tú.
Tú... sin rama, sin nombre.
El... por lo más
en la alacena.

III

Entre la raíz y la boca y la humedad,
pájaro muerto.

Entre la raíz otra raíz y otra boca,
y tú, a pesar de todo.

Entre la boca otra boca y la humedad,
tú, más pequeño, permitido.

—Abran paso a la muerte del pájaro
hasta aquí.
Entre las raíces.

IV

Jamás sabré dónde los pájaros entierran
a sus compañeros.

Bajo la tierra.

Sólo tropezamos con ellos
cuando el fusil los mata,
y el cazador

no los encuentra.

[*La Tarde*, 24.05.1956 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 79).]

De la mejilla

Dejaré de escribirte.
Dejaré de escribir en esta máquina
lo que amé de ti y lo que desprendiste
—como ola en orilla—
de tu hombro.

Nada de tus manos. No fuiste Cristo,
ni mendigo, sólo el sudor, la sensación de bestia
amadísima, el labio lejano y puro,
la sonrisa cerca, abrasadora.

Tal vez no sea
sino la costumbre de habernos entregado
diariamente. De mostrarnos la ruina y
la alegría,
en la noche,
—enemigos en ella—, tesorera de nuestras lanzas
rotas, de nuestros caballos agonizantes.

Si nuestra sangre quedó sobre la tierra, quizás,
ya sea un camino.

Alguien caminará extrañado sobre ella.
¿O besándola?

Es sangre del hombro, del vientre, de la mejilla.

Habrás muerto. Día iré a buscarla. ¡Sí que la besaré!

Pero tú no vuelvas. ¡Quédate entre las calles hablando
de tu imposible retorno! ¡Es mía! Yo he vuelto.
Por lo que fue no sé.
Ni sé por qué aquel día nos dijimos adiós.

Ni por qué me marchaba o me quedaba.

Más tarde me encontré con otros hombres.

Divino era saberse a la deriva.
Dejaré de escribirte para estar seguro de tu muerte.
Estoy en medio de casas sin tejados. Pero no he de buscar
—lo que tú temes— a quien te sustituya.

[*La Tarde*, 24.01.1957 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 114).]

César Manrique

Se llevó, desde muy niño, consigo,
un paisaje, la luz, las barcas
de la playa, los erizos, las piedras de un muro,
que sin saber por qué
fueron amables en su composición.

Vivía sobre una tierra que se quemaba.
Habitaba un suelo que ardía:
arrancar un trozo de tierra
era como tirar de un árbol hacia abajo.

Había gente en su isla,
gente vestida con telas baratas, pescadores,
campesinos de alfalfa y maíz,
chóferes de camiones destartalados,
tabernas donde nunca quiso entrar,
un muelle pequeño como brazo de niño...
Y para todas las cosas,
para todos los hombres de su isla,
para todas las calles de su isla,
un paseante,
un agujijón colgado en las paredes,
una sombra ardiente: el sol.

El sol moraba sobre las playas y los campos,
en los charcos y por la carretera, en las viñas,
bajo la mar donde te sumergías para explorarla.

Si hubiera sido mayor que tú
yo hubiese ido a Lanzarote a comprar uvas,
te habría visto en el muelle,
con los zapatos sucios,
reuniendo algas y caracolas,
dibujando un barco más tuyo que este
donde yo hago esa travesía
más viejo que tú.

Tú estarías en la baranda del muelle,

dibujando sobre papeles de envolver,
 el fondo de un charco donde chillaban los erizos,
 y el musgo en las rocas se tornaba verde o rojo,
 verde y rojo,
 como esas luces de los barcos pesqueros en la noche,
 al subir y bajar la ola,
 aparecen hacia tierra, verde o roja,
 verde y roja.

Tú ibas a la playa y corrías
 sobre sus piedras redondas,
 y te parabas como un pensamiento sobre sus formas,
 que esperaban a alguien. Eran redondas y puras,
 verdes o grises. Eran cuerpos
 que alzados sobre la piedra lisa
 rodarían hacia su posición eterna.
 Era maravillosa tu niñez,
 como ahora lo es el mundo que te rodea.

Era maravilloso verte sorprendido
 como saltándote los ojos de las cuencas,
 cuando mirabas las nasas radiantes
 en la proa de una barca
 que tal vez se llamara «Casilla del Ángel».

No eres más que lo que amas,
 y lo que amas no es más que la belleza
 que te da tu isla a ti solo:
 Tu paisaje redondo
 a mi pensamiento parado.

[*La Tarde*, 22.05.1957.]

Ando diciendo cosas

Ando diciendo cosas cruelmente:

Que tengo vida para poco tiempo,
 que no sé por qué callo que te amo,
 que mejor es que hablara claramente
 que esto de vivir, así, entre aguas
 es peor que morirse bajo de ellas.

Ando diciendo cosas que debiera
 callarme.

A ti, qué más te da, dicen
 cercanas,

estatuas
que tuvieron que morirse.
Ando, ya veis, aquí, por esta plaza.

A veces yo me hablo solitario,
otras a niños que no sé qué escuchan,
y a veces, raras veces,
a algún hombre
le digo
al oído
estas palabras:

...y en paz, amigo, adiós...
...en esta plaza.

[*La Tarde*, 14.05.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 232).]

La tierra, la alegría

Contra la planta de mi pie,
la tierra
pone sus cuerdas musicales.

Contra la palma de mi mano
deja su voz de piedra
y sus semillas.

Contra mi corazón,
el aire,
la ventana,
la esperanza de todos...

[*San Borondón. Pliegos Graciosos de Poesía*, nº 5
(julio, 1959).]

[Casi apretado voy...]

Casi apretado voy
contra la muerte.

Hombro a hombro,
pared de carne
contra su misma
podredumbre.

Mis ojos,
libremente afuera,
rebeldes.
Ella clava su boca
en esta piel,
como a mi espalda.

Cubro sus brazos
con mis manos,
mis dientes con sus labios.
La mirada es la misma;
bajo la piedra
este misterio a flor.

Mis ojos rodando
solos.
Vivir es solo alcanzarlos
para mi muerte
en esta piel,
como en mis sienas.

[*ΣΗΜΕΡΟΝ* (¿Las Palmas de Gran Canaria?),
nº 2 (¿1959?).]

ANTOLOGÍA INÉDITA

Barco Julián

Casi mi brazo puede ser la arena,
el mar,
el barco Julián dentro, las velas podadas,
el hijo que se casó en Bañaderos,
amigo mío lloraba el día de su boda
junto a su lluvia blanca,
junto a los brazos de la novia
caía la lluvia del hijo de Julián,
con los zapatos mojados hasta el alma,
áspera de salir noche tras noche a la mar
al día siguiente por pan.

Casi mi brazo izquierdo era la mar
donde el barco de Julián
levantaba en el aire
el calamar agonizante, chillando allá
en el fondo, esperaban tirante
con la liña y el pez pegado.

Era la mar que queda a mi izquierda,
de los pescadores padres y abuelos,
de los hijos desnudos,
de las mujeres qué comer en la orilla rezando,
mientras se cubrían la cabeza siempre
ahora y siempre varando barcos de padres
y abuelos,
a la izquierda de la Puntilla
en donde vivo.

A Alonso Quesada

De mar y sueño y pan ibas vestido.
También ibas de muerto y de contable,
también ibas de río navegable,
también ibas riendo tan herido.

Sentiste que te echaban tierra encima,
sentiste tu garganta hecha pedazos,
amabas la tristeza a latigazos,
por eso a su mejilla Dios te arrima.

Quesada, Rafael, Gil o Centeno,
amor muy de mañana iba al molino
a convertirse en pan que no faltara.

Sangre te rebosaba de ser bueno,
sangre para la garra del camino
que al más humano corazón quemara.

Lanzarote

No hay collar para el perro de ceniza,
ni cuerda, ni alambrada, ni candado,
ni corazón para quedar callado
ante la ciega piedra que me eriza.

No hay collar para el cuello de la nada,
ni saliva de haber gritado muero;
a cada paso el aruñón más fiero,
a cada paso fiebre agazapada.

Ay, tierra de nada más que fuego.
Ay, tierra de nada más que entierro.
Ay, tierra de nada más que clavo.

Yo he venido de ti llorando ciego;
vivir anteriormente fue un destierro,
todo el amor de ti yo lo desclavo.

[¿A qué taller la sangre me ha traído?...]

¿A qué taller la sangre me ha traído?
¿Por qué estoy yo descalzo en la herrería,
por qué estoy yo desnudo, qué tenía
que hacer bajo el martillo, tan herido?

¿Qué luz me da en el hombro su coraje?
¿Por qué quiero dormirme como un loco,
por qué de arena lleno poco a poco
mi corazón, mis ojos, mi andamiaje?

No sé por qué no busco donde ahorcarme,
no sé por qué no salgo de la vida,
ni sé por qué la paz quiere cegarme.

Ya nunca volveré niño a la arena.
Mi altura ya está toda cometida,
ya salgo del taller con mi condena.

[Ya salgo del taller con mi condena...]

Ya salgo del taller con mi condena,
miradla aquí en mis ojos, mi mejilla,
miradla aquí en mis manos, cómo chilla,
miradla por mi cuerpo que da pena.

Me han hecho lo que soy, un ciego rezo,
me han hecho todo el cuerpo de un candado,
me han hecho todo un muerto, bien atado
a Dios, que anda besando a cada preso.

Ya salgo del taller sobre el paisaje,
me cruzo con los hombres sin sonrisa,
me alumbra la ciudad con luz oscura.

Me voy a ir al mar de madrugada,
quiero quitarme el tizne y la ceniza,
quiero romper al alba mi estatura.

[Quiero romper al alba mi estatura...]

Quiero romper al alba mi estatura,
mis cabellos, mis manos, mi alegría.
Quiero saber si ha de llegar el día
de merecer la vida o la basura.

Quiero saberlo por mi calle ardiendo,
quiero saberlo por tu nombre arriba,
quiero saberlo hasta la siempre viva
sangre que se me está siempre muriendo.

Ya nunca más seré niño conmigo,
quiero saber por qué se dio a la muerte
crecida Dios, amor o paz, amigo.

Ya salgo del taller con mi condena,
la agito como un pájaro sin suerte
llamado amor desde la antigua arena.

Dejadme

Dejadme vivir
venas mías,
huesos míos,
costillas, vasos,
cuerdas
tocad
a vida aún,
tocad a siembra,
a besos,
tocad a que me lleve
otra mano a mi mano,
tocad aún el arpa
en esta
habitación sencilla,
dejadme vida
aún,
no por ti, vena,
hueso,
no por mí,
mano, labio,
tocad por la alegría de ser dos,
de ser dos todavía,
de ser pueblo
de dos.
Tocad venas del hombre
un nuevo día

en esta habitación
de tierra
tan sencilla.
Tocad, tocad aún
a sangre por el cuerpo,
tocad que ya está cerca
la alegría.

Luz

Tantos ojos de luz,
tantas manos de luz,
hombros cargados de luz,
barcos

se entierran por la luz,

brazos con luz corriendo,

frentes,
labios,

espaldas encorvadas

de no poder,

hilos,
cuchillos,
niños,

todos de no poder,
ahogándose.

Todos alucinados,
en busca de los abismos,

pozos,
rendijas,
tumbas.

Tanta luz,
tanta luz
y no poder
mantenerla arriba, arriba

en lo alto,

como un racimo celeste,

colgado,
para que pueda
untarse la sien el niño
afilador de esperanzas.

[Lamento, José Luis, no conocerte...]

*Glosa a León Felipe
para José Luis Hidalgo,
que se fue a crecer con los muertos*

Lamento, José Luis, no conocerte
la mano. Decirte: Adiós, amigo,
a ti, o nada. ¡Sabe Dios! Contigo
se ha hecho pequeño el traje de la muerte.

¡A crecer, a crecer, que viene el viento!
¡A crecer, a crecer estoy tocando!
Crécete, José Luis, en mí quemando
lo que tú chamuscabas con tu aliento.

No hay país que te admita la locura
de tanto decir no, de tanto clavo
ardiendo por tu flaca arquitectura.

No saliste jamás de la basura
del amor y de Dios. Yo te desclavo
de tu fosa, a crecer, en mi estatura.

Aquí se viene a llorar

Aquí se viene a llorar,
quien no esté convencido que no entre.

Aquí se viene a rabiarse,
a comer pelos por señas,
a comer tortas por panes.

Quien no esté convencido que no entre,
que siga con su rebaño,
que siga contando estrellas,
que siga mascando espigas,

que siga soñando vivo.

Aquí nadie viene a convencer a nadie,
aquí nadie convence a nadie,
aquí se entra por suerte,
por suerte de haber llorado.
Los presos que estamos dentro,
por suerte,
sólo por suerte
de haber cometido llanto.

Por suerte, solo por suerte
estamos encarcelados,
por suerte de haber llorado.

Aquí se viene a llorar,
a no salir del velorio,
a no salir de los ojos,
a no salirse del llanto.

Por suerte
de convencerse,
quien no la tenga
no entre.

El deslumbrado

No sé, Señor, por qué te ha deslumbrado
esto de hacer vivir a tanto ciego.
No sé, Señor, si esto que me llevo
a la boca es veneno que has probado.

Yo no lo sé, Señor, tú habrás mandado
regar el campo con inútil ruego.
Yo no lo sé, Señor, y a veces niego
que a todo Tú le echaras el candado.

Yo no lo sé, Señor, si creo o dudo,
ni sé, Señor, si he de tocarte vivo
o he de doblar campanas por tu muerte.

Yo no lo sé, Señor, esa es tu suerte;
aquí me abandonaste pensativo,
sobre la tierra, ciego, te desnudo.

[Pero yo he visto cómo...]

Pero yo he visto cómo
me fui quedando solo.
Cada día quedé
más solo que siempre.
Quise detener
lo que saltaba
de mí,
quise abrirle la puerta
cuando ya se había escapado.
Cada hora
más solo,
soltándoseme las piedras, la mar,
los barcos,
soltándome hacia no sabía dónde,
abría los brazos,
contra mi soledad quise gritar
solamente,
llevarme el vaso a la boca,
contra mi soledad quería
solamente,
abrir los ojos.
Pero yo he visto cómo se me soltaban los ojos
de la cara,
las manos de la piedra
y del aire.
Me fui quedando más solo
hasta
que
te acompañé durante todos estos días
que nos quedaron por vivir amor.

[Se puede desarmar la cruz...]

Se puede desarmar la cruz de madera,
se puede desarmar la cruz,
se puede desarmar y construir un barco.

Se puede desarmar y construir una casa,
se puede desarmar y construir un árbol,
se puede desarmar y construir un río,
se puede desarmar con la palabra y los hechos.

No habrá la cruz en la llanura,
no habrá la cruz en el muro,
no habrá la cruz en el hombro,
no habrá la cruz en el cuello,

se puede desarmar y tenerla,
se puede desarmar para tenerla viva,
se puede desarmar para tenerla cruda,

y así lo hago,
así lo hago,
así lo hago.

[*San Borondón. Pliegos Graciosos de Poesía,*
nº 6 (junio, 1960).]

Fuerteventura (Puerto de Cabras)

Las olas y las moscas sobre la playa,
sobre la espina de algún pez,
sobre las tripas de algún pez,
zumbando, zumbando;

una mano sobre la otra,
una mano que se lleva al sombrero,

una mujer vuelve con la tinaja en la cabeza,
un burro sin alforjas,

un soldado que pasa,
un niño con su carro de latas,
un camión descarga piedra de cal sobre el muelle,

unos hornos lejanos la queman,

una niña que cruza con la camisa planchada del sargento.

Alguien que dice «Murió José»,

un barquillo que boga hacia tierra,

un hombre levanta la cabeza,
otro hombre escupe,

un hombre silencioso se está hablando a sí mismo;
otro se contesta a sí mismo;

un hombre da golpes en la tierra con su bastón de olivo,

una mujer cierra la ventana,
una piedra se desprende del muro,

otra piedra rueda hacia la playa,
hacia las cuadras vuelan las avutardas,
un cernícalo pasa ensangrentado,
pero los hombres sueñan,
con el bastón dan golpes en la tierra,
quieren abrir la lluvia,
quieren abrir la tierra,
con el bastón dan golpes en la puerta cerrada desde siempre.
Fuerteventura mala,
abierta desde siempre.

[*La Tarde*, 23.03.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 418).]

Misterio tras misterio

Yo era aquel posible descontento
que Manuel y María decidieron;
yo fui una alegría que tuvieron
en un septiembre desde el que me cuento.

Ya sé que me arroparon con trigales,
con besos, con saliva, con ternura,
rezaban para que tomara altura
el tristar aquel entre mortales.

Crecí siempre creyendo casi nada.
Crecí porque no estaba prohibido
y porque estaba lleno el cementerio.

La vida se me dio por terminada,
amor me dice entonces he venido;
no salgo de misterio tras misterio.

[*La Tarde*, 15.06.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 430).]

Antonio

Saquen el ropero, pongan el aire encima,
de costado, de filo. Quítenle el papel;

es para Antonio que no se va a casar nunca,
no sé qué hacer, va y viene,
lunes y martes, antes y después,
al día siguiente otro día sobre las costillas,
más hincados los dientes;
si no cambia el tiempo te va a salir
la barba en tu casa,
la barba negra y blanca;
luego la nube sola.

El día lo acostumbras por la Caleta,
y el que se posará mañana en Prudencio Morales,
y la semana entera por Américo Vespucio,
y no sales durante el mes de La Puntilla,
entre la espada y la pared,
cada año más espada clavada,
hasta que se termina desmoronando el muro;
ya lo verán tus ojos.

Antonio, baja, baja del vino,
échate aquí a los pies, como estoy yo,
échate aquí en la arena, cerca del mar,
y que nos calme el aire,
y que nos pase la mano por encima Dios.

Échate que va a empezar el aire,
las historias, el corazón, la sien,
el barco, la miseria.

Vamos a ver qué hacen las gaviotas con sus alas,
el sol con las montañas,
el sacristán, el hambre José.
Vamos a ver los que se están
muriendo sin saberlo,
viviendo sin saberlo,
y los que nada saben y los sabios.

Vamos a ver. No saquen el ropero,
quítenle el aire, métanlo en la casa,
que Antonio quiere guarecerse,

que Antonio va a casarse nunca,
antes, después, lunes y martes,
al día siguiente,
al otro día.

[*La Tarde*, 19.10.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
nº 448).]

Cuando era niño

Cuando era niño tenía que jugar forzosamente,
saltar, correr mañana y calle,
arena y tarde.

Tantos como éramos por allí
donde tuvimos que vivir mañana y tarde y noche.

Todos juntos crecíamos,
tuvimos más edad, unos más altos,
otros más bajos,
se nos crecía la columna, el fémur, la ceguera.

Jamás faltaba nadie por allí,
tardaba poco;
éramos veinte o treinta,
de catorce a veinte años,
jamás faltaba nadie mañana y calle,
arena y tarde:
se nos reconocía,
se nos reconocía por el habla, el deje,
el salto, el mismo traje, por la piedra,
el clavo,
se me ponía la mano sobre el hombro,
se te ponía a ti,
se nos hablaba de tú a tú porque éste era el trato.

Por aquel tiempo algunos fuimos callados,
otros listos, otros brutos, otros tramposos,
pero pensando que todo era temporal,
que pasaría todo aquello,
que habría que vernos luego convertidos en hombres,
en personas serias, en gentes respetables.

Ahora, luego: ese luego, hoy, aquel luego,
se nos reconoce, da pena, por el habla;
es terrible ser hombre,
buscar sitio,
salir de aquel muchacho,
pensar qué es esto.

Quedamos unos cuantos,
pero otros nos callamos, seguimos unos cuantos,
otros se han marchado,
se han ido lejos, definitivamente,
también se han ido lejos pero viven muy cerca;
cerramos los ojos,
es terrible ser hombre,
salir de aquel muchacho para esto en que quedamos,

algunos rutinarios, otros locos, otros lejos,
 otros heridos, otros muertos,
 otros irreconocibles,
 otros acechando.

Cuando éramos niños teníamos casi que jugar forzosamente;
 luego —ahora—
 tenemos casi que recordarnos cómo éramos
 para seguir a ver qué pasa con nosotros,
 qué habrá de sucedernos,
 dónde clausurarnos,
 en qué nicho enterrarnos.

Luego —ahora—
 esto de aquí es ser hombres, cada sueño está hecho,
 cada cual sigue —ahora—
 sin excusas
 mañana y calle,
 arena y tarde,
 pasando a ver, siguiendo a ver,
 pensando a ver qué pasa con nosotros
 en esta vida,
 en esta tierra,
 si esto también
 habrá de ser por poco tiempo o ya
 por todo el que nos queda,
 a ver qué pasa con nosotros,
 dónde parar,
 qué habrá de sucedernos,
 unos callados, otros locos, otros rutinarios,
 otros acechando, otros muertos.

[*Gánigo*, nº 39 (1961).]

Domingo Rivero (*In memoriam*)

Cruzaste La Plazuela —sin tertulia, vacía—
 (daba el sol de las once), bajaste lentamente
 la calle Lentini, tan absorto. El aire abría
 las palmeras. El mar al fondo, calmo, bullente.

Humos altos pintados en el azul del cielo.
 La nave el alma. Barcos que abandonan el puerto
 de la luz; albas gaviotas giran por el vuelo
 del corazón, en la fe toda, en el amor cierto.

Tañe Vegueta. Sobre las calles se derrama
 el son lento, oran las sombras de silencio antiguo.

Contigo de camino; severamente clama

tu justa furia mansa, tu voz en paz. Hermano
mayor de la medida, yo creo en ti, atestiguo
tu profunda ley: mi parte en el dolor humano.

[*Diario de Las Palmas*, 04.04.1964 (supl. *Cartel de las
Letras y las Artes*).]

Adolescente Alonso Quesada

Subes, caminas por el aire de octubre,
pasas de largo, lo sé, junto al tiempo
en donde vivo. Veo tu alta figura
de sencillez meterse, perderse entre
la juventud: los hijos de la guerra.
Joven Alonso, adolescente viejo,
viví tu pensamiento, recorrí tus calles,
crucé los parques solitarios, iba
solo, sólo por ir contigo; anduve
por donde caminaste, toqué el aire
donde tu sombra se quedó clavada.
Contigo, pensativo en las plazas
viendo pasar la gente, hablando siempre
en silencio, escuchando la piel pálida
de tu palabra; oí la mar, vi dentro
de la realidad, toqué tu corazón
crédulo, hermoso pan emocionado.
Contigo quiero atravesar el pueblo
pobre, en fiesta; del sol tendido cuelgan
verdes banderas de color rojo,
sus ruletas de sed, de fe humilde,
ir en olor a madre, a naftalina
de traje oscuro cepillado y antiguo.
Contigo quiero seguir hasta el final
del camino, aquella luz encendida
sobre la mar; déjame acompañarte
hasta el portal de tu casa, entrar, tentar
los muebles en la oscuridad, prender
la calma del quinqué, hablar al soplo
de la luz, bajo la claridad sola
que nos rodea, juntar el alma para siempre.

[*Diario de Las Palmas*, 20.01.1966 (supl. *Cartel de las
Letras y las Artes*).]

Varado en Castilla

Sé qué rocas cubre ahora la marea,
 qué luz da vueltas, gira por los charcos, quién
 se asoma al barandal de la avenida
 y espanta, hace huir a los peces eléctricos,
 quién tiene, en la lejanía, encendido
 el petromax, quién es, qué sombra está sentada
 sola, en el muro de La Puntilla,
 quién grita en la taberna y golpea el aire,
 quién duerme sobre el barco varado
 frente a la barbería, quién se tumba
 en la pared del almacén de paja;
 sé qué puerta se ha cerrado para siempre.
 Hasta mí llega el olor de las algas
 podridas, la suave brisa salitrosa,
 la estopa untada en brea, la masilla
 blanda a fuerza de puños, el escoplo
 del calafateo, el olor a minio calabaza,
 el gris plomo, el habla de los que reman
 hacia tierra en la noche; huelo el ron servido
 sobre el mostrador, el vino químico.

Atravieso la Plaza Roma, siento
 caer la lluvia, la densa niebla de enero
 arrollarse entre los árboles del bulevar,
 me empuja contra el alto acantilado
 y choco en las ventanas, en los frisos,
 y voy y vengo, remo las calles.

En la noche

alguien trata lentamente, con su aparejo,
 trenzar palabras cada día, como si fueran
 peces que llegaran bajo la claridad de su barca
 varada en el corazón de Castilla.

[*La Tarde*, 11.03.1966 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*,
 nº 876).]

Sol de Las Canteras

Bajo la luz de Las Canteras puse
 mi cuerpo al sol, y mi alma toda
 entre algún libro: Hermann Hesse, Sartre,
 Dostoyevski, Alberti, Nietzsche. Todavía
 está mi cuerpo al sol sobre la arena
 aún tibia de la tarde roja. Todavía
 están mis huellas en la arena, hundidas

entre la Sise y La Puntilla. Donde tú has puesto el pie, mi pie debajo está, donde tu cuerpo, estuve siempre yo también. Yo no buscaba el sol sólo para dorar mi cuerpo como aquellos extranjeros esbeltos y muchachas altas y rubias, bellas como el fruto mordido, ni buscaba el amor entre los cuerpos, aunque el deseo me llamara a gritos; tantas veces acudiera fiel como un hombre que se entrega a la justicia de la vida. Yo buscaba el pensamiento, ocioso, vagabundo bajo el sol más grande que tuviera la juventud por mí vivida, llena de esperanza y de dicha, tuve tanta fe en fe como dolor, y mi conciencia del sediento, el clamor de multitudes hambrientas; y soñé entre mis amigos y aquellos extranjeros olorosos a cremas y a perfumes una tierra de libertad. Entonces vino Alonso, Neruda, César Vallejo, Machado, me levantaron de la arena, tuve que trabajar el pan que me comía entre aquellos que fueron mis hermanos: los pescadores; La Puntilla, Arguineguín, San Cristóbal, Castillo Romeral, Gando. Dejé los libros sobre la misma playa y comencé a leer en otro libro abierto de par en par: la lucha humana. El corazón fue dando pasos de mano en mano, de hombre en hombre, de desgracia en desgracia fui viviendo otras vidas, fundiéndome con ellas. Bajo la luz de Las Canteras puse mi pensamiento, mi conciencia de hombre; el mar me cubrió el pecho y también el amor.

[*Diario de Las Palmas*, 24.03.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Garcilaso

Mancebo de la ley, te has vestido
con tu traje de hierro, te has echado
tierra en el corazón, sales despacio
al alba de Toledo, de la mano suave

la rienda sosegada y tensa, tu caballo
guarnecido de guerra, vas camino
de la muerte más alta, del que muere
por amor a la patria y su cariño
y su ternura a un rey. Las ninfas lloran
sin que puedas oír las, van delante
de ti, te dejan paso sin que puedan
verlas tus ojos, te acompañan hasta
las afueras de la ciudad tallada
sobre la roca. Nubes coronan el cielo
azul como tus párpados sedientos
de fábulas, la luz en donde cantas
bulle sobre las aguas verdes, cruzas
a quien oyes por última vez, dulce
Tajo, que baja pensativo, lejos gime.
Pasas entre ellas, son como estatuas
a un lado y a otro de la madrugada.
Ya destrenzan el oro, tejen tu camino.
Mancebo de la ley, hallarás muerte
y lucharás por un futuro donde vivo
falto de amor, la patria ajusticiada.

[*Diario de Las Palmas*, 21.07.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

El bufón

Tu cabeza es la plaza de un pueblo,
y tu pelo es de crin, tus ojos de cristal
negro y dentro una gota de agua puesta
por Dios; tus brazos cortos y tus manos
grandes, tus piernas cortas y tus pies
grandes, tu boca abierta o prieta como
la puerta que se abre y cierra cuando
le dan los aires de tu pensamiento.
Y gruñes, gimes, pataleas, llamas
la guardia de palacio: vienen, miran
mi tiempo, mi existencia, y se alejan,
nos dan la espalda, y entonces ríes
y saltas, me haces gracias, dices tonterías,
te revuelcas por el suelo, trepas, subes
a una mesa alta en donde cantas, cantas
la miseria de tu tiempo y del mío.

[*Diario de Las Palmas*, 16.02.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Francisco Giner de los Ríos

En el principio fue la fe. Caía
detrás del Guadarrama el sol de púrpura
en tus sienes, daba calor al pensamiento
y color a tus ojos; contemplabas
todo el aire y por fuera la paloma
furiosa, perdida, meterse bajo un río
rumoroso de chopos; te sientas al borde
de las piedras enfermas y despacio,
una a una, curarlas, alegrarlas.

Sentir alrededor la fiebre, el foso,
la geometría del pan pobre, muerto,
la manzana podrida, hambrienta; tiende
la boca su camino entre la gente
como la fuente seca donde brota
un reguero de cal que ayer fue vida.

Acostumbrado sembrador y maestro
del dolor y del gozo al alba, eras
de humildad agresiva, de violencia
amorosa, tranquila como sombra
que bajando del hombre, de las ramas
del alma va extendiendo sus manos
por la piel, en el aire, por el cielo
de España. Así te hiciste de conciencia.
Tenías el oficio de ser bueno,
humilde alegre, hermoso varón laico,
tejido de dulzura, hermano austero
mío, heredero del amor, de la salud,
dirige tu severidad suave
al corazón Y cúmplase tu sencillez
en esta hora. Cúmplase.

Al alcance
de la mano, con vivo deseo, pongo
tu alta figura, tu futuro en mis ojos
de diciembre, para dejarla pura dentro
de mí, menesterosa en todo mi ser,
en este día eterno: el vertedero,
esta inmensa cloaca del presente.

[*Diario de Las Palmas*, 16.03.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Cebreros

¿Dónde iré a guarecerme? ¿En este pueblo,
 bajo el muro de esa iglesia románica,
 de esta piedra ruinoso; en qué casa tocar,
 a qué noche gritar, cómo espantar
 los cuervos ante mí, por qué se habrán
 posado todos junto al camino y furiosos
 picotean por donde he de pasar?
 ¿A qué puerta llamar, dónde beber el aire,
 hundir lo ojos en qué fuente viva?
 Cruzo el pueblo, en silencio, y oigo cómo
 también a mí me escuchan, cómo quieren
 saber qué hago, a dónde voy, descubren
 —de lo que llevo puesto, de mis gestos—
 de dónde soy. Quieren saber de mí.
 Os leo. Puedo llamaros por el nombre,
 decir cómo sembráis, y cuándo vuestra fruta
 madura y cómo la arrancáis de cuajo,
 y abierta, al sol, la pondréis un buen día
 en una plaza, al son de las campanas.
 Guisan vino aquí dentro, están fundiendo
 la uva al pie descalzo, el aromoso jugo
 a las llagas del pecho, el calor al frío
 del invierno, la mano a la amistad.
 Hoy voy de largo. Dejo mi asiento a otro,
 y que mantenga como yo la palabra
 que di, que no se vuelva atrás cuando
 le llegue la hora de apostar su vida.
 Ayer busqué estos muros. Ayer
 me guarecí en vosotros, pero hoy salgo
 entero de vosotros mismos como un río
 al campo, como paloma presa al aire,
 y nadie, nadie sabe que estoy dando
 los pasos que ayer disteis por violencia.

[*La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria),
 29.08.1967.]

Niño es la luz

Entró de mano de alguien
 al misterio. Miró
 el pan: pan penitente.
 Tocó la luz quemada
 de aquella habitación
 en la mitad del día.

Platos del hambre, vasos
cubiertos de aire solo,
tenedores ardiendo,
cucharas de ceniza
sobre la mesa oscura.

Niño color del mar,
alucinado y triste,
los ojos transparentes,
la mano tibia y lenta
de descorrer el aire
oxidado y severo.

Niño con madre hambrienta
y quieta al fondo. Niño
de varón justiciero
en torno a España: patria
de cerrado silencio.

Iba por entre árboles
furiosos en la tarde;
jugaba a ser el mar
azul, el cielo rojo
volcado sobre marzo;
caminaba sacando
de la noche la estrella
más lejana.

Vestíanlo
lentamente de luto.
Párvulo de los ojos
del maestro, del girar
sus manos, de la forma
de hablar y de callarse.
Colegio de agua triste
sobre una fuente pura.

Con los ojos cerrados
entra en los varaderos,
cruza las serrerías
olorosas, penetra
en el oscuro bosque
crecido por el aire
limpio de la mañana.
Gaviotas carniceras
chillando por las rocas
hondas de claridades.

Niño que está al principio
de la guerra, al comienzo
del corazón, delante

del mar azul cubriendo
 los escombros acaba
 de abandonar sus ropas
 en la orilla, camina,
 corre, corre desnudo
 por la playa del tiempo...

se derrumbó en la luz.

(Madrid, 1963.)

(Del libro inédito *Código de cetrería*.)

[*El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria),
 16.02.1969 (supl. *El Séptimo Día*, nº 100).]

Torquemada

En la Universidad del hombre sabio,
 él, el intelectual de la violencia
 angélica, la pura fe en el fuego
 engendrador de la salud celeste,
 mortal, voraz y verdadero mata.
 Es en el mundo solitario el claustro
 hermoso y gótico, donde él pasea
 pensativo. La fuente corre muda.
 El dominico pliega el tosco paño
 que le cubre y sube a la alta celda
 de los estudios del tormento: cura
 agua; la máquina del potro; lecho
 del interrogatorio donde el sueño
 nunca podrá dormirse, perturbado.
 Terrible condición ser bestia negra,
 el juez maldito, el consultor del odio,
 el consejero lábil de la usura
 santa y cerril, real de Majestades.
 El Gran Inquisidor guarda dispuesta
 la densa máquina del Santo Oficio;
 da la señal, alza la mano y pone
 al exterminador en el camino:
 llega el soplón y dicta y dice
 nombres, abre la casa, mira dentro
 del jarro azul, husmea los papeles,
 rebusca entre los libros y contempla
 los lienzos y los signos personales.
 A la Plaza Mayor traen, de todos
 los bosques de la patria, muchedumbre
 de leña infiel y sarmentosa, única
 y terrible justicia de la hoguera.

Bocas en llamas, círculos gritando;
sangre grasienta colma la sed, harta
el hambre cruel la carne cruda, grupos,
masas devoradoras, prietas lenguas
de fuego lamen, tuestan, queman fieras
los cuerpos vivos, ojos derretidos
de funeral mirada vuelta, sueltan
el olorcillo dulce y grato del hereje;
humo ceremonial entra en la trompa
del Unicornio, el miedo a ser el pasto
del asesino o del veneno puro;
él, el engañador de las conciencias,
ciego de claridad, a tientas, lúcido,
por el infierno Torquemada busca
certificado de inocencia: nunca
pondrán el Sello en su papel vacío.

[En la carpeta *Seis serigrafías*, de Manolo Millares,
Madrid, Ediciones Juana Mordó, 1970.]

Fármakon

En el centro del sueño la muchacha
dormida se despierta, abre los ojos
y bosteza, desnudo el cuerpo salta
con gracia de la cama y se dirige
a la cortina roja tibia en donde
yo la contemplo oculto; horrorizado
me hundo en la rapidez con que descorre
la tela que me cubre, temerosa
y con los labios llenos de sonrisas
y de palabras cariñosas abre
las artes de la astucia: todo —dice—
la grandeza del fin lo justifica.

Dulce protagonista de este sueño
declara al fin su verdadero ser,
en su tono de voz descubro el rostro:

un industrial amante de las artes,
un hombre encantador, perfecto, que odia
toda conversación que se prolongue
y se vuelva insistente, tema vano
y que se preste a largos comentarios...

El agudo violín chino del ciego
con bondad maternal nos interrumpe
y la agresión se disimula y niega

con sutil cortesía. La muchacha
me mira fijamente. Usted —sonríe—
es un ser exquisito, es el amante
por excelencia, el prisionero zafio
a mi deseo, a mi puro capricho,
al caprichoso don de su exterminio...

Yo no puedo dudar de su belleza
—el sagaz comerciante me comprende—,
la calle es peligrosa, vi su casa
encendida, subí y quedé absorto
contemplando las formas de su cuerpo,
perfección de sus senos, su cabello
salvaje, el bosquecillo... —No me dejan
ni leer desnudo antes del sueño —dijo

el industrial amante de las artes
alárgandome un libro—, es un estudio
apasionante, lúcido y terrible
de cómo fabricar ojos celestes,
tiene un encanto extraño y misterioso
su mismo título, *Happy Ending*, ¿no?

Tímidamente di las buenas noches,
bajé las escaleras, mármol blanco,
descomunales lámparas de lágrimas,
alfombras tapizadas de animales
exóticos, espejos que se miran
tontos de soledad, ebrios de verse.

Del manjar celestial la voz caía:
—mate la luz, encienda las cerillas,
cuide no tropezar, la calle es falsa...

[En Martín Chirino, *Forjario* (catálogo de la exposición
de Chirino de mayo-junio de 1972), Madrid, Ediciones
Juana Mordó, 1972.]

Silla de junto al lecho

El traje desnudo cuelga de la silla vestida
el cuerpo cae despacio sobre la cama pronto
una sábana blanca va y me cubre

absorto

veo que mi ropa se va vistiendo sola
mi camisa usada, el pantalón marengo gris oscuro
mis zapatos de sport marrón mojados
y se ajusta en los hombros mi chamarra de piel cansada y vieja

sé que soy yo quien me he vuelto a vestir en la cama desnudo
quien se ha puesto mi ropa y quiere irse quien
me espera a estas horas o quien sólo
está citado con mi traje confuso y dispuesto a marcharme
ando el pasillo abro la puerta y salgo

árboles de luz difusa, prolongadas calles frías
duermen ventanas amarillas coches mortuorios
entre mujeres domésticas y hombres funcionales

tenue sombra grieta por donde el sudor cae
hacia abajo
silenciosos niños de sueño corren jubilosos la materia
con rapidez la lluvia sube láminas lisas brotan del asfalto
altos árboles encendidos selva desértica florecida calle densa
prieta de ramas
busco donde vivo abro la puerta un vaho cálido asciende junta
sus manos y me besa en silencio
llueve hacia arriba al mismo tiempo subo
bajo en el ascensor pulso timbres y entro
en la casa de Antonio donde giran los discos
pero charlamos de cualquier cosa cerrada talla abierta
por dentro
de nuevo Isabel sirve café y al mismo tiempo
bajo y subo del autobús la guagua amarillea regreso
a la editora donde corrijo pruebas
sobre los mismos pliegos nidos con los mismos signos
erratas corregidas doy los buenos días al salir la lluvia roe
los peldaños de piedra la ancha escalera de barniz
ceden dobles hojas de cristal entro en la caja metálica
abro la puerta, desayuno deprisa, y me ducho y afeito,
voy a mi habitación para vestirme y pregunto
yo mismo de pie a mí mismo tendido
si podré vivir qué hora es si he salido y he vuelto
si llamo por teléfono marcando cualquier número

estoy desnudo y mi ropa respira
es noche mineral o es día oscuro en mi imaginación o fuera lejos
todo lo que habrá de sucederme es lo más cierto
aunque mi ropa duerma degollada
sobre las cuatro patas cansadas de la silla
mientras miro cómo el calor que tuve gira el vaho asciende

por pura cortesía conmigo mismo o en bien de mi propia desventura
esta innecesaria necesidad de estar despierto
me hace anillar los objetos mentales antes de que emprendan el
vuelo y se disipen

pero me pido ser concreto y de momento

acepte formalmente que mi ropa desnuda está acostada en mi cama
 y que yo estoy vestido de pie junto a la silla
 testimonio que no puedo engañarme en realidad
 esta lógica tiene su equivocación petrificada y su certeza movediza
 en fin que yo jamás me dormiré en mi cama
 y que mi ropa siempre se vestirá sola

ella dormida en la silla vestida
 yo despierto en la cama desnudo

(Madrid, 1969.)
 (Del libro inédito *Ética*.)

[*La Provincia*, 28.11.1981.]

Lebensphilosophie

La doctrina del ojo y su anarquía
 arroja al circo público al dios Fanes
 bajo el nombre trivial de Hans Philip Möller,
 comerciante de Leipzig. Y huye a Italia.
 Él, el más joven de todos, establece
 el orden natural por la violencia.

En la vegetación visual florece
 la anatomía de la piedra; el cuerpo
 humano que camina inmóvil lento
 inicia el movimiento, el mármol bulle,
 el pie desnudo se despierta y danza
 petrificado. El hondo bosque corre.

Nieve en Weimar. En pulcra chimenea
 grotescos fuegos juegan, ladran llamas;
 la mano bufa, la comedia mímica
 del té, el sabor de las miradas grises,
 los ojos derretidos, agua plana,
 las reflexiones momias, la calumnia
 sutil y la mentira falsa, rostro
 arrugado de piel, boca de cera,
 el olor acre de palabras dulces,
 el malestar tan cómodo; mimoso
 y enigmático el gato azul se enrosca
 entre sus pies y duerme muerto.

Ciega

mano botánica severa, docta
 que sale torpe en la muñeca seca
 y que recuerda entre la espesa niebla
 disecada a la *harmonia plantarum*,

la bella vegetal, la planta madre
encontrada en Segesta.

El candelabro de cristal
chorrea antigua luz, fúnebre estampa
de temblor familiar. Y la caricia
de un beso tibio cae en la mejilla
de cerámica fría. Nieve en Weimar.
La belleza carnal recoge el cuerpo
cínico de vejez y Christiane siente
que la lamen los ojos y la muerden
las manos temblorosas del anciano:
—Cochina, puerca mía, ámame mucho.

(Madrid, 1970.)

[*Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 05.12.1981
(supl. *Jornada Literaria*, nº 53).]

El único testigo

Celda del monje, altos muros blancos
bajan hasta la cama de madera tosca:
descansa la cabeza, el pensamiento
encerrado en la luz; el cráneo duerme.

Lejos el alba crema tiñe el campo.
La mano artesanal unta, trabaja
la púrpura fabril, talla su traje
de semilla la tierra vegetal.

Asoma el labrador entre los muros:
abre sus párpados; el aire es manso
y asombrado. Contempla su cosecha
entre llamas de luz. La lluvia roe
febrero. Y corre, va gritando loco
al son de la blasfemia santiguada.

Y sigue.

Antiguo pueblo monacal y pobre
de herramientas y rejas, hoces, anchos
algarrobos de sombra parda, cerdos
coléricos, gallinas delirantes
escarban vivas en la tela rústica.
Llega junto a la puerta del palacio
inquisitorial donde un día entrará
la endemoniada con su chal de espumas;

cuatro grupos de hombres y mujeres

le acorralan, preguntan presurosos,
y cuando sofocado empieza a hablar
allá en el fondo de su selva blanca
alta y cerrada, cuatro llaves abren
el manantial del libro en que se lee:

el visionario orfebre se despierta,
rompe la realidad, la luz, los trigos,
la sofocada voz y la carrera
veloz del labrador que sigue hablando
de sus campos pintados de oro viejo.

La mano artesanal recoge todas
las herramientas del taller, oculto
el cántaro se rompe, el agua vuelve
al río sosegado, el día cierra
sus puertas, la luz abre sus bujías.

El labrador se tumba entre los muros
cercado por los perros que le miran,
fornica con placer y pronto ronca
y duerme y sueña y va gritando loco ...
El visionario orfebre se despierta;
cuatro grupos de hombres y mujeres
esperan en silencio, rezan mudos.
La endemoniada con su chal de espumas
arroja risas, tira risas, ríe...
Y sólo el perro sufre y la olfatea
con soplo cariñoso y dulce lengua
da fe, pata en la biblia: es el testigo
único y verdadero y ladra todo.

(*Ética*, Madrid, 1968, inédito.)

[*Canarias 7* (Las Palmas de Gran Canaria),
21.11.1982 (supl. *Por Consiguiente*, nº 5).]

ENSAYOS

**Dos pintores tienden sus lienzos:
Anthony Thorn y Christus Murphy**

SERÍA MUY HERMOSO que todos aquellos que pasean por la Avenida esperaran algo, ante la mar que es como una locura prevista, ancha o, a veces, un lomo calmo.

Las barcas sobre el mar parece que se sostienen milagrosamente, dice Alonso Quesada.

Sí, la mar no está allí solamente, no es mar ella, sola, inútil, ni será nunca como fuente que levanta sus ramas y las entierra nuevamente. La mar sube arena arriba, muro arriba, sobre las baldosas, muerde los pobres pinos y rodea la carne, cerca del corazón es fuego o colina que lo encierra. Yo quise quitarle su sentido, olvidarla, preocupado por otras tantas cosas. Sé que la mar está detrás de cada piedra, bajo el lecho de los ríos, detrás de las montañas, tras los tupidos árboles del parque, al rodear la plaza, posiblemente nunca habrá dejado de venir a nuestra espalda.

En mitad del océano, al este, las islas. Aquí nacimos nosotros. Somos seres extraños profusos. Hemos cantado el mar, la ternura, las sombras. Hemos dejado crónicas nocturnas, hemos pintado talayeras y barcos. Ha comenzado no sé cuándo la vida.

Sobre el muelle han puesto pie muchedumbres. Regueros de hombres y mujeres y niños van camino de cualquier parte, a disimulado galope, buscan las raíces de sus propios cuerpos y también la esperanza. Europa está llena, erupta hambrientos o trabajadores o soñadores, y aquí están las islas, amigos, por donde pasan. Nadie hay que prohíba vuestros pasos, al contrario, os decimos adiós como si fuerais algo nuestro.

Sobre el muelle han puesto pie muchedumbres, también sobre los campos, sobre la arena. Yo también sería uno de vosotros si hubiera venido de cualquier parte.

Poetas, hombres, pintores: ¿hacia dónde? ¿A qué lugar, qué sitio? Vosotros dos, ¿quiénes sois? ¿Qué queréis decirnos con vuestra pintura? ¿Lo que pensáis, lo que sentís? Y eso, ¿qué importa?

ANTHONY THORN, nacido en Canadá, año 1927, está aquí en la Galería Arte, con su chiva, sus gafas de concha, nos señala, nos muestra lo que quiere él ser, lo que es, lo que ve, lo que representa un paisaje, lo que quiere salvar de esta quema de vivir, lo primero que ama, lo necesario, lo intrínseco. ¿Cómo? Valiéndose de algo completamente ajeno a su persona, a sí mismo, algo extraño, aparte. La materia. Una tela blanca, unos tubos de color, un pincel, una espátula. El poema habrá de escribirse sobre pergamino o papel o piedra, y ¿no es extraño que sea allí donde perdure, en esa materia ajena a lo que canta o dice? ¿No es extraño que sobre la piedra o tela o arpillera el hombre llene de luz su cueva o su cuarto? ¿No es extraño que sea el color solo, el ocre, el rojo, quien diga algo? Así construye. La pintura no es el color sobre el encalado. El encalado por sí mismo puede ser bello, ¿y entonces? Yo no descubro sino que gusto; he aquí la tarea del que muestra, descubrir, pintar.

La pintura de Thorn es equilibrada. Parcelas de color se dan la mano, se estrechan, paulatinamente se suceden. Thorn aprehende sobre el paisaje urbano su caprichosa geometría, la dispersa sobre el lienzo, la construye hilo a hilo. Usa colores suaves, los cuales encadena; no hay estridencias, rebeldías. Sus composiciones toman irrealidad de la vida misma, reconstruye

paisajes que quizá a él le hayan retenido. Se formaliza y huye. Vierte sobre la tela el fuego, sometido a su claridad. Se podría tratar de versificar el paisaje urbano a través de tres pintores: primero, con las casas del Risco de nuestro desventurado Oramas; segundo, Thorn; y tercero, Fredy Szmull. Colores puestos, inquietantes, alegremente confusos; después parcelas suaves, encadenadas, vibradoras; por último, espacios altos, muros, paredes, azoteas del silencio.

De Thorn, sus mejores telas: *Edificios*, *Figuras*, *El afilador* y *Paisaje de Saskatchewan*.

CHRISTUS MURPHY nació en 1930 en Norteamérica. Sus preocupaciones son distintas a las de Thorn. Se desenvuelve crudamente, palpa la materia y la extiende con energía. El color está puesto apasionadamente, sobre todo en sus lienzos con temas religiosos. Sus Madonnas son como ternuras que se doblan, que amparan.

Sus composiciones se fundamentan en los ocre, negros, rojos violentos, se contrapesan rígidos a veces a grandes espacios. He creído ver en su serie de bodegones su mejor camino a seguir por la gran calidad de sus manchas compuestas o planos acordes que nunca abandonan una realidad. Es una conjunción de lo real hacia lo abstracto.

Murphy viene de Italia, ha trabajado allí un año, forma parte en su país de la escuela expresionista-abstracta. El mejor lienzo que expone quizá sea *Bodegón con silla blanca*. Le siguen otros, tales como *Muñecas rotas*, *Bodegón* y *Bodegón con planta de tierra*.

CADA SEMILLA arrebatada al espacio su vacío, cada semilla nos mostrará tronco, ramas, hojas y sus raíces. Se trata de poblar el aire, de llenarlo de hermosura, de palabras o de alegrías.

Así habéis tendido vuestros cuadros de un muro, ocupando sitio, demostrando tortura o libertad, angustia o placidez.

[*Diario de Las Palmas*, 13.03.1959.]

Por los postigos

Los años ciudadanos traen vientos contra los postigos.

ALMADI

POSTIGO EN EL CLAVO. Postigo que recoge tu pluma a vuelo, lentamente. «Olvidados se quedaron en las ventanas ahora abiertas.» Postigo a quien sonrías desde tu balcón que da a esa «enorme puerta, lentamente construida».

Oigo contigo cómo cualquier muchacha cierra por último esa hoja seca ya en su puerta para siempre. Por él ya no verá venir a quien sea. Ellas presienten a no sé quién subir la calle —ellas sólo lo saben— y rápidas asoman la cabeza. Ya no esperan a nadie o lo esperan de otra forma.

Hay mucho sol en medio de la calle, se mira desde la sombra, se grita de sombra en sombra, de ventana en ventana. Un postigo es inútil porque no importa ya que se entere o no el postigo de al lado de mi hambre. Postigo malparado en la puerta. La lluvia se los ha ido llevando, arrastró por ellos cuesta abajo con papeles y plumas y telas y sombreros.

A vuelo quiero tocar que no hay postigos, que comienzan cien años de ventanas cerradas, que quizá el 23 de abril de 2059 otro Almadi, de apellido, de nombre, de tanto amor si puede haberlo, diga «los años ciudadanos traen vientos contra las ventanas, las puertas». Ventana «va bien con pueblo», pero no con Hambre, con Ciudad, con Muertos.

En la tarde se han oído campanas que tocaban lentas, anunciando todo el olvido ya para la «puertecilla en la puerta», toda la tierra ya para esta «puerta falsa», toda la lluvia, el mar, el fuego para la hojita que en la hoja nace y mira y corre como los insectos y se para en todo lo que pasa, atento, y queda haciendo juegos.

Oí pasos, una canción de muerte por la calle. Quise abrir mi postigo. No pude. No estaba, había levantado el vuelo. Abrí toda la puerta y vi pasar un alegre cortejo: un ataúd en hombros de la isla. Me fui tras él y sonreía en su muerte. Sonreía porque el muerto se murió alegremente y al morirse abrió toda mi puerta.

[*La Tarde*, 28.04.1959.]

Agustín Millares: «Tu silencio al demonio»

EL ÁRBOL, LA PIEDRA, la ventana, la plaza, más allá la mar, aquí el hombre. Detrás del árbol, de pronto, el hombre con su azada al hombro. Sube la piedra, duerme, duerme, duerme. Unos labios le dicen al oído «levántate, es el alba», entonces abre la ventana y dice «sí, es el alba». Luego le queda todo el día para picar las piedras, para abrir pozos, para hacer las acequias. Sube los escalones de la plaza, la cruza en silencio, «¡aquí hablaron!», dice, y sigue. Junto al camino está la mar, la mar abierta como la palma de la mano, sobre la mano las gaviotas, luego él solamente, él que dice:

¿Quién soy yo? ¿Quién yo todo
para mí, siempre yo sin querer
confundirme con nadie, siempre solo?

Y luego sigue:

Sabes que soy callado.

El camino está junto al hombre, el hombre es como la mar abierta.

Dicen: Hombre, y digo: ¡Va
la esperanza de más labios!
Dicen: Hombre, y soy la mar.

El hombre aquí al borde, sobre la ancha llanura, al borde del abismo: la muerte. Yo pregunto: ¿Qué son los abismos? ¿Qué son los pedregosos precipicios? Nada son. Nada comparado al hombre. Nada, comparado a la muerte de cada uno de nosotros. Tu muerte, la de ella. Pero tampoco importa la muerte de cada uno de nosotros, la muerte de cada uno de los hombres de otros países, sólo importa:

Si no comparto el sueño y la palabra,
preferible es que calle y que no sueñe.

... ..

Tomo de ti la luz que me hace falta
para apagar la sed que me oscurece.

... ..

Ya somos uno solo en esta estancia
donde el sueño y la vida se parecen.

La luz que me entra por las manos, la luz de los ojos, esa luz innegable del amor, esa luz que precipita la sangre, que nos sube a lo hondo, que nos baja a lo alto, que nos hace terrenales. Sí, terrenales: puertas, manos, hambre, niños, mar, barcos. Lo sabe el corazón del hombre. Tú, como hombre, has estado callado mucho tiempo; por eso dices:

¡Echadme, echadme al fuego!

¡Echadme de una vez que estoy ardiendo!
¡Echadme, que ya estoy al rojo vivo!
¡Echadme, echadme al fuego!

Sí. Te echamos al fuego, te echamos a la calle, te echamos a la plaza, di lo que tengas que decir, no te calles ni una sílaba, no te muerdas las palabras. ¿Quién eres tú, si lo que dices no es tuyo? ¿Quién eres tú solo hablándote como un loco? La vida tuya y mía y la de todos nosotros está escrita.

Tu vida es:

Cantar, cantar.

Escrita está tu vida. La lleva todo el pueblo latiendo por sus sienas. Te llevamos nosotros, nadie habrá que te arranque de nosotros. Nosotros te sabemos de pies a cabeza. Yo pregunto: ¿La vida, Agustín, terminará de pronto sin tejer la esperanza? ¡Tanto muerto baldío, tanto hombre que muere sin levantar la frente, tanto niño que corre como un perro ardiendo! Dime, Agustín: ¿La vida es esto? ¿Me acompañarás al cementerio? ¿Jamás podré ahuyentar la miseria del pueblo, jamás el hombre, el hombre, cualquier hombre, no se levantará algún día con rabia hasta los ojos y dirá humildemente «de la tierra hemos hecho un infierno perfecto»? Todos lo sabemos: un infierno perfecto.

Yo pregunto: ¿Si tenemos el amor en los ojos, el amor en las manos, por qué, Agustín, me corto, nos cortamos las manos, el amor no entregamos? ¿De qué está hecho el hombre para callarse tanto? ¡Al fuego, al fuego, al fuego!

Sólo tenemos una vida para abrir los candados. El candado está en el llanto, está en las bocas, en las manos. El candado está en la calle, asomando en las ventanas, doblado sobre la tierra, cruza la arena ciega. Tú has roto los candados de ti mismo. Distes con otra entrada, la abriste de par en par y te quedaste dentro. Dentro de todo lo humano, dentro del barro, del sudor y los ojos. Nosotros te sabemos de pies a cabeza. Somos pueblo. Un pueblo a orillas del hombre verdadero, de la mar y sus frutos. Te esperamos en la plaza. Hoy es fiesta en el pueblo. Fiesta de nada. Tú sólo vienes a cantar; no te llamas

Juan, Agustín o Pedro,

te llamas sencillamente El Hombre.

[*La Tarde*, 09.07.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 240); y en *Diario de Las Palmas*, 11.07.1959.]

Jane Millares o su conjura humana

SIEMPRE ME HA gustado la palabra *habitante*. He jugado con ella seriamente: el habitante y su carro de caramelos, el habitante y su máquina de escribir, el habitante y su ventanilla en la oficina, el habitante y su niño enfermo, el habitante conductor de camiones, el habitante y su pintura. El hombre vivo, fuera de su ataúd, el de ahora, el habitante que llora, el habitante que compra uvas. Me he puesto a pensar en el hombre y su oficio, en ese hombre compañero mío, en el hombre que aún no ha muerto, este que está aquí, este que me muestra la fotografía que hizo de un volcán o su bicicleta nueva.

Tomo de lo escrito, ahora, unas palabras: El habitante y su pintura. Las tomo y las echo al aire. Sí, las arrojé arriba, al aire, a las nubes. He dicho que juego. Juego seriamente. Mi juego se convierte en piedra, en mujeres pintadas, en niñas hablando en secreto, en bañistas vegetales, en madres más tristes, en ventanas y rostros, en la comida del niño, en vendedoras, en las manos vacías, fregando, en la planchadora, en piñas de plátanos, en madejas.

Ha tomado herramientas este habitante de quien os hablo. Ha pintado su mundo, nuestro mundo. Ella dice que tiene que ser así y nos lo hace ver, comprender. Ha tomado color, ese color de la tierra, ese color de las tejas para los brazos y los rostros y las piernas. Ese color de las nubes para que sea el mismo cabello de nuestras mujeres. Ese color de hoja de árbol para que sea la misma falda de la muchacha. Ha dejado el azul en el cielo, como si siempre lo viera, el azul, allí.

Pero quiero preguntar algo más. No me basta comprender. Tengo que acercarme hasta los mismos bordes. ¿Por qué pintas así? ¿Qué es la pintura? ¿Qué nos viene a decir? ¿Qué pretendes?

Supongo que pintas así, usas así el color, porque son tus ojos, tus manos, tu sangre quien los mezcla y los estira. Creo que la pintura, que tu pintura no se queda vistiéndose ella misma. No se queda encerrada bajo su colorido, que nos viene a decir, arriesgándose a todo, algo en lo que tú crees. Construyes manos, cucharas, bañistas, flores, mujeres, llevas los pies al suelo, pintas con rojo, azul, blanco, usas también tu tiempo y a quien tienes al lado. Muestras tu amor, tu ternura, tu desolación, sin proponerte nada. Lo sientes así. No hay más. Yo estaré equivocado y tú y quien pretenda tener la verdad estará equivocado. Pero esto es así. Un riesgo, una aventura tenaz, un clavo ardiendo.

Estamos fuera del ataúd, equivocados, ciegos, veraces, ignorantes, torpes. Y somos hombres porque nos arriesgamos, como tú, a pasar ante los ojos de todos convertidos en nuestra propia historia. Y sigo para decir lo de León Felipe: «Yo no creo que los grandes artistas sean los que mejor pintan, ni que los grandes artistas sean los que conocen mejor el oficio. Ni creo en el estilo tampoco. Ni técnica, ni estilo. Atmósfera, mundo es lo que tienen los grandes pintores para mí. Mundo. Un mundo distinto de este en que vivimos, pero hecho con sustancias encontradas o intuitas aquí abajo. El hombre está aquí, con sus posibilidades siempre, más ingrátido unas veces y más pesado otras, pero siempre con sus problemas. Con sus problemas, sí, con sus sueños y sus miserias».

Esto es todo, Jane Millares. No sé decir nada más. Se me traba la lengua como un borracho. Pero de ti dirán mucho más los más abiertos que yo a toda la ternura del mundo. Ya no hay palabras. Mi juego se convierte en nube. Quedas tú, en medio de una sala. Uno tras otro tus dibujos se encadenan y amarran, son como estampas, historia de todo un mes de nuestra vida. Luego tus óleos como gaviotas erguidas, suaves, dulces. La palabra *habitante* es tuya. Mío es ese mundo tuyo que nos tiendes. Eso es todo.

[*Diario de Las Palmas*, 13.10.1959.]

[En el 20º aniversario de la muerte de Machado]

SÍ, UN HOMENAJE a aquel poeta del pueblo, que amaba tanto a España, que no le importaba nada la gloria, ni los festejos, ni los banquetes de este mundo, y que llevaba siempre manchada la ropa de ceniza y camino. Aquel gran don Antonio, que se fue de profesor a Soria y a Baeza. Aquel que se sentaba algunas tardes en la farmacia para curar a sus amigos los cardiacos, que se emborrachaba melancólicamente el corazón de campanarios y olmos secos, de cigüeñas y de ríos Dueros.

Aquel que andaba con

el alma atenta al hondo cielo.

Y

siempre buscando a Dios entre la niebla.

Aquel que amaba a toda España

de río a río, de monte a monte, de mar a mar.

Aquel poeta que era amigo de Dios y de los sembradores del pan y de los que viven de recoger la aceituna. Aquel gran don Antonio Machado, viajero de tercera por las tierras de España, viajera luz humana, casi de dos metros de estatura, hombre a renglón seguido del Guadarrama y de los páramos...

Hace veinte años que se nos ha muerto.

Hace veinte años que se nos ha muerto, humilde y silencioso; pero nosotros lo hemos visto

Allá, en las tierras altas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria...

Lo hemos visto subir al alto Espino, en busca de Leonor, su compañera, para quedarse eternamente entre los hombres, sembradores del trigo de la tierra.

[*La Tarde*, 03.12.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 260).]

Pintura de Antonio Padrón

A MUCHOS HE OÍDO decir, a muchos pintores, que no hay pintura canaria. Sin embargo, hace falta estar ciego para no descubrir o adivinar su pulso.

Hay una escuela de pintura canaria. Nadie ha pretendido forjarla; sin embargo, inadvertidamente ha ido tomando cuerpo hasta mostrarse, hoy, por entero. Está hecha lienzos, determinados cuadros nada más. A través de ellos podemos contemplarla clara y precisa.

No dudo que pueda estar equivocado, pero yo la señalo cercándome, limitándome al paisaje de don Nicolás Massieu, a la alegría trágica de Oramas, las talayeras y composiciones lávicas de Felo Monzón, la pintadera de Manolo Millares; a las aguas deslumbradas de César Manrique, la conjura humana de Jane, el paisaje *visto* de Miró Mainou. La señalo en el mundo de Antonio Padrón.

Día a día, en torno,
creció la realidad,

escribe Rilke. Poco a poco conocemos las piedras, los muros, las calles, el camino, las nubes; poco a poco toma forma esto de vivir; deseamos callarnos, callarnos, o hablar solos allá al fondo de la casa. Crece la realidad, la miramos, la contemplamos a lo largo y todo el tiempo que queremos. No hay prisa. Prisa nada más que para verla, para vivirla. Esta es la única prisa. A fin de cuentas habrán de poner una cruz sobre nosotros, y habremos de descansar, reconocidamente en paz.

Nuestra realidad, a mí me lo parece, está llena de luz, delante de nosotros, vegetalmente. Ramas y ramas de luz que no nos dejan ver. Hay que apartar esa luz que ciega, echarla fuera, arrancarla. Mirad las montañas, no se sabe dónde dejan de serlo; las más cercanas pueden verse, las que están detrás arriba, no, están enterradas por la luz, no hay planos ni filos, no pueden verse. Hay que apartar esa luz, echarla fuera, desacostumbrarla.

Creo que Antonio Padrón ha dejado de arañar hace tiempo esta realidad nuestra que confunde y no deja ver ni fondear; creo que ha aventado las primeras espesas capas de luz, que ha dejado la realidad al descubierto como se quedan las piedras de la orilla, al descubierto, asustadas, temerosas, entonces es cuando él se apodera decididamente de las cosas como si cogiera un pájaro aturdido. La realidad es suya.

El mundo de Antonio Padrón, nuestro mundo, es como una azotea que llega hasta la orilla del mar. Al fondo el mar, el sol ardiendo, los barcos, la arena, las gaviotas, las cometas de los niños. Al fondo la montaña de ceniza, los camellos, el maíz plantado, los machos cabríos, las cabras, las abubillas retemblando; cerca la calle, nuestras sencillas casas funcionales, las ventanas, la jaula con los nidales, la mujer de las flores, el día de fiesta, la turrонера, el paraguas, las ruletas girando, los niños oyendo zumbir los trompos, los crotos verdes, rojos, blancos.

Este es su mundo, nuestro mundo tras su puerta; hay que derribarla, sacarlo afuera a la luz de nuestros ojos. Ese es nuestro pueblo desentrañado.

Con su poderosa técnica y su oficio, nos lo crea. Técnica y oficio nada valen si no es para crear un mundo. Pinta como se empuja con los dedos la semilla en la tierra, vela, oxida, raspa, esculpe la pintura, la talla. Cada trozo de lienzo y cada lienzo es una acumulación de logros técnicos. Antonio Padrón podría ya no hacer otra cosa que desarrollar sus logros, pero él sigue ahondando, adentrándose en la trágica violencia creadora, sin agarraderos. Cuando se es uno mismo se está solo, terriblemente solo. Antonio Padrón tiene la prisa lenta de todo el día pintando lentamente, trágicamente sometido a la creación desamparada. Vivir en paz no es olvidarse de que se vive. El tiempo no cruza sin ser arado y sembrado.

Yo sólo quiero dar la voz, avisar, no nos dejemos perder a Antonio Padrón, es el círculo donde vuela y revuela todo nuestro sentimiento popular, eterno. El tiempo, el día, el año, se está poblando con su alma. Ahí la tenéis pintada como se empuja con los dedos la semilla en la tierra.

[*Diario de Las Palmas*, 25.06.1960.]

Antonio Padrón: Notas para una crítica

EN 1954 ANTONIO PADRÓN abrió aquí su primera exposición de pintura. Muy pocos le conocíamos. Antonio Padrón fue una gran sorpresa, un «no saber de dónde había aparecido este gran pintor». Todos reconocimos su valía. Luego Antonio Padrón volvió a desaparecer, sabíamos que se encontraba en Gáldar trabajando, de cuando en cuando teníamos noticias de sus cosas. Ha pasado mucho tiempo. Seis años. Unos cuantos amigos lo han hecho venir a El Gabinete Literario con sus óleos y sus barro cocidos. Antonio Padrón no tiene ya nada que hacer aquí en Las Palmas. Las Palmas no escribe de él porque no sabe qué decir. Las Palmas se encuentra que no sabe qué hacer con él; pero se calla y calla. ¿Para qué quiere Las Palmas a Antonio Padrón? ¿Necesita a tan gran pintor?

Esta exposición de Antonio Padrón creemos es una de las más importantes celebradas aquí en Canarias. Su obra está terminada. Poderoso de la técnica, del color, del dibujo, Antonio Padrón es un creador. Todo pintor debe de traer consigo un mundo. Su mundo es el nuestro. Yo no sé qué podré decir de él. Al menos —como algunos— lo he intentado. Vayan estas «Notas para una crítica» como muestra de mi admiración por su obra.

LOS RECUERDOS, LA INFANCIA

Los espacios de color toman forma humana. Serán niños con cometas, niños oyendo los trompos, niños pulsando la ruleta, mujeres que tienden jareas, mujeres y molinillos. Los que vimos su primera exposición recordamos que la mayoría de sus lienzos de aquella época giraban también en torno de recuerdos infantiles. El mundo es como podía serlo para un niño, como pudo ser para él. Niño andando por Gáldar y Sardina del Norte, construyendo cometas, raspando cañas, pegando papeles de colores, trenzando la cola, izándola en la luz y haciéndola temblar. Niño abajo en el mar echando barcos, entre erizos, niños sentados en una puerta, el mar al fondo, abubillas dando saltos en el aire, el Sol de los Muertos subiendo la montaña y cayendo como las chispas que saltan de la piedra de los amoladores, amarillenta la montaña de Gáldar, como una gran piel de camello. Niño buscando abajo en los cementerios guanches junto al mar restos de cerámica, huevecillo, piedras [*ilegible*]...

El sol se mete siempre allá en el mar, el día es todo esto, la cometa en el aire. Los trompos zumbando y sus leyes, leyes que eran de brujería, que tenían algo de taller de bruja, a ver quién lo hacía zumbar más y de quién era el más resistente.

Visión urbana desde la azotea. Niño arriba sin salir de casa, contemplando la ciudad, el campo. Ropa tendida, calles y automóviles vistos desde arriba.

En aquella primera exposición se dieron varias etapas de esos recuerdos infantiles. Eran directos, tratados poéticamente, bullía el mundo, se notaba la fuerza tremenda pronto ya endurecida, cuajada, de esta última.

Antonio Padrón ahora, despegado y lejos de aquel mundo imposible, de aquel mundo que todavía seguía siendo en los cuadros porque él lo había continuado, simboliza, acepta, escuda, hace escudos sus recuerdos, medallas, no mundo que se puede vivir, por donde uno casi se pudiera echar a andar, no, ya no, aquello se ha convertido en un escudo, una historia, los golpes todos allí; he aquí la abolladura, el símbolo. Símbolos son sus cuadros *Niños con cometas* y *Niños con trompos*.

PINTURA TALLADA

He visto cuadros empastados. Eso que se llama empaste, pintura gruesa, relieve, capas dobles, volumen de color. Todo esto lo emplea Antonio Padrón. Pero además, no [sólo]. Es decir, Antonio Padrón no se queda en eso: unos punteaban sin espesor, otros desgarraban, otros empastaban simplemente, otros chamuscaban la pintura, etcétera... Antonio habrá hecho todo esto, estoy seguro, pero originariamente, hasta donde puede ser algo original aquí en la tierra, yo creo que habrá que debérsela a él esta forma de *tallar* la pintura. Lo primero de todo es que no utiliza elementos extraños para conseguirlo, trabaja tradicionalmente, en que lo figurado no parezca la cosa misma sino ajenamente lo sea, es decir, más que el parecido físico, más que ese ya lejanísimo «se está saliendo del cuadro» y el «parecen que están vivas», se tenga sobre la piel la sensación de la rugosidad de algo, la aspereza de la piel de los frutos, peces, figuras de barro, yeso, etc. Realismo pictórico. Esto es realismo, color, goce, lo que nunca será la pintura fotográfica.

En casi todos sus cuadros, algún trozo, alguna parte, está tratada de esta manera.

EL DIBUJO

Sobre las grandes formas secas, es decir, sobre los grandes espacios de color que por lo regular vienen a ser formas humanas, a veces cae el dibujo, el trazo negro, podría darnos idea esto que tanto hemos hecho en la playa de alisar la arena y con el dedo dibujar sobre ella. El dibujo cae como una estructura sobre el espacio de color. Este dibujo suele llevar como un reborde o rebaba rodeándolo, enmarcando la figura (véase *Las abubillas*), resaltando extrañamente, dándole carácter primitivo e ingenuo a la composición, infantil, asombroso. Otras veces sobre la mancha de color, escueta, dada, recibe su dibujo rayado. Esta raya por lo regular hiende el lienzo o tabla y saca otro color de abajo y a veces varios. Antonio Padrón cuenta mucho con el dibujo humano que cada mortal tiene en su retina. Él sabe que allí se ve algo sin estar, que allí habrán de verlo y a veces tuerce, niega, mayormente escasea el trazo buscando siempre la sencillez poética.

MOVILIDAD DE LOS ESPACIOS DE COLOR

Antonio Padrón pinta sometiendo su alrededor, inmovilizándolo. Sobre esto que posa en su inteligencia trabaja.

Ese mundo inmóvil es el que luego querrá hacer girar, su mundo, su pintura tendrá esa ley. Mundo detenido que echará a andar, que se dará cuerda como un juguete, que girará. En muchos de sus cuadros encontramos esta movilidad, algunos me recuerdan las luces de noche que mueve el viento, esas luces que cuelgan de los molinillos en las fiestas, que bajan y suben, a veces he creído que Antonio Padrón ha querido reflejar esto. En el cuadro número 9, *Las turroneras*, los molinillos están como delante de las fachadas de casas con puertas y ventanas. Los brazos de los molinillos no participan del color del fondo, sino que las esferas están llenas de otros colores. Esto les da carácter giratorio, giran siempre, suavemente. En el lienzo núm. 17, *Turroneras*, los molinillos giran sobre manchas de colores que ya no reflejan fachadas de casas, son más bien manchas simplemente que recuerdan paredes, manchas puestas arbitrariamente, lo que me hace pensar en esas luces que cuelgan en las fiestas y que mueve el viento en vaivén y se reflejan de arriba abajo. Estos molinillos giran locos, violentos. Se les oye el ruido. En el lienzo «La madeja», al fondo de las manchas de color convergen todas en un punto, recuerda a un remolino de mar seccionado de color, como si las figuras humanas que

tejen estuvieran en la boca de un gran embudo horizontal a la tierra, tejiendo, rodeadas de un remolino que tiene su punto de convergencia allá en el fondo. Este lienzo también tiene algo de vidriera. El cuadro *Haciendo las alfombras*, con sus figuras humanas sembrando color, planos moviéndose. La tabla núm. 2, *Molinillos*, con los brazos de las ruletas, solos, girando solos sobre una gran mancha que coge todo el lienzo.

SEQUEDAD DE LA PINTURA

El dos de arena y una de cal de la albañilería en cada maestro fluctúa. Quiere decir que Antonio Padrón nunca utiliza, muy raramente, el tubo fabricado. Odia esta fórmula. Esto es negativo. No hay dueño más grande de la materia de color que el pintor. Sea el material que sea y el color que tenga, el ceñirse, el limitarse, recibir en las manos el tubo, los tubos y mezclarlos simplemente esto nunca lo encontramos en Antonio Padrón. Él transforma la materia, nunca será el cuadro pintura, como nunca los primitivos pintaron sino con «material colorante». Destierra el aceite, esa calidad chorreante, de brillor. Solamente un cuadro y pinceladas en otros pudieran considerarse dentro de este empleo, pero no totalmente (véase *Pájaros*). En los otros la sequedad, lo calcáreo, lo lávico que ya está en el paisaje de las Islas, la calidad rugosa (recuérdese la montaña de Gáldar a quien yo creo Antonio debe mucho). La sequedad la toma Antonio de la tierra. Los muros de piedra de lava, las cercas (véase *Paisaje*), la tela corriente de hilo, seca, de los vestidos, los surcos enarenados con arena negra dejando ver aún la tierra roja (véase *Paisaje*), esa calidad de la lava, tiene su pintura como quemada, arenosa, sequísima.

Todos sus lienzos están bajo esta sequedad, paisaje insular, tierra vivida y trabajada, esfuerzo y miseria y hambre (oí decir a varios extranjeros que visitaban la exposición que los rostros tallados y verdes de sus figuras humanas daban la sensación de miseria).

COMPOSICIÓN

Junto a las grandes manchas de color, lo tallado, el dibujo rayado, el color figura humana. A veces hay un equilibrio de desproporciones, otras es poético. Las figuras humanas obedecen a la visión guanche de la figura humana. Triángulo sencillo. Ha continuado y desarrollado la creación primitiva. ¿Esto no es acaso lo puramente canario? ¿Hay aquí algo de tipismo y folclorismo? No. He aquí el enganchamiento consciente de lo tradicional, lo primitivo. Antonio Padrón densifica extraordinariamente sus lienzos, nada se le olvida, trabaja minuciosamente atando la pintura, sobreponiéndola. Él va reuniendo en cada lienzo una serie de logros técnicos, por lo regular difícilmente vuelve a repetirse, cada composición bajo el mismo sol arriba a la izquierda, nuevos logros.

Grandes manchas de color, grandes veladuras que suelen ser formas humanas, sobre ellas el dibujo. Estas zonas de color, secas, reseca de sol y desteñidas, arriba el trazo negro del dibujo, junto a ellas la talla minuciosa, las formas de abubillas o pájaros o jareas talladas y empastadas gruesamente y rayadas. Zonas de color que podrían ampliarse hasta convertirse en todo el lienzo. Esto es importante. La composición apoyada más que en otra cosa en la misma pintura. Todos los colores pueden darse juntos, dice Antonio. En el lienzo *Camellos en grises* (uno de sus dos mejores) las manchas de color *figuran*, informan representando, es decir, mancha tras mancha llega a representar figuras y paisajes. Un solo color casi, *Mujer y cabras* (su otro mejor cuadro) a base de veladuras y veladuras compone sus figuras. *Jareas y mojo*, espacios equilibrados, formas o figuras que desaparecen si los ojos no están acostumbrados a lo que son y que se entregan por el propio valor pictórico. Señalemos también *Paisaje*, *Vendedora de flores*, *Echadora de cartas*.

LA SOMBRA

Despacio, si contemplamos los cuadros de Antonio despacio, nos daremos cuenta que además de lo que ha querido pintar y de las manchas de color que ha colocado, velando y raspando, tallando, etc., además de esa movilidad de los espacios de color, descubrimos su íntimo ser, su estar ante la naturaleza.

A mí me dio alegría descubrirlo, como si Antonio pintara siempre todo cuando el sol está arriba un poco a la izquierda. Es de notar que todas las sombras de los cuadros de Antonio, todas las manchas de pintura que denotan sombra provienen de un sol inmóvil, quieto, que siempre estuviera arriba y un poco a la izquierda. Sabemos que el mundo de Antonio Padrón es este, lo situamos en este plano, él mismo ha dicho que para pintar somete a inmovilidad, todo lo detiene alrededor suyo, lo sujeta, lo clava a su ser y así luego lo trabaja lentamente.

Lo que también sabemos nosotros ahora es que Antonio Padrón detiene ese mundo suyo bajo un punto de sol determinado», arriba y a la izquierda. Así entramos en este mundo.

Si vamos al lienzo núm. 10, *Lanchas y camellos*, el sol arriba a la izquierda, sombras delante; el núm. 27, *Paisaje*, igual; el núm. 18, *La luchada*, el sol arriba y a la izquierda; el núm. 4, *Secando las jareas*, mujer primer plano sombra hacia atrás; el núm. 14, *La madeja*, sombra en el cuerpo de la mujer sentada; en el núm. 25, sombra en los rostros de los niños y en los brazos, y en el núm. 5, *Alfarera*, en el cuerpo. Solamente en el cuadro núm. 1, *La ermita*, juega con este sol, pues las dos manchas humanas, las dos mujeres de primer término que se dirigen a la ermita desprenden sombras que en vez de implicar un sol denotan dos, como si cada forma humana tuviera su sol, uno por la derecha, otro por la izquierda. Este cuadro nos recuerda más su exposición anterior, además está fechado en el año 1956, dos años después de la primera y tres y cuatro antes de la mayoría de los que expone actualmente. En este cuadro como en casi todos aquellos que componían su primera exposición...

...LO POÉTICO...

... es como el fondo del lienzo. Cada cuadro estaba tratado poéticamente, indeterminadamente. Se remitía reiteradamente al recuerdo y a la infancia; pero suponía todavía un mundo en gestación; ahora no, ahora Antonio Padrón no golpea con la pintura el lienzo pretendiendo poetizar, no, Antonio Padrón supone ya, se arriesga a que aquello sea poesía, cosa muy diferente; supone antes, que aquello que hará, no sabe qué, es poesía. Va por debajo del hacer, sordo al querer hacer, hace. Sin embargo esto no quiere decir que Antonio Padrón pinte intuitiva o inconscientemente o cabriolee con el tubo sobre el lienzo, no; Antonio Padrón pinta minuciosamente y pinta en contra de su técnica, luchando contra lo que sabe, como haciéndose chocar, sacar fuego. No quiere exponer mundamente la experiencia de su técnica, no quiere ofrecer meramente sus estudios, su «esto se viene haciendo así», así las rayas, así las superficies anchas de color, así el empaste, no, no es esto, sino esto casi dejando de ser para [ser] otra cosa; el empaste deja de serlo para ser talla, el óleo deja de ser aceite y color para ser tierra, el óleo deja de tener brillo, deja de ser fabricado, comercializado, deja de venir en tubos. Siempre está luchando en contra de la forma fácil, tópica, amaestrada desde el somier. El dibujo deja de ser línea y es raya, los espacios paredes, los espacios movilidad, las formas son táctiles, abandona toda visualidad.

Si Antonio Padrón en su primera exposición trató todo poéticamente ahora todo podría no serlo para ser mundo. Todo así como está, como es, sin saber ya, mundo entregado. Nada le importa lo que sea esto, ni por arriba ni por abajo. Es su obra terminada, sola.

Hay todavía gente que le compara, que le busca antecedentes, láminas, países. Son ganas de no querer darle abiertamente lo que se ha ganado y le pertenece pese a todos, son

ganas de no querer reconocerle su valor hasta «un poco más adelante» o un «ya veremos». También hay muchos que saben, que saben muy bien el gran pintor que es Antonio Padrón, ¿qué han hecho? ¿han hecho lo bastante? No habrá que subir a Antonio a ninguna parte; pero habrá que contar con él. Contar con él, pero ¿para qué? Para lo que se haga en Canarias. Murales que debieran sacarse a concurso, representaciones dentro y fuera de las Islas (recuérdese el antecedente de la exposición de Canarias en París), etc., etc.

No es esto lo que quería decir, no, no es esto; pero todo no iba a ser crítica fría, letra notarial.

SERIES O ETAPAS

«Las cosas se detienen a mi alrededor, de este modo desarrollo la realidad hasta rozar con la abstracción», ha dicho Antonio Padrón.

Primero, inmovilidad de las cosas; segundo, desarrollo por series de estas mismas cosas. Así logramos lo siguiente:

Formas de camellos, 4 lienzos; formas de molinillos, 5; formas de abubillas, 4; formas de jareas, 2; formas de cabras, 4; formas humanas en casi todos los cuadros.

Formas de camellos: Lienzo núm. 10, año 1959; lienzo núm. 15, año 1959; lienzo núm. 22, año 1960; lienzo núm. 7, año 1960. Todos los desarrollos, todas las etapas se sucederán cronológicamente.

Núm. 10, *Lanchas y camellos*, año 1959. Siete formas de camellos cada una de color diferente, muy importante, primeriza manera de tratarlas, parándose en cada una de ellas, dándole un solo color a cada una de ellas. El dibujo, un grueso trazo negro de corto en corto que a su vez tiene un ancho reborde o rebaba de color fuerte. Las formas de camellos bastante objetivas, están trazadas todas con sus patas y cabezas.

Núm. 15, *Camellos en rojo*, año 1959. En este se simplifica el número de formas de camellos así como el color y el trazo. Se reduce el número de formas de camellos hasta cuatro y todas ellas de un solo color, amarillo, dentro de un trazo fino y sin reborde. La línea cae sin ondulaciones —no así en el número 10— desde la cabeza hasta la pata. Hay dos formas más de camellos al fondo, pintados sobre manchas, una azul oscura, otra celeste.

Núm. 22, *Cabras y camellos*, año 1960. Nueva reducción de formas de camellos hasta llegar a tres. Mayor simplicidad en el dibujo, reducción de miembros y de expresividad. Dos formas son del mismo color, la tercera también de tonalidad suave. Las formas de las cabras están pintadas sobre manchas de colores como los camellos del fondo del cuadro anterior.

Núm. 7, *Camellos en grises*, año 1960. Última consecuencia del desarrollo anterior. Las dos formas de camellos a las que ahora se ha llegado «han dejado de llenarse de color» como en los cuadros anteriores, han dejado de trazarse, han dejado de ser algo sobre el paisaje. Paisaje y formas de camellos son manchas, espacios de color. ¿Abstracción? Más que eso, creación, genialidad.

Este desarrollo ha venido sucediendo cronológicamente, de una etapa a otra, abandonando logros, superando técnicas, conformando conscientemente un mundo.

Formas de Molinillos: En los cinco lienzos donde trata las formas de molinillos los concibe diecinueve veces. Lienzo núm. 9, año 1959; lienzo núm. 17, año 1959; lienzo núm. 26, año 1960; lienzo núm. 2, año 1960, y lienzo núm. 25, año 1960. También este desarrollo lo hará cronológicamente.

Núm. 9, *Turroneras*, año 1959. En este primer lienzo de esta serie encontramos tres turroneras muy expresivas, talladas minuciosamente, dos cajas de turrones y cuatro molinillos

también muy objetivos. Al fondo fachadas de casas con puertas y ventanas. Los molinillos están pintados delante de las fachadas de las casas. El trozo de fachada enmarcado por los brazos de los molinillos toma otro color y esto hace que parezca que están girando continuamente. Aquí junto a lo denso de la composición, a la pintura tallada, tenemos el sentido de movilidad del color.

Núm. 17, *Turroneras*, año 1959. Reducción del número de turroneras. Dos solamente pintadas menos minuciosamente y cuatro molinillos de la misma forma. El fondo del lienzo no lo representan paredes o fachadas de casas sino son simplemente manchas. Las formas de los molinillos giran solitarias en último plano sobre desordenadas manchas de colores que les dan carácter de girar loco y violento. Hay un eje que divide este lienzo. Persiste la movilidad de las manchas de color más libremente, la realidad está interpretada poética y subjetivamente.

Núm. 26, *Turroneras*, año 1960. Una sola turronera y un solo molinillo. Todo ha perdido objetividad, esto no quiere decir que es menos real. La realidad pintada no es el objeto mismo sino su interpretación. La figura humana, turronera, es una gran veladura dibujada a trazo negro. El molinillo inmóvil sobre una tabla de colores violentos, las cajas de turrones no son más que manchas; una caja está rayada, dibujada sobre el color, la otra pintada. El mismo tiene la misma calidad que una pared vieja de casa o un muro que ha sido encalado y sobreencalado. Debajo, si se observa bien, descubrimos las rayas de tres molinillos que posiblemente fueron tachados por Antonio más tarde esencializando el cuadro. Este lienzo es uno de los mejores de la exposición y el mejor de la serie de las turroneras. Es el apoderamiento de la realidad espiritual, el misterio, la creación.

Núm. 2, *Molinillos*, año 1960. Molinillos solos, grandes manchas sobre las que se dibujan las formas de los molinillos, perros y gallos de yeso, turrones, botellas. Este lienzo navega sobre el anterior, es una recreación del anterior. Por aquí quizás ande el camino a seguir. Este es un gran cuadro.

Núm. 25, *Jugando a los molinillos*, año 1960. Es uno de los dos lienzos más grandes de Antonio Padrón (98x122; el más pequeño, el 16, *Pájaros*, tiene 41x51, y el mediano núm. 20, *Niños con cometas*, 62x52). Grandes manchas de color, algunas son figuras humanas muy objetivas. Vuelta a la infancia, al recuerdo. Dos muchachos, uno pulsando el arco del molinillo, *apulsando* el brazo de la ruleta, la dueña acecha. Lo importante es la composición, el color, la técnica y su sentido popular.

Hay que mirar bien para ir descubriendo este camino de Antonio Padrón. Una realidad tratada primero toscamente que luego irá descomponiéndose, esencializándose. Unas formas de turroneras y molinillos desarrollados poéticamente hasta la violencia quedándose en veladura y dibujo, pared o muro viejo, rayado, esencial, creación. Luego un recrear esta creación, lienzo 2, terminando con una vuelta a la infancia. He aquí toda esta interesantísima serie de molinillos.

Esta mismas etapas o series se pueden ver en los lienzos donde desarrolla las formas de abubillas, jareas, y formas de cuerpos humanos.

LA «VENDEDORA DE FLORES»

Los pétalos, las flores parecen la fotografía de un curso de colegio. Tienen esa mirada de curso entero fotografiado, todos mirando a un punto. Esos extraños ramos no salen de las jarras, son más bien flores clavadas en la pared, flores o pétalos que miran hacia uno, alfileres en el acerico colgado en la pared, así clavados parece que subieron pared arriba flores saltando sobre su única pata y al llegar a la altura de las mejillas y la cabeza de la vendedora se clavaron. Dibujo a rayas, pétalos tallados. La figura humana, serena, alarga la forma de sus brazos y manos que mantiene una forma de flor. Extraña esta mujer, Gioconda canaria, monstruo de rigor. La

Vendedora es uno de sus mejores cuadros. Técnicamente se parece mucho al de *Las abubillas*, núm. 23. (Padrón dice que se hicieron por el mismo tiempo.) Dibujo arañado, densidad de color, talla continua, espacio humano seco, sencillo.,

Es difícil, muy difícil, decir categóricamente su mejor cuadro o sus mejores cuadros. La diferencia es poca. Casi se rozan todos. Para mí entre *Camellos en grises* y *Mujer y cabras* anda el primero, luego siguen *Paisaje*, *Jareas y mojo*, *Vendedora de flores*, *Niños con cometas*, *Turronera*, *Niños con trompos*, *Bodegón*, *Haciendo las alfombras*, *Echando las cartas*, etc.

BARROS COCIDOS

Nueve o diez barro cocidos trajo Antonio Padrón. Él dice que no son nada definitivo, hasta ahora «jugar con barro», pero que prepara para dentro de poco una exposición exclusivamente de cerámica, barro cocidos. Es asombroso las calidades obtenidas por Antonio Padrón del barro acercándose a la piedra molinera y a la fiyura [*sic*] lávica. ¿Reemplazarán las abubillas a las palomas de barro populares? El sigue esta tradición y no desea más que darle impulso nuevamente.

Finalmente deseamos que Antonio Padrón no sea otro de nuestros grandes pintores que tengan que marchar fuera para consolidar su valía. Por eso solo bien valdría el esfuerzo de todos, la atención, la consideración, ya que él por su cuenta se volverá a encerrar en su Gáldar hasta no sabríamos cuándo, cosa que no deseamos de todo corazón.

[*Diario de Las Palmas*, 17 y 18.01.1961.]

Martín Chirino, constructor del espacio

PRELIMINAR

En el espacio real exterior y en el espacio mental imaginario, visible e invisible, el hombre actual arrastra su antigüedad y su moderna etapa histórica; cruza la floresta inmovilista y el pedregal revolucionario con un ramo de llamas y un ramo de agua creadora; atraviesa, con el clan secreto de su organización biológica, la espesa vegetación étnica; arroja su red lógica al mar; tira al aire su fe irracional; se mira en el cristal físico y ético de su antropología; entierra en el armario su estética máscara social; golpea sobre la piel del silencio; se baña, constantemente, en el río continuo de la duda y de la certidumbre, con la esperanza de que su propio conocimiento muerda la manzana de las realidades, se encuentre consigo mismo y se identifique a sí mismo y, por último, se ame fieramente a sí mismo, tenga la cortesía de empuñar, decidido, los remos y bogue, bogue con fuerza hacia tierra, baje a la calle, acepte con la mayor naturalidad su compromiso humano en la comunidad en que vive, comparta su celda única, la condena y la libertad de su tiempo, escriba en los muros el duro memorial de la historia de su pueblo.

El escultor Martín Chirino usa su tiempo humano en forjar un texto, visible e invisible, cuya combustión incendie la amorfa masa cerebral, inicie la dinámica de las transformaciones.

TEXTO Y LECTURA

La escultura es texto; su materia signo. Con frecuencia, el mismo material se presta, inicialmente, a un análisis de lectura previa: la textura del hierro forjado.

La forja del hierro, el oficio del herrero, tiene una larga historia. Ante el descubrimiento del hierro todas las civilizaciones anteriores se quedaron, literalmente petrificadas. El tumultuoso río cultural de la piedra detuvo su curso, asombrado y curioso, al pasar y mirar hasta el fondo de la fundición y de la herrería.

La lectura del texto promete cuestionar, resueltamente, el problema de pensar. Leer es pensar.

Para leer un texto —o la naturaleza— es necesario que la mirada humana se amaestre, se artesane. En esta artesanía de la mirada hay, implícito, un amor por los signos, por su significación, y fundamentalmente, por los silencios. Hay que saber leer el signo y su pulso, la significación concreta y su clara vegetación, el tumbo y el redoblar de sus silencios. El discurso dialéctico de Julio González está perfectamente tramado —fría dramática y horro de énfasis— de espacios donde se inician las fuentes del silencio. Constantin Brancusi —eremita universal exquisito— propone un proceso desde el borde mismo de la creación, silabeo místico, pulido silencio arrebatador. Pablo Gargallo muestra un discurso del cual sólo le interesa, finalmente, dejarlo vacío, dejar los huecos de la estructura de su retórica, el espacio atravesado de rumores silenciosos.

El hombre contemporáneo quizá no tenga ninguna necesidad de leer; la necesidad de leer el espacio se halla más bien en estos escultores.

ESCULTURAS

Martín Chirino comienza prácticamente sus trabajos de mayor problemática y sencillez hacia mediados de siglo —cuenta, por entonces, justamente veinticinco años. Madera, piedra, cristal, cemento, plomo, hierro son los materiales elegidos en sus investigaciones experimentales, siendo este último el que por su propia textura tomará cuerpo, plenos poderes, carta de naturaleza desde ayer hasta hoy. Inicialmente sus espacios de hierro forjados o de chapas de hierro forjadas y soldadas se instalan en la vanguardia de la abstracción expresionista. Estas «Composiciones» tienen la libertad de ofrecer, en su conjunto, volúmenes que conciertan ya, espacialmente, una poética. Este proceso de *Composiciones* conducirá a Chirino a un mayor y más profundo conocimiento del material. Su interpretación de la materia —por más comprendida, más jubilosa— le llevará a crear sus *Herramientas poéticas e inútiles* que reptan por el suelo, se yerguen como animales nocturnos petrificados hacia el día, crecen y levantan el vuelo —la espiga vertical—, serpentean olfateando el rastro de una presa quimérica o enigmáticamente otean el horizonte en espera de no se sabe bien qué aparición, qué misterio. Seguidamente surgen sus *Raíces* del conocimiento racional e irracional de la vida humana. Raíces que agrietan, que resquebrajan y soportan el enorme móvil del aire, raíces que penetran en el espacio visible desconocido, raíces que son el único testimonio del naufragio de la civilización y alucinada tecnología; raíces en las que se hunde violentamente la violencia y destrucción humanas. Los diversos hechos artísticos no se van desarrollando sucesivamente hasta sus últimas consecuencias espacio-temporales, sino que entramados, interrumpidamente, crean un bosque de figuras distintas, acordadas y diferenciadas por el solo hecho de que cada pieza ha tenido la posibilidad real de ser por ser, cada una única. Sin embargo, hay cierto hilo mental, analógico, que enhebra progresivamente todas sus épocas. Chirino traza ya desde 1950 sus tremendas y aparentemente sencillas espirales. Pueden verse en sus dibujos de aquella época como en las pocas muestras de hierro forjado que han sobrevivido por puro azar. Aquellas espirales iniciales —nominadas desde 1958 *El Viento*— se remontan a una problemática milenaria cultural, mágica, planteada enigmáticamente, por el hombre aborigen canario, a golpe de sílex sobre la roca de Balos, el Julan y el Roque de Teneguía. El antiguo habitante de las Islas Canarias, el hombre guanche, talló sobre la roca un símbolo imperecedero: su oración o su plegaria infinita, la impenetrable mirada de la diosa o el fervoroso canto a la fecundidad. Son estos petroglifos o ideogramas espiraliformes así como las pintaderas canarias circulares los que prometen por aquellos años de la postguerra española y europea, al escultor canario, angustiada y lúcidamente, ir en busca de su propia identidad oculta, arrasada y destruida a golpe de espada imperial y fe encegueda desde la Conquista. Al final de esta década de los años '50 Chirino atraviesa por uno de esos momentos de abstracción expresionista más acentuados; su proceso mental crítico le lleva a la ejecución de su serie de los *Inquisidores*. Aparentemente sugieren monstruosas cabezas antropomórficas, humanos rostros bestiales, implacables testas exterminadoras del libre albedrío. En estas esculturas de hierro forjado Chirino dibuja en el espacio con increíble naturalidad el trazo y gesto de una mayor violencia expresiva; crea espacialmente la línea de una severa economía geométrica. Aparece su *Mediterránea* atlántica. Más tarde las progresivas etapas de la *Mediterránea* se posarán levemente en el suelo solidario. Surge enigmática y misteriosa la *Lady* de Martín Chirino. ¿Qué viene a sembrar esta *mujer* en este campo de concentración individual y colectivo? ¿El gas letal? ¿La semilla de la fecundidad o de la destrucción? ¿O acaso viene a recordar que la vida material y cultural de un pueblo habrá de manifestarse, simple y eficaz, roto el carisma, muerto el idolillo? Las *ladies* de la abstracción se instalan, en su propia cronología, dentro de un amplio campo connotativo. Desde 1970 Chirino viene trabajando en nuevas formas de su actividad artística. Cada hecho artístico, cada texto, cuestiona y dinamiza el proceso mental. El torbellino contenido de la espiral se desata violentamente apenas

iniciarse: Chirino crea el *Aeróvoro*, extraño pájaro de larguísimas alas planeadoras, devorador del aire, del tiempo humano y su ignorada distancia; búho de la sabiduría que planea sobre la ciudad; halcón para la caza *mayor* de cetrería donde la presa es el ave monstruosa, boba y fofa, que patea lentamente sobre la imaginación humana. El *Aeróvoro* es un símbolo abierto, representativo de las más nobles aspiraciones humanas, del arte de «darle a la caza alcance», incontenible ímpetu espiritual, insobornable, que busca por encima de todo y contra todo transformar la vida (o devorarla), darle al hombre su libertad perdida por las calles de la civilización, por el laberinto mental de la confusión individual y colectiva.

También crea, por esta misma fecha, el *Paisaje*. Sucesivas planchas y palastros de hierro forjado se ondulan y superponen con toda naturalidad hasta ofrecer, frontalmente, un entramado que recuerda las diferentes estratificaciones de la propia naturaleza. Estas planchas de hierro nacen a veces unas de otras; cada una de ellas se desliza y se hunde en no se sabe qué parte del espacio. O se encrespa, inicial o finalmente, hasta hendir, erosionada, la mirada humana. El lector del *paisaje* comienza su lectura giratoria; se encuentra ante un mar de masas líquidas sólidamente estratificadas, contempla el corte natural de la geología. En el recorrido circular de su lectura el *paisaje* no permanece inmutable, en su silencio gira sobre sí mismo, se eleva y turba en plena combustión el frío de la imaginación.

En los últimos años y conjuntamente con sus *Paisajes* y *Aeróvoros* nace el *AfroCán*, cuyo poder de base es, como en casi todas sus esculturas, el desarrollo de la espiral. En esta nueva etapa, la dura línea envolvente de la espiral anidada en la base inicia violentamente un macizo recorrido ovoidal que baja y termina por ovillarse al pie. El impresionante óvalo de hierro forjado, primeramente concebido en la escultura que Chirino llamará *Oölogy* (1973), se concretará en un texto difícil, complejo, enormemente problemático y de aparente sencillez, asumido tras un largo proceso dialéctico agotador y una endemoniada actividad que consume todos los recursos y posibilidades en la maestría de su oficio. Chirino siempre tiene presente, en cada momento de su actividad artística, qué es lo que quiere crear, es decir, *elige*, decididamente, *entre todas las locuras, su locura*. Entra en plena combustión su proceso mental, realiza una lenta, serena endiablada actividad que ya no cesa enfrentada a la realidad física de la criatura, entabla vivamente, de modo racional e irracional, la dialéctica de la concreción *del oscuro vacío*. Chirino sabe qué quiere crear, *qué cosa no ve*, qué texto invisible lee; cuando esta lectura de lo invisible va dejando de serlo comienza a ver con mayor claridad *lo que no veía*. Cuando principia su escritura va leyendo, visibles físicamente, esos signos mentales entramados en la química cerebral humana de su conocimiento y su memoria.

Nace la etapa de sus *AfroCanes*, enigmática, conflictiva. Estos óvalos inescrutables miran, impasibles el presente, el futuro del hombre contemporáneo, pero desde muy atrás, desde el memorial perdido de la humanidad. ¿Sus «*AfroCanes*» no serán la máscara, la gran máscara del hombre contemporáneo tras la que se oculta, horrorizado, después de haber creado en su moderna civilización tecnológica su propia cámara de gas mortuoria, el afilado cuchillo atómico de su propio suicidio, la monstruosa máquina de los átomos del exterminio de la humanidad?

CANGRAFÍAS

Martín Chirino ha dedicado su tiempo fundamentalmente a la dinámica y creación de sus esculturas; el uso de su tiempo humano se ha completado, artísticamente, con sus trabajos plásticos y gráficos que de manera singular no se apoyan o apuntalan pura y exclusivamente en las formas de sus espacios, sino que, por el contrario, sus *CanGrafías* gozan de plena autonomía. La denominación misma de su obra gráfica nos da la pista de su proposición: *CanGrafía* es una síntesis de la *grafía* y pintadera *canarias*. Sus dibujos, de alguna manera,

entroncan con esa mágica, cultural civilización milenaria del hombre guanche. Y crea y recrea nuevos símbolos, ideogramas; inventa una caligrafía, un trazo, un signo desde el propio misterio de la historia de su pueblo antiguo tratando de indagar y encontrar su propia identidad individual y colectiva. La iconografía guanche se remonta a varios milenios a. C. hasta principios del siglo XV, en que es interrumpida por primera vez continuando hasta final de ese mismo siglo (1496), en que será sistemática e implacablemente arrasada por la Conquista. La antigua cultura y civilización de las Islas Canarias, tan sabia, poderosa y mágica, dejó todo su arte oculto, enterrado a los ojos extraños. Todo lo *visible* fue cabalmente destruido; pero las pintaderas, las grafías del Barranco de Balos, del Julan, los petroglifos del Roque de Teneguía... permanecen, quedan en pie, dura y sólidamente, y forman parte *menos visible* o *invisible* ante la mirada apresurada e implacable de la destrucción total de la historia de un pueblo.

PANDÉMIUM

En estos últimos años Chirino se ha visto asaltado, dentro del ámbito de la creación gráfica, por una nueva actividad, de imperioso ímpetu irracional, que no intenta siquiera definir (*ni quiere ni puede*) tras un esquema lógico. Cuando ha tratado de dar una clave, incluso para sí mismo, se ha excusado proponiendo que está «escribiendo un texto, una larga carta para un amigo suyo». El ritmo vertiginoso de la línea, el trazo corto o largo, el aparente silabeo de una caligrafía irracional, la lectura fónica e interrumpida; el *pandémium* inaugura dentro del ámbito de la grafía universal, un lenguaje: un texto y una caligrafía, un ritmo y una musicalidad que nos hace pensar que nos hallamos temporalmente, por ventura, ante el documento más extraño y enigmático, propio de la locura de un pasígrafo universal.

CEREMONIAL

Todas las esculturas de Martín Chirino realizadas en estos últimos años se muestran, hoy, en esta monografía, bajo el título de *AfroCán*. Esta exposición consta de diez esculturas de hierro forjado, todas empavonadas excepto una (tres *Paisajes*, dos *Aeróvoros*, cuatro *AfroCanes* y *El Viento: Canarias*, tratado este último bajo la propia cristalización del óxido) y siete *CanGrafías* (técnica mixta, *collage*...) más la presentación, en maquetación previa, de su *Pandémium*.

En esta ceremonia cultural, irrespetuosa e irreverente dentro del uso y abuso de la normativa tradicional, Martín Chirino derriba todos los idolillos reales y mentales y rinde, lúcida y lúdicamente, con la severidad y fiesta de su natural sencillez, su amoroso homenaje al continente africano. Y a sus islas nativas: las Islas Canarias. A toda el África Negra y Árabe, de norte a sur, de este a oeste; a todos los artesanos y escultores anónimos de África y a todos sus pueblos.

El *AfroCán*, la máscara negroide que recorre todo el arte actual sube hasta el rostro horrorizado del hombre contemporáneo sin cubrirle los ojos, sin velarle la mirada: la máscara abre enigmáticamente las puertas de la mirada humana hacia el futuro y su claridad individual y comunitaria.

El Viento: Canarias, la más increíble e impresionante espiral de Martín Chirino, se funde, atávica y mágicamente, al quehacer del escultor anónimo del milenario pueblo joven que tallara sobre la piedra y la roca canarias las humildes y terribles espirales infinitas que hoy retornan inaugurales, vestidas de hierro forjado... qué desconocida y violenta inocencia...

BREVE

Con fe, o sin ella; siempre con pasión —es decir, con fe siempre— Martín Chirino asume, su condición humana: vida y arte se funden en su taller de escultor. Y con sus propias manos, horma única, forja un nidal de espirales donde la luz se cría.

En el *spectrum* del arte contemporáneo se destaca, paradigmáticamente, la escultura de Martín Chirino.

[En el catálogo de la exposición *AfroCán* de Martín Chirino, Madrid, Taller Ediciones JB, 1976; y en *La Provincia*, 05.12.1976.]

ESCULTURA DE MARTÍN CHIRINO: EL OFICIO DE LA FORJA

LA ESCULTURA DE MARTÍN Chirino se presta a múltiples interpretaciones.

Su código estético ha sido interpretado, en diversas ocasiones, por críticos y ensayistas que le han reconocido, categóricamente, en la problemática del arte universal. En ese horizonte del arte contemporáneo destaca, paradigmáticamente, su hecho artístico, su escultura.

Estas diversas interpretaciones están situadas a niveles determinados, como son, entre otros, su poética, la construcción del espacio, la problemática del espacio, qué es un espacio estético, etc. Y, en otros niveles con los cuales se interrelacionan estrechamente: arte y vida, arte y sociedad...

Sin embargo, en esta ocasión, y ante las esculturas de Martín Chirino, yo quisiera tratar primordialmente uno de los puntos clave, según el entendimiento de la crítica especializada y el mío propio, que atañe muy directamente a la naturaleza misma de sus esculturas; es decir, creo interesante remitirme, concretamente y dentro de lo que podría denominarse naturaleza del arte en general, al hecho de la naturaleza del arte de Martín Chirino, a su utilización de las herramientas y de los materiales.

En definitiva, una de las cuestiones que voy a intentar desarrollar casi exclusivamente es por qué nuestro escultor utiliza el hierro, y cómo lo utiliza en sus creaciones artísticas.

La obra de Martín Chirino está expuesta hoy ante nosotros, en la Casa de Colón, ante los ojos de todos, y creo fundamental presentar e insistir en algo que aunque se desprenda directamente de la contemplación de la obra en hierro de Chirino, aunque se entienda perfectamente al calor de una mirada reflexiva, consiste, singularmente, en toda una formación, aprendizaje, dominio y conocimiento profundo, siempre renovado y removido progresivamente, de un oficio hondamente enraizado, desde un punto de vista artesanal y profesional, en la vida y la cultura de los pueblos: el oficio del herrero, del forjador.

Para los que hemos seguido, paso a paso, a lo largo del tiempo, la realización de su obra, este oficio suyo nos resulta consustancial con su propia dinámica, ya que la obra de Martín Chirino siempre la hemos visto crecer engendrada, fundida, de una manera connatural, a ese trabajo, realización y conocimiento de un material, en este caso, el hierro, conjuntamente implicado a la vez con el conocimiento de su realidad histórica.

Creo necesario y útil, en mis proposiciones actuales, hacer hincapié en ello, darle la dimensión de vida desentrañando esta cuestión para mí primordial, pues estos condicionamientos que impone el material utilizado y este oficio que rinde cada vez con mayor dominio las duras formas del hierro han sido revelados por la crítica sucesiva, a diferentes niveles, en formulaciones y proposiciones precisas, en sutiles matizaciones, iluminadoras, en gran medida, de su proceso artístico, de su código estético.

Paso a referirme, pues, a esa inclinación, a ese instinto natural que hará del hierro el material elegido, sucesivo y constante, en la obra de Martín Chirino y, por consiguiente, a ese aprendizaje del oficio, enriquecido progresivamente por el estudio y la experimentación en el transcurso del tiempo que hacen de Chirino un fabuloso artesano, un maestro del oficio de la herrería y, en definitiva, con su escultura en hierro, uno de los grandes forjadores de la escultura contemporánea.

Las primeras piezas realizadas en hierro por Martín Chirino datan, que yo sepa, de los años 1947, 1949. Todas estas piezas muestran ya una conducta estética incuestionable, e indudablemente, un claro instinto, dentro de la realización material y de la interpretación formal, que se mueve en la más pura vanguardia de estos años. Estas esculturas están realizadas en chapa de hierro. Son formas geométricas neofigurativas de un alto trazado propio del cubismo y del constructivismo. Y son estatuillas que remiten en su figuración esquemática,

sorprendentemente, a la iconografía religiosa. Tienen aproximadamente treinta centímetros de altura y están realizadas, como he dicho, en chapas de hierro de uno o dos milímetros de espesor, cortadas a tijera y punzón, con recortados fragmentos geoméricamente precisos soldados al cuerpo principal y que traman, en su conjunto, una extraña armonía de volúmenes y vacíos equilibrados y guiados fundamentalmente por el pulso, la intensidad y concreción de su dibujo.

Esta manera de expresarse artísticamente, este instinto personal hacia formas estéticas experimentales, conforman, de una manera real y vigorosa, un espíritu atento y dispuesto a confiarse (como sucederá en adelante) únicamente a sí mismo, es decir, confiar en su propio autodidactismo.

En 1948 Martín Chirino se halla en Madrid dispuesto a cursar estudios. El panorama de la universidad española, por aquellos años (prácticamente desde la posguerra hasta no se sabe cuándo), no se presta a una confrontación plena entre las aspiraciones del estudiante y el espíritu de investigación de las instituciones de enseñanza. No obstante, Chirino decide ingresar y cursar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, obteniendo su licenciatura en 1952.

En la Academia, centro de cultura oficial, Chirino se somete, en silenciosa inconformidad, a la sistemática metodología tradicional, nada de acuerdo, por supuesto, con su espíritu de búsqueda y concreción artística. Según los ejercicios, moldea barro, vacía escayola, saca puntos, talla piedra, mármol, madera, y dibuja. Lo hace todo a la manera y rigor tradicionales, de acuerdo con la exigida ortodoxia. Siguiendo estos cánones de rigor tradicional obtiene finalmente en 1952 su Licenciatura, como ya he dicho, pero en estos mismos años, el estudiante de Bellas Artes Martín Chirino, paralelamente y al margen de sus clases en la Academia, continúa e intensifica el aprendizaje y conocimiento de la forja del hierro acudiendo a talleres privados (en Madrid y Valladolid) donde pueda aprender y ejercitar con la práctica el uso de las herramientas industriales, donde va conociendo e indagando en el código del hierro. Es así como, en este ámbito industrial, llega a realizar composiciones de mayor riesgo y envergadura dentro de un campo experimental. Es en este marco preciso, que, afortunadamente, reúne, a pesar de ciertas limitaciones, las condiciones idóneas y suficientes, donde va a desarrollarse su dominio de una técnica, de un oficio, y que pone a su alcance, según se va especializando en ellas, las herramientas y útiles necesarios que permiten, cada vez con mayor precisión, que sus hierros vayan tomando una más profunda identidad de acuerdo con su proceso mental artístico.

Esta obra se está realizando en Madrid, como he dicho, al margen de sus estudios en la Academia, con el riesgo y la aventura del arte que sólo su autodidactismo le impone.

Alternativamente, en su casa-estudio de Las Palmas, emplazada en el barrio de Santa Catalina, al pie de la Playa de Las Canteras, casi frente a la Peña la Vieja, se va llenando de herramientas y composiciones en hierro, hasta que por el año 1952, 1953, se decide a instalar su estudio, muy cerca de donde vive, en la calle Portugal, que, día tras día, se va pareciendo cada vez más a una herrería y a un taller mecánico conjuntamente.

En los años iniciales de esta década 1950-60, Martín Chirino comienza de modo definitivo una etapa, en la que realiza dentro del campo de la abstracción una amplia serie de composiciones que serán el punto de partida de su futura trayectoria.

Toda su obra de este periodo se denominará generalmente *composiciones* y está realizada en su mayoría en hierro, pues Chirino trabaja también en esta época la madera, la piedra roja canaria, el cristal, etc.

De las obras de esta etapa Chirino elige cinco composiciones en hierro (una en hierro y plomo) que se exponen en El Museo Canario (con Manolo Millares, Elvireta Escobio y Fredy Szmull) en 1954. Aquí ya aparece una serie que se denominará *Reina Negra*, volúmenes de chapa y hierro forjado que ofrecen, textualmente, una visión clara del dominio de los materiales

por parte del escultor.

Ahora bien, durante esta etapa inicial que consideramos como un intenso y profundo proceso de aprendizaje de la forja del hierro, Martín Chirino se interesa desde un punto de vista teórico por todos aquellos acontecimientos artísticos relacionados con los trabajos del hierro. Viaja por casi toda Península Ibérica motivado fundamentalmente por el conocimiento directo de las herramientas del campo castellano (arados, hoces...) y por el estudio de la rejería española. Estos trabajos y estas lecturas llevadas a cabo complementan de una manera fundamental la problemática de las formas artísticas que, con verdadero rigor y apasionamiento, le ayudarán cuando el escultor trace sus violentas formas gestuales, la modernidad estética de su armonía.

Martín Chirino se había convertido ya en aquellos momentos en uno de los grandes conocedores de la rejería española. Tanto es así que, cuando Camilo José Cela, en 1958, solicita de Martín Chirino, como escultor del grupo *El Paso*, un trabajo de colaboración para su revista *Papeles de Son Armadans* y con motivo de dedicarle un número monográfico a este grupo de vanguardia, Chirino le enviará un trabajo literario cuyo solo título resulta ya enormemente significativo: «La reja y el arado». En él Chirino vuelca sus reflexiones acerca de las herramientas y útiles del campo, de la rejería artesanal y, naturalmente, sus propias experiencias y reflexiones debidas a sus conocimientos y a la práctica que tiene ya como gran conocedor de esa realidad; nos alerta, sugestivamente, con sus puntos de vista absolutamente originarios y su sentido de modernidad.

Hasta el año 1955, más o menos, Chirino llamará *composiciones* a sus esculturas en hierro. Desde esta fecha hasta 1959 —también aproximadamente— las denominará con el título general de *herramientas poéticas e inútiles*.

En un determinado estudio sobre las diversas series y etapas de la escultura de Chirino, habría de tenerse muy en cuenta que antes de culminar una etapa de su trabajo, ya han comenzado a surgir nuevas formas, sin lugar a dudas, [que] se consideran como piezas inaugurales de esa futura etapa posterior. En definitiva, las sucesivas etapas se van encadenando y sus ciclos no tienen límites tajantes sino que más bien entran unas formas iniciales cuando comienzan a concluirse, prácticamente, otras formas que, a veces, pueden llegar a desarrollarse muy alejadas en el tiempo de ese núcleo concreto en que se ha dado [el] proceso más unitariamente. Es así como podremos entender que en su ciclo de *herramientas poéticas e inútiles* aparezcan ya nuevas formas que luego vendrán a conocerse con el nombre de *inquisidores y místicos*. Sin embargo, confluyendo con estas dos series, por el año 1958, comienza Chirino a elaborar su conocida serie de las espirales a las que titulará *vientos*. La figura de la espiral, desarrollado por Martín Chirino desde el comienzo de la década de los años '50, será motivo de honda reflexión durante todos estos años, concretándose en esta fecha exactamente del año 1958 en una forma altamente compleja al mismo tiempo que sencilla: la problemática de la espiral. Esta forma abstracta que está emparentada con el código secreto de la simbología del arte primitivo canario y universal tiene acceso al espíritu de modernidad de nuestro siglo de la mano de nuestro escultor. El sentido de la forma espiral no sólo entra en el código artístico contemporáneo a través de la forja de nuestro escultor sino que en las más modernas interpretaciones de la escritura, desde el punto de vista del ensayo literario y lingüístico al puramente artístico, comienza a describirse la obra literaria en sentido circular y espiraliforme.

Volviendo al hilo de nuestra cuestión, al final de la década de 1950-60, sobre su serie de *herramientas poéticas e inútiles*, éstas pierden todo su posible lirismo, desnudándose de la interpretación que pueda tomarse incluso de su propio título; abandonan este posible ropaje interpretativo y se presentan, en las salas del Ateneo de Madrid, en 1958, en la orfandad única de lo que son: hierros, «Los hierros de Martín Chirino».

Sin desvelar, ya que éste en estos momentos no es nuestro propósito, qué significación

artística y qué interpretación estética tienen estos volúmenes, es evidente, a los ojos del lector y el contemplador, que estos hierros ofrecen, en su trabajada desnudez, las huellas de su propia forja, la acción gradual de los martillos, el lento sometimiento al fuego de la fragua, el desgarrón, el tirón duro de la tenaza, el poderoso caminar de las limas y el sucesivo oleaje de la soldadura que se cierra al engranar, en el espacio, las formas y los volúmenes.

En el correr de todos estos años, nos encontramos, de pronto, en una situación y en una circunstancia absolutamente decisiva. Es normal que sus esculturas abstractas en hierro causen asombro y perplejidad, pero no lo es menos el hecho de que éstas estén construidas, realizadas, en hierro. Esta es una cuestión fundamental.

«Son hierros», escribe el crítico José Ayllón en la monografía de la exposición del Ateneo. Y, siguiendo su propio comentario, en estos hierros cree ver, particularmente, la violencia gestual de aquellos maestros artesanos de la rejería conquense. Es posible. Chirino los ha estudiado a fondo. Sí, es indudable. Allí, en aquellos hierros sosegados a puro martillazo y llama lenta está la maestría, el grito, la condena y la salvación, no sólo de aquellos artesanos de la rejería conquense sino también de otros muchos pueblos conocedores de la química y la historia del hierro, maestros en el oficio de la forja, que viven a caballo del yunque y de la fragua, al calor de sus conocimientos y sus teorías del color de la llama y del agua que sólo sabe templar, justamente, el hierro hasta más allá de lo imposible.

Martín Chirino ha expuesto ante los ojos atónitos de todos unos humildes hierros donde, por el momento, está trabada la espiritualidad del hombre contemporáneo.

A cierto nivel lingüístico, esto es así, y así lo comprendemos. A aquellas *herramientas poéticas e inútiles* degradadas críticamente, en esta singular ocasión, a simples categorías de hierro forjado no les quedaba otra opción estética sino cumplir, en un mundo silencioso, su ciclo histórico en el espacio y en el tiempo.

Pero no pasaría mucho tiempo, en aquel panorama desolador de la sociedad española, para que otro gran escultor español, Ángel Ferrant, hombre prestigioso en la vanguardia artística universal, se pronunciase, yendo directamente al grano, declarando con toda claridad y rotundidad y ante la expectativa general: «Martín Chirino es un escultor». Para mí, personalmente, y para toda la crítica habitual de los movimientos de vanguardia, éste es el momento clave, revelador, en que la escultura en hierro de Martín Chirino, problematizada estéticamente, se abre a todos los vientos innovadores y es aceptada como punta de lanza su propuesta de libertad de expresión artística y de libertad individual, en un país asolado por la tiranía.

Martín Chirino será considerado por Ángel Ferrant como su discípulo predilecto, pues las reflexiones y meditaciones de este gran maestro hallan razones y simpatías en ese espíritu crítico, estudioso y abierto que, además, no ha descuidado en ningún momento, para expresarse, conocer y dominar profundamente un oficio que, aparentemente, no tenía que ver con el oficio del escultor tradicional: el oficio del herrero y el forjador.

Martín Chirino es un escultor —afirma Ángel Ferrant—. No un escultor de otros tiempos. No un superviviente, sino un viviente escultor. Hoy es necesario reconcentrarse para saber qué es un escultor. Yo no puedo admitir que un escultor sea lo que se vino creyendo que era; eso es esclavizar una individualidad vocacional, aprisionándola en un oficio (tradicional)... Muchísimo antes de que el escultor apareciera presindicalmente clasificado, existió la escultura. Y desde antes que la escultura tuviera existencia corpórea, existió el escultor... Hace muchos años me vi obligado a declarar que, según mi modesto parecer, la misión del escultor es animar el espacio...

He intentado compendiar la circunstancia en que Martín Chirino hizo sus esculturas, equiparándola al yunque en que las hubo de forjar, pues la escueta excelencia de su forja brotó del forjador, movido por los impulsos del medio en que trabajó...

Y continuó citando a Ángel Ferrant, porque pasa a un aspecto esclarecedor en el que también coinciden críticos y ensayistas que, aparte de conocer su obra, traban amistad y conocimiento personal con nuestro escultor: «La naturalidad personal de Martín Chirino se transmitió a sus hierros, en los que no hay nada fingido. Suya y de ellos es la sencillez y la austera serenidad que los caracteriza; la efusiva expansión en que se distinguen».

En estos años finales de la década de los '50 y principios del '60, el expresionismo abstracto español llegará a su máxima demarcación límite a través de la definición crítica, de crítica histórica ensayística en la pintura de Antonio Saura y en la escultura de Martín Chirino con su serie *Inquisidores y místicos*.

Hemos visto cómo fuera del oficio normativo de escultor, Martín Chirino ofrece su propuesta estética. No es nada casual que en el año 1972 en Madrid se prepare una monografía sobre la amplia panorámica de sus esculturas y a este volumen se le dé el nombre de *Forjario*. Tampoco es casual que el crítico norteamericano John Canaday afirme, con motivo de la exposición celebrada en New York, en 1973: «Seguramente sería imposible encontrar esculturas, en cualquier país o en cualquier tiempo, en las que un material tan duro haya sido más satisfactoriamente sometido a la voluntad del artista sin sacrificar la fuerza inherente de su carácter».

Y en el año 1976, con motivo del centenario de Julio González, la revista *Guadalimar* dedica a este gran maestro un número especial para el que pide a Martín Chirino una colaboración literaria. De este trabajo entresacamos el siguiente párrafo:

Ante la obra de Julio González —la delicadeza y la violencia de su poderoso silencio— mi reflexión primera —sin criterio ni rigor alguno— me lleva al entendimiento de la utilización de las herramientas, condición indispensable para llegar a formar parte, con el dominio del oficio, del clan de la fragua, del forjador lector del hierro, del gremio de los herreros...

A la hora de la creatividad, de la aventura en el vacío oscuro, comprendí otras locuras muchísimo menos misteriosas y altamente sencillas: el trabajo artesanal del hierro, la química del mineral, el yunque, la fragua, el martillo, el alucinante latido animal de la soldadura autógena y el pulso para trazar una escritura. He aquí su enseñanza y mi reconocimiento...

He de recordar, de paso, a estas alturas que Martín Chirino, en el año 1952, en un viaje a París, vio parte de la obra de Julio González...

Habría que proponer muchas otras cuestiones técnicas fundamentales, para la comprensión de la escultura de Martín Chirino.

Me remito, por último, para terminar, a una anécdota de la vida diaria que, después de lo dicho, no es de extrañar: alguna vez, muchas veces que he acompañado a Martín Chirino a algún taller mecánico o herrería, para cualquier menester de su oficio, he visto cómo le tratan y consideran maestros, oficiales y obreros, no sólo por supuesto como a uno de los más grandes escultores contemporáneos, sino también —y he aquí nuestra cuestión— como a uno de los más grandes conocedores del oficio de la forja y la herrería.

Marzo, 1977.

[*Fablas* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 70 (julio, 1977), pp. 15-20.]

Palabras al son de un contrabajo

NO SE ASUSTEN, esto no es un manifiesto; podría serlo, pero no lo es, es una canción: el bordón celeste, la musiquilla terrenal, el canturreo en voz baja al son sólo de este contrabajo que se abraza desde abajo y desde arriba; se oye la T blanca, la W negra, la Y rosa, la I roja, la X azul, la Y naranja, la O verde, la M amarilla; se ve a la vertical caer de abajo arriba paralela a otra vertical de arriba abajo, la vertical de pie, una tras otra, cerrándose zip sobre sí misma como la cremallera newmaniana: la vertical cúbica. La horizontal también de pie pero tumbada una sobre otra, abiertas horizontales, amontonándose sobre la arena movediza; el brochazo cifrado 20 x 2, 10 x 1'5, 5 x 1, el cuadrado 5 x 5, el rectángulo 11'5 x 8'5, la emergente diagonal partida flota sobre la lámina del agua, el límite, la barra de la playa donde choca la luz y su oleaje. Se ve el ruido pastoso que interrumpe la tela, el fogonazo que quema la pared vacía, la palada de carbón que continúa la combustión del lienzo; ya se ve al cubo levantándose de la cama, tan cansado; ya se ve, por fin, a la definición levantarse de su silla conceptual, irse y lavarse el trasero, tan sensato; se ve cortar el aire del labio y de la oreja que se escucha a sí misma; también se ve ya entrar a un desconocido hasta el final de la calle, golpear su puerta de cristal con un martillo numerado hasta que abra paso al caballo que rote y patee la atonía, y aunque se levante el plato roto, se recomponga y sosiegue, inmóvil, sobre la larga mesa, volverá a caerse al suelo y chillar; la grasa que vuelve al animal mamífero corre por el tubo verde hacia su vivo abultamiento, el bote de bronce de cerveza regresa nuevamente a su campo de cebada madre y ésta, erecta, vuelve a vestirse en su metal. Y se nos ve dentro de la zona peligrosa, en el espacio peligroso, en la lucidez peligrosa y aquí no hay nadie que conozca nada, sepa algo, tenga fe, pues sobre la calle invertida pedalea tranquilamente el hombre en su bicicleta, el vino dentro de la botella, sin que se caiga y desmoche contra el asfalto o se derrame sobre el mantel; luego, el hombre cruza la tierra quemada, la paja quemada, los troncos quemados y se dirige a la caverna y entra y se aposenta, el mobiliario de piedra. En este apartamento puede verse todavía a Bob Scull antes de apagar la lámpara mientras su esposa Spike sirve, derrama delicadamente sobre la alfombra la tetera de sólido té, ya que sólo mira a ese personaje de *la banda* que cuelga de un trozo de alambre NO, sí.

Recordemos también hoy a nuestro querido compañero, va en serio, tristemente abatido en Ceilán: Binky Palermo. Su bello rostro, con los ojos abiertos, quedó muy cerca de la enorme pecera matissiana, iluminado violentamente por ya sabéis qué maldita bombilla, oyéndose a lo lejos el tableteo que llega de la jungla, la hermosa música terrible de la tijera lamiana: tu sombrero negro sobre la ciudad, Palermo.

En este plató los iluminadores del objeto han puesto bajo sus focos distintos personajes maquillados perfectamente: al nuevo feo buenísimo, bien puesto; al nuevo nuevo bonito malísimo, sentado; al nuevo nuevo bueno buenísimo, echado; al nuevo nuevo malo malísimo, de pie; al malísimo malo malísimo malísimo, en el centro de todos; al buenísimo bueno buenísimo buenísimo, a su lado; a la nueva vulgaridad de muy buen gusto, empolvada, de frente; a la nueva mediocridad de muy mal gusto, ennegrecida, de escorzo. La nueva espiritualidad plástica chorrea mucha pasión, rezuma todavía mucha vitalidad, mucha porfía, mucha tinta y magia. Al llegar a este punto la palabra se escurre hacia el sumidero a pie de página, bajo la techumbre de las líneas, y más abajo aún la música mueve su maquinaria infinita: el hormigueo artístico. De este montón de llamas sale hoy un hombre y otro, y otro, y otro, y cada uno pinta con su palote: la banda.

[*La Banda* (Madrid), nº 0 (marzo, 1983); y en *Jornada*, 30.04.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 114).]

El fragmentador

CÉZANNE, EL VIEJO PINTOR PROVENZAL, heredero del arte occidental, fragmentó sistemáticamente la realidad hasta pretender que el hombre gráfico ofreciera una visión modelada, una imagen nítida, un severo sentimiento de su propia realidad. Aquel hombre asomado al pozo de la naturaleza trataba de desentrañar la cualidad del son, «la cantidad discontinua» de la realidad exterior, el pan mental alimenticio de cada día en la vida cartesiana y francesa, provinciana y universal. Aquí se iniciaría la pintura cúbica y rural. Cézanne supo ver, con hermosa pereza, dulcemente, la densa trama del aire sólido entre la luz y el color, y apartó con rudeza aquel sol que mancha y masaca la tela física.

Cézanne, el viejo, el viejo siempre, siempre casi anciano, enfermo, huraño, comunicativo, solo con aquellos que bajaron al Sur, hacia Provenza, para buscar allí al hombre viejo predilecto de la soledad europea, llamar a su puerta haciendo sonar *la campanilla del señor Cézanne*, 23 rue Boulegon, Aix, y saludarle con fruición y hermosura, en reconocimiento a su trabajo oculto y secreto, volcado en una fascinación ensimismada y desconocida.

LUZ DE ROCA

Cézanne trabajaba con toda la materia. No era sólo el tubo de color fabricado, no era sólo el pincel de pelo recio o suave, no era sólo adelgazando la pasta con trementina; trabajaba con la luminosa luz del día gris difusa; con el sol blando mañanero, propicio, mezclaba la luz azul de L'Estaque con el azul del tubo ultramar. Toda materia era utensilio usado, que certeramente convenía a una reflexión profunda: la pared plana que pintaba era esférica, la manzana esférica que pintaba era *excesivamente* redonda, la botella vertical, torcida, cilíndrica y añil, permanecía enhiesta sobre la mesa inclinada, coja. Su jardinero inmóvil cortaba la flor del silencio sentado en la más absoluta quietud, y la flor artificial, en su jarrón listado, fijaba lentamente su rumbo hacia el lienzo. Sobre la tela mediterránea y salitrosa se esponjaba el color y se sumergía y penetraba en su superficie. El pincel oficiaba frío, cerebral, religioso.

Cuando en su tartana mítica subía hacia el *Jas de Bouffan*, le atenazaba desde la lejanía la montaña Santa Victoria. Aquel inmenso telón de fondo, de piedra estratificada mentalmente según su luz, la luz que cría la roca, la cantidad de su fragmentación, el espacio cansado que en el lienzo se echa y busca su acomodo, quedan convertidos a su vejez en el mapa colgado de su propio espíritu.

Y cuando un buen día cruzamos el Sur y contemplamos su montaña real, vuelca el corazón su fe en aquel aire, mira el ojo denso la nube, su telón teatral pétreo gira en el aire plástico, y Cézanne acude viejo al son de la mirada que pregunta por él, que le busca, y esta página suena de manera distinta a papel de periódico, metal de la campanilla de su puerta en Aix, lámina de pasta escrita; aquí, al pie, esta hoja se abre, y tú y tú y tú y yo entramos en la casa del pintor: Cézanne nos mira con incredulidad y delicadeza y masculla no se sabe bien qué... Qué deslumbramiento, qué luz humana abraza y en él se reconocen.

[*El País* (Madrid), 10.03.1984 (supl. *Artes*, nº 226).]

Retrato del insomne

HAY UN HOMBRE QUE HABITA una gran casa en el norte de Europa, en Ekely, cerca de Oslo. La blanca noche nórdica se precipita lenta bajo un sol nocturno boreal y publicitario, esta tenue luz alumbra la balastrada donde se divisa físicamente la figura de un hombre con su oreja, enorme oído rojo, pegada a la transparencia narrativa de la noche. El ruido de las conversaciones rueda desde abajo arriba del mapa europeo y se cae y desparrama por todo Occidente. Edvard Munch, el insomne, escruta con sus ojos la noche hacia abajo, mira atentamente hacia Berlín y París y trata de descifrar qué habla o qué discute acaloradamente aquel grupo de gente tan diversa ante sus lienzos en el salón dorado, el comentario temible y escandalizado, oscuro silabeo, el mohín y la coquetería junto a la decisión política subrepticia.

Antes de levantar el vuelo, el renovado Ícaro europeo se baña públicamente en la sociedad y en el anonimato de su tiempo. Munch, el pintor de Escandinavia, acaba de entrar en la piscina pública de agua caliente, sauna sociable y comunal, y ve que el hombre europeo desnudo alza su brazo emplumado y se lo enjabona agitando contra su plumón la grasa y celulosa cáustica. Munch atranca el ala al brazo, levanta el vuelo filosófico, y la luz de la bombilla solar derretirá la cera emplumada en el centro de Europa hoy.

Munch, patético y solitario, misógino y enamorado, deambula entre el reloj sin horas y la mujer pintada hasta el sitio en donde se halla su cama de colcha geométrica, sobre la que reposará su cuerpo largo de fatiga, echado sobre el lecho mira su antigua pintura de interminable grito que cuelga en el cielo de su habitación, anécdota filosófica y literaria, mientras Charlotte Corday, hermoso cuerpo de mujer, se acerca al lecho hermenéutico empuñando daga encendida y prieta, puñal que mata a Marat y legitima la locura más hermosamente plástica y revolucionaria, la trama vertical y horizontal trazada por Munch sobre la mesa del envite artístico, el reto plástico más importante en la actualidad.

Munch, todavía vivo en 1908, sobrevivió durante muchos años su propia muerte. Quizá haya sido el pintor que después de morir en vida tuvo más tiempo y coraje para seguir vivo. Cristiania respetó la soledad al insomne que puso el oído en su corazón, apartado en la esquina de la mesa, espectador de la escena urbana, existencial y angustiado. Detrás del cristal de la ventana de Ekely puede verse todavía la figura llena de arrogancia y timidez de aquel pintor que escucha el fluir del pensamiento europeo. Por la mañana saldrá al estudio abierto al aire, sobre medio metro de nieve, con su sombrero calado, largo abrigo ancho, botas de marinero nórdico, paleta en mano y pincel, dirigiéndose a sus lienzos para hundir en ellos la materia de su imaginación y de su espíritu, sobre el suelo níveo de su taller funde Munch su fe glacial y ardiente, sobre la piel de Europa.

[*El País*, 31.03.1984 (supl. *Artes*, nº 229).]

ENTREVISTAS

[Se transcriben sólo las directamente relacionadas con la obra poética del autor.]

Manuel Padorno, poeta

por Servando Morales

En la tertulia que preside el pintor Manolo Millares, en el último piso (cinco, creo que son, cinco y sin ascensor) de su casa de la calle Galileo, en el barrio industrial de Guanarteme, en Las Palmas, conocí hace años a Manuel Padorno. Se hablaba allí de pintura, algo de música, escultura, literatura, un poco de lo humano y con todo respeto de lo divino, y más pintura.

Manuel Padorno estaba bien acomodado en un sillón con asiento de plumas; sonreía de cuando en cuando, atendía con la mirada al conversador de turno, y él, en lugar de hablar, fuma que te fuma cigarrillo tras cigarrillo.

En una de esas conversaciones cruzadas, algo así como las tracas en los fuegos artificiales, me entero que Manuel Padorno escribía versos.

Me quedé con aquello de que Manuel Padorno era poeta como con una idea fantasma.

Más tarde, otro día, se prometieron la lectura de los versos de Padorno y alguien insinuó que yo también debería leer los míos. Siempre se supone que uno tiene —y es posible esta suposición— sus poesías escritas pero bien guardadas. Y si esto fuera cierto del todo, uno reservaría avaramente esos versos inéditos por si el mundo vuelve al mundo de la poesía. Entonces nuestra ausencia de la vida se vestirá con un mejor recuerdo entre burlón y compasivo: «¡Después de todo —se dirá—, dejó escrito un libro de poemas!»

En fin, creo que uno y todos los demás olvidamos aquellas promesas líricas.

Pasó el tiempo. Cada cual por su camino y a lo suyo: unos pintando, otros escribiendo, algunos modelando y todos en su particularísima almohada, «soñando con ensueños nuevos».

Después de una serie de azares, indecisiones, viajes, gripes, amores renovados, alguna aventura que otra, promesas, ¡muchas promesas!, regresé a las tertulias de Manolo Millares: en la primera me entero que Manuel Padorno tiene un libro de versos en la imprenta. Y en la segunda, Manolo Padorno me entrega su libro *Oí crecer a las palomas*, con una dedicatoria lacónica, casi funeraria: «A S. M., Manuel Padorno». Le di las gracias. Admiré la viñeta para la portada y el retrato a pluma del poeta que hizo Manolo Millares.

Aquella noche, en una ancha intimidad, leí *Oí crecer a las palomas*. Un poema raro y bello.

Dos días después viene Manuel Padorno a mi estudio ordenadamente desorganizado: una especie de *leonera* donde se mezclan tubos de pintura, libros, cuadros, periódicos, caracolas y conchas marinas, botellas de barro, un artefacto eléctrico para reproducir música, «una sed de ilusiones infinita», una máquina de escribir y alguna chuchería más. Manuel Padorno, poeta, entraba en el *Inventario de urgencia* que uno está escribiendo hace ya mucho tiempo y al que cada día le tiene uno más respeto o más miedo.

El poeta se pone a buen tiro de conversación —la que en parte voy a transcribir— y le digo que quisiera *inventariarle* un poco.

—¿Crees tú —le pregunto a Padorno— que hoy se leen versos?

—Muy poco —responde— y además a deshora.

—¿Y a qué atribuyes esta especie de crisis de lectores de versos?

—Pues, mira, muy sencillo: yo creo que para leer versos se necesitan unos momentos en los que el hombre actual, no ya poeta, sino por obligaciones debidas, requiere un tiempo determinado y que no usa en ello, precisamente, porque el ambiente lo limita.

—¿Cómo dirías, Manolo, que es tu poema *Oí crecer a las palomas*?

—Un poema donde lo social, el amor, el poeta mismo, se han creado, como la tierra, un planeta que tiene como base el año 1955. La música negra, la música de *jazz*, me ha servido como vestuario donde van naciendo los seres que componen mi poema.

Los personajes de *Oí crecer a las palomas* son: Poeta Blanco, Mujer Negra y Poeta Negro. El tema es el de la raza. Y yo le pregunto a Padorno que por qué eligió este tema de la raza negra.

—La cansina libertad del hombre negro —me contesta— se ha manifestado como una progresiva necesidad de balanza. Este problema ha sido tratado por todos, no poetas incluso, con el deseo de ahuyentar ese color que llena de diferencias, y no lo han logrado.

Manuel Padorno —que no he dicho que nació en Santa Cruz de Tenerife— habla sin vehemencia, con cierto entusiasmo de soñador constante, como con cierta preocupación, buscando la sinceridad parece romántico, siendo, como lo es, un poeta nuevo y moderno, un hombre de hoy. (Tampoco he dicho que el año de 1933 les dio luz a sus ojos de criatura acabada de nacer.)

Garcilaso, Góngora y Mallarmé son los poetas clásicos de su preferencia. Y de los modernos dice:

—Walt Whitman, Neruda, García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado, que es, como si dijéramos, mi poeta de cabecera.

—¿Y este *Oí crecer a las palomas* —pregunto— ha sido tu primer libro?

—No. Antes escribí *Nido de principio*, *Tinoca* y *Libro poeta*. Pero *Oí crecer a las palomas* es el primero que publico.

—¿Qué escribes ahora?

—Una obra que estoy laborando con mucho amor y que titulo *Tres poemas*.

—¿Qué tal manejas el soneto, Manolo?

—En *Libro poeta*, que ya te nombré, he intercalado varios sonetos.

Manuel Padorno recogió la *china*. Y después de vagar por todas esas ideas de que se hace poesía en pintura, poesía en música y de que un cuadro puede ser poesía y que la música puede también ser poesía y que antes de escribir se debe leer y antes de pintar oír, uno le ha preguntado con el tono de voz más grueso de que uno dispone:

—¿Qué es poesía?

—Poesía —dice Padorno— es lo esporádico que está sobre los seres y las cosas que se oculta y nace.

—¿Cómo explicarías —le digo— tu poesía?

—No creo que yo pueda explicar mi poesía, pero sí que los demás le den su perfecta condición, aunque odio rejas pero no gustos.

Por la ventana de este estudio-leonera que uno tiene se ven los barcos que van y vienen, los que llegan —acaso con algún mensaje para este corazón de naufrago— y los que se marchan. Hemos contemplado unas cuantas chimeneas. Luego he preguntado a Padorno como si intentara un abordaje a su embarcación de definiciones:

—¿Qué es un poeta?

—Para ser poeta no es necesario más que atravesar un umbral donde nos degüellen no sé qué médicos, y del que salimos, ya no siendo ni hombres, ni niños, ni fantasmas sino siendo un hombre cualquiera.

Entre poesía, música y pintura, Manuel Padorno le da preferencia a la poesía:

—Después que se ha comenzado a nombrar las cosas de diferente manera —dice— y a tratar las cosas más muertas con nuevas mentes y corazones, nos arrastramos hacia la eternidad o hacia la maldición.

—¿Y si no fueras poeta, qué te gustaría ser?

—Pues, mira, cualquier cosa; me da igual: cargador de muelle, saxofonista, peón albañil; y sería como un viaje al infierno para nuevamente ser poeta.

Uno deja a intención el resto de la conversación con el poeta Manuel Padorno en ese laboratorio de lo inmediato para el apéndice del *Inventario de urgencia*, que uno lleva ya por no sé cuántos cientos de cuartillas. Allí estará Manuel Padorno con las manos y los ojos llenos de versos y uno, quizá, todavía escribiendo el índice de tantas ojeras quemadas en muchas noches.

[*La Tarde*, 13.08.1956.]

El regreso de un poeta

por Servando Morales

Un buen día el poeta Manuel Padorno se echó en la mochila de sus ilusiones todos los versos que tenía escritos y con el corazón en alto, la cabeza llena de ideales y algo de curiosidad se fue a Madrid.

Al poco, un año acaso, lo dejó todo porque, tal vez, se dio cuenta de que, a fin de cuentas, «el arte es largo y además no importa».

Ahora regresa de Madrid Manolo Padorno con más tristeza que nunca clavada en sus ojos y en su voz de poeta. Ha regresado con un buen fardo de desengaños —la vida ordena— y desilusiones —las que cada poeta encuentra a cada paso de la vida para seguir laborando— y con la ilusión de nuevos proyectos en los que pone toda la alegría del que vuelve a empezar.

Llega el poeta a la isla de la Gran Canaria con versos nuevos y distintos —no otro poeta, el mismo, con el ánimo más ensanchado de pura inspiración—, con nuevas experiencias hechas poesía en la escala inimitable de sus versos que son como una gran escalera entre peldaños de sonrisas —porque Manolo es de los buenos que nunca ríe sino que sonrío como los mejores— y peldaños rescos por una pena contenida, acaso. Una pena quizá, como la del otro poeta «de no saber por qué» o «por no tenerla».

Madrid no le hizo muchas cosquillas a este poeta de la isla picuda. Poco tuvo que hacer allá. Eso tiene Madrid, o nos roba o la abandonamos con promesas de volver. Después, nada.

Como dijera un cínico de la literatura y un pícaro de la vida, el autor de *Oí crecer a las palomas* no hizo ni quiso ser *poetiso* en el Café Gijón ni en ninguna tertulia más o menos oficiosa. Manolo se concretó a vivir, mejor a medio vivir, una vida que se la encontró equivocada, algo confundida entre toda esa maraña de ensueños que se sueñan sabiendo que se está soñando. Madrid le decepcionó como decepciona el amanecer de un feliz ideal donde nos sentimos ceñir la frente y que un hada nos toca el corazón y la realidad es la de que alguien toca a la puerta para reclamar por vigésima vez la cuenta vieja, obsesionante y decididamente impagable.

Manolo Padorno, en fin, dejó la hipotética capital de los triunfos sonoros porque le dio la real gana, porque los poetas tienen su poco de argonautas y suelen abandonar el vellocino de oro cuando ya saben lo que es eso.

En una de esas reuniones que hacemos para tomar té de hierbas buenas o unos vasos de whisky, Manolo ha leído los versos de la querida ausente Julia Francisca García Perdomo con tanta vehemencia como los suyos propios. Y es que Manolo aprisiona en sus manos el papel, pone sus ojos en la letra impresa, llena su alma toda como de una profunda fuerza extraña y lee con auténtica vocación de que sabe que tiene que saber leer versos con la misma seguridad que el que aprendió a rezar reza el «Creo en Dios Padre...».

Su proyecto y su ilusión: publicar unos cuadernillos de poesía eminentemente canarios. Poetas de las islas para la exportación. Poetas de la actual y futura generación.

—¿Es que acaso —me dice Manolo— ya no nacen poetas? ¿Es que no existe una generación actual de poetas?

—¿Dónde están —le pregunto— esos poetas?

—Es lo que intento —responde. Que toda criatura que lleva tímidamente unos versos escritos en unas cuartillas mal dobladas dentro de un libro o en los bolsillos, con despreocupación y sin estímulo, pueda ver sus poemas publicados en la antología casi trahumante que van a ser nuestros cuadernillos.

—¿Nuestros? ¿Es que no los editarás tú solo?

—En colaboración con Henry Robert Pere, de la Alianza Francesa.

—¿Piensas que se leerán?

—Creo que sí. Fuera de las Islas interesan mucho más sus actividades culturales.

—¿Y en las Islas, crees que no?

—Sí, pero menos. Puede que esto sea natural, aunque yo así no lo estimo.

—¿Quiénes abrirán las primeras páginas de esos cuadernillos?

—Los poetas Fernando García-Ramos, Violeta Alicia, Pilar Lojendio, Arturo Maccanti, Felipe Baeza, Eliseo Izquierdo y otros muchos de los que todavía no tengo confirmación de colaboración.

—¿Cómo llamarías a esta generación?

—Los que nacimos en el año '30.

Luego me habla Manolo de otro de sus ambiciosos proyectos:

—Un ciclo de exposiciones individuales —dice— de los modernos pintores y escultores más representativos, a mi juicio, del arte actual.

—¿Solamente isleños?

—No. Y peninsulares y algunos extranjeros.

Y así me da nombres: Manolo Millares, con el que inaugurará el ciclo, Felo Monzón, Fredy Szmull, el poeta Fernando García-Ramos, que por lo visto también pinta, el escultor Martín Chirino, José María Benítez, triunfador en Venezuela, Elvireta Escobio, Francisco y Julio López, Lucio Muñoz, César Manrique... Y de la escuela madrileña, en principio, Feito, Lara, Valdivieso, Canogar y otros.

—Este ciclo —dice Manolo—, que durará unos seis meses, lo proyecto con la colaboración de la Alianza Francesa y en sus salones de actos; luego si encuentro una posibilidad, quisiera llevar una muestra del conjunto a Tenerife. De cada exposición yo mismo haré una breve semblanza.

Todo esto a uno le parece interesante. Pero la verdad es que a uno le duele hablar con Manolo Padorno porque es hombre que contagia su melancolía y su tristeza.

Ha regresado de Madrid el poeta que se llevó el corazón cargado de ilusiones infinitas. Y regresa triste, y más triste pone a uno su recuerdo y su posible nostalgia, porque allá, en aquel Madrid de tantas luces y sombras, uno dejó también algunas ilusiones.

[*La Tarde*, 06.07.1956; y con algunas variantes (ver nota) y con el título «Un poeta canario vuelve a su isla: Manuel Padorno con la ilusión de nuevos proyectos», en *Estafeta Literaria* (Madrid), 2ª época, nº 52 (14.07.1956).]

[NOTA.— En la edición de esta entrevista en *Estafeta Literaria* variaba el párrafo final, que decía así: «Todo esto a uno le parece interesante. Y Manuel Padorno quiere seguir contándonos más proyectos, ya en marcha, y otros en realidad actual, pero la verdad es que a uno le duele hablar con este poeta porque es hombre que contagia su melancolía y su tristeza y admira uno demasiado su tesón de estar laborando constantemente sin pedir ni querer nada para él, sino para los demás, para esa actual y futura generación de artistas, de poetas, que él quiere que le acompañen en este itinerario de la vida que él se ha trazado y por el que va paso a paso con seguridad y valentía».]

Manuel Padorno, un joven poeta que presentará en El Museo Canario su obra *Oí crecer a las palomas*

por Luis García Jiménez

Manuel Padorno Navarro es un poeta joven, con un gran porvenir. Hace varias semanas efectuó una lectura de sus poemas en El Gabinete Literario, muchos de ellos realmente magníficos. Con Padorno, hombre modesto y amable, hemos charlado ayer. El motivo ha sido la próxima representación en El Museo Canario de su poema *Oí crecer a las palomas*. Y comenzó el diálogo por la poesía, claro...

—¿Cuándo empezó a escribir poesía?

—Seguramente cuando cursaba el quinto o sexto año de bachillerato.

—¿Por qué poetas sintió entonces preferencias?

—Leía a Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Antonio Machado...

—¿Cómo fue su poesía en principio y cómo es ahora?

—Pues... no lo sé.

—¿No escribió nunca prosa?

—Sí. Intenté una novela corta, pero la he abandonado.

—¿Es necesaria más sensibilidad para la poesía?

—No creo.

—¿Existen momentos en que hay inspiración, o esto es un mito?

—El poeta conscientemente elabora sus poemas, se trabajan interiormente, luego cualquier motivo externo puede darle principio o el hecho simplemente de ponerse a hacerlos.

—¿Es difícil la improvisación en poesía?

—Yo creo que sí. Hay que trabajar mucho antes.

—¿Cómo ha llamado a cada etapa de su laborar poético?

—Están en mis propios libros, el primero recogido bajo el nombre de *Poesía iniciada*, luego *Oí crecer a las palomas*, por último *Salmos para que un hombre diga en la plaza*.

—¿De cuál está más satisfecho?

—No creo que esté satisfecho de ninguno.

—Dígame, Padorno, ¿interesa hoy la poesía a la gente?

—Creo que sí, bastante.

—En concreto en Las Palmas, ¿se sigue a la poesía? ¿Hay movimiento poético?

—Creo que todos para sí mismos son sinceros y que la poesía interesa a todo el mundo. Le interesará. La poesía no está al margen de esto que llamamos vivir, sobre todo cuando el poema leído o escuchado en cualquier momento nos detiene y nos duele. Interesa precisamente porque todos nos evadimos de la realidad. El poema llama al orden, vocifera, interroga, nos incita por un momento a pensar claro.

—¿A quiénes destaca dentro de la poesía actual canaria?

—A Agustín y José María Millares, Pedro Lezcano y Pino Ojeda.

—¿Dentro de la poesía española qué autores prefiere actualmente?

—A León Felipe, Alberti, Miguel Hernández, Celaya, Nora, Blas de Otero, Ángela Figuera.

—¿Y su poesía encaja dentro de alguna tendencia determinada?

—Quizá en la de estos mismos poetas.

—¿Al poeta le gustaría acometer algún trabajo?

—Actualmente estudio la obra de Alonso Quesada.

—Magnífico. Pero pasemos ahora al poema *Oí crecer a las palomas*. ¿Cuándo se

representará?

—Previamente se hará un ensayo general en la Escuela «Luján Pérez», para más tarde ofrecerlo definitivamente en El Museo Canario.

—¿En qué consiste *Oí crecer a las palomas*?

—Es un poema dialogado por tres personajes: Poeta Blanco, Poeta Negro y Mujer Negra.

—¿Quiénes interpretarán estos personajes?

—Los jóvenes poetas Manolo González y Sergio Ruano y la pintora Argelia Rijo.

—¿Cuál es su tema?

—La convivencia del hombre de color dentro de la sociedad americana. Los personajes le hablan a su conciencia y otras [*veces*] arguyen entre sí.

—¿Quién dirige la obra?

—Juan Marrero Bosch. Los decorados son de Rafaely.

—¿Cree que el público la acogerá con agrado?

—Este poema fue publicado en 1955, se leyó en Agaete en 1957, quien vaya sabe ya cómo es.

—¿No le atrae la idea de hacer teatro?

—Mucho. Pero por ahora, poemas, y ese trabajo de Alonso Quesada.

A Manolo Padorno le esperan para ensayar la próxima obra de Teatro y Poesía en El Gabinete Literario. Y llegó el final con este positivo valor de la poesía canaria al que auguramos el más brillante porvenir.

[*Diario de Las Palmas*, 20.05.1959.]

Pensamiento y sentimiento de un poeta: Manuel Padorno

por Guillermo García Alcalde

Ayer estuve con Padorno. Manuel Padorno, poeta. En un salón silencioso de El Museo Canario, desterrada extramuros la mañana frenética, hablamos un buen rato. Mejor dicho: habló Padorno, su voz azul oscura, los pliegues y relajamientos de su rostro patricio, casi juvenil, casi no; hablaron sus ojos, habló su generosidad y hablaron sus silencios. Yo tomé nota de todo, sin hacer preguntas. Casi solamente le pedí noticia de su vida.

—Nací en Santa Cruz de Tenerife el 30 de septiembre de 1933. De los seis a los ocho años viví en Fuerteventura. De 1940 a 1944 en Barcelona (que recuerdo bombardeada). Mis padres se trasladaron luego a Las Palmas, donde inicié el bachillerato y donde se desarrolló toda mi vida.

El expediente biográfico quedó así resuelto.

Vino luego la actualidad periodística:

—Mañana martes ofrezco un recital en El Museo Canario. Serán poemas de un libro inédito, escrito en Madrid. Su primera parte es conclusión de *A la sombra del mar*, mi último título publicado (accésit del “Adonáis»), y la segunda inicia otro libro casi preparado. Ventura Doreste hará la presentación.

Después, sólo fueron precisas algunas incitaciones para que Padorno comenzase a hablar. Pensando y repensando, eso sí, sus palabras, que manaban difíciles pero limpias.

—No sé a qué te refieres preguntándome de mis «claves poéticas».

—Las constantes interiores de tu poesía...

—Bueno, intento una concentración de pensamiento y sentimiento. Construyo fríamente y procuro que no pierdan intensidad. He trabajado cuatro años en estos veinte poemas que traigo. Muchos de ellos me han llevado meses. Me preocupa todo lo que yo siento, sin prejuicio alguno; miro todo de manera objetiva, para tratar de sacar unas conclusiones que pretendo propias. Naturalmente creo que escribo junto a todos los poetas de mi edad, sin olvidar la visión de los inmediatos anteriores y los más antiguos.

—¿Es propio de la poesía sacar conclusiones?

—En España, desde hace algún tiempo, se ha roto los moldes en que creíamos que debía desenvolverse nuestro pensamiento. Ahora, cada uno por su lado, hace lo que honestamente cree que debe hacer. La poesía llega a todo el mundo y los poetas no creen ya en el punto de vista generacional para el enfoque de cada problema. Hoy existen en España una serie de poetas jóvenes que se niegan rotundamente a seguir escribiendo. Algunos creen que lo importante es la acción personal, no el poema mismo. Otros proclaman la violencia en sus poemas. Y gran parte de aquellos que han dejado de escribir creen que lo más oportuno en este momento es alejarse de España.

—¿Sólo los poetas jóvenes?

—Algo similar les pasa a muchos de posguerra. También han dejado de escribir. Se trata de una nueva toma de conciencia de España. Los problemas no se tocaban con suficiente intensidad o estaban superados. La poesía es social. Que los poetas se encerraran antes dentro de este sentir, para hacerse voceros de la sociedad, con toda su buena voluntad, no quiere decir que lo que hacían fuese efectivamente social.

—¿A qué se debe esa inhibición?

—Se les hace la vida imposible. Al tratar de una poesía que pudiéramos llamar de protesta, se ven coaccionados por fuerzas que la sociedad no debería utilizar. Del mismo modo creo que no todo poeta debe lanzarse a un campo revolucionario y hacer una conciencia del

pueblo, pues es muy posible que cualquier hombre que no sea poeta tenga esa conciencia más ajustada a la realidad y las necesidades de España.

Supuse que el desarrollo poético de Padorno me daría noticia de hombres y hechos significativos en el arte y pensamiento insulares.

—Para mí, como escritor, ha sido muy importante el tiempo en que, en Las Palmas, formábamos un grupo de vanguardia Manolo Millares, Martín Chirino, Elvireta y yo. De este tiempo surgió mi primer libro publicado, *Oí crecer a las palomas*, que luego se representó en este Museo dirigido por Juan Marrero Bosch, tan admirable intérprete como autor a su vez. Pasado aquello, nos marchamos a Madrid. Yo tuve que regresar y me encontré aislado, sin libros y sin tener con quién comentar los problemas que me iban surgiendo como escritor. Tengo que agradecer muchísimo en mi formación la amabilísima entrega de Manuel Hernández Suárez. Aun sabiendo el extraordinario cuidado que él pone en sus libros, me dejó una gran parte de su biblioteca y a través de ella pude situarme en el panorama de la poesía universal.

»Manuel González Sosa, a su vez, recogió en sus *pliegos San Borondón* una antología de mi poesía inédita. Más tarde, junto con Marrero Bosch (hoy máxima realidad del teatro canario) y Josefina Betancor, creamos un grupo llamado Teatro y Poesía con el que hicimos lecturas dramáticas y recitales de poesía. Creo que este grupo fue bastante importante dentro de lo que se venía haciendo en las Islas; no por mi labor precisamente, sino por el ambiente que supo crear en el Gabinete Literario, El Museo Canario, en Tenerife, en Lanzarote, etc.

»Por la misma época comenzamos una emisión en Radio Atlántico, dirigida por Luis Jorge Ramírez. Josefina Betancor, González Sosa, Agustín Millares, Arturo Maccanti y yo hicimos emisiones de san Juan de la Cruz, Juan Millares Carlo, Eliot, Antonio Machado, César Vallejo y otros.

Padorno comienza a hablar de otros poetas, sin transición, casi sin poderlo remediar.

—Hace tiempo había conocido la obra de don Domingo Rivero en muy pocos poemas sueltos, presintiendo entonces que era uno de nuestros grandes poetas. Estos días, en Las Palmas, he podido conocer toda la obra publicada hasta la fecha. Ha sido la reafirmación de aquello que presentía: ahora creo que es nuestro más grande poeta.

»No sólo esto. Gana en profundidad a Unamuno, está a la altura de Antonio Machado y se adelantó en el tiempo con una visión histórica muy clara del devenir de su propio presente. No es poeta de un solo poema. Su obra, relativamente escasa, incluye quince o veinte poemas tan hermosos como el «Yo, a mi cuerpo».

— Se dijo que la familia había impedido esta publicación...

—Sí. El hecho de que la familia Rivero se negaba rotundamente a publicar a su padre ha circulado superficialmente de boca en boca. Pero puedo aseverar que lo único que intentaba era que la obra de don Domingo fuera profundamente estudiada.

—¿Qué hace ahora Manuel Padorno?

—Aparte mi obra poética, trabajo en una biografía y comentario de libros (por la fecha de su aparición) de Vicente Aleixandre. Sin haberlo pensado para esto, tenía multitud de anotaciones en sus libros. Me han servido cuando me propuse acometer este trabajo.

—¿Por qué Aleixandre?

—Es uno de los más grandes poetas de su generación. Ha influido enormemente en los derroteros de la poesía española y creo que cuanto nos pueda decir, con respecto a su vida y a sus relaciones con los escritores del 98 y de su propia generación, es muy importante para todos.

Padorno, que ha vivido lejos de aquí, puede dar con sereno criterio juicios de valor sobre sus compañeros de aventura.

—De la «generación de intelectuales» canarios, como se dice en Las Palmas, el más importante, y lo digo a título muy personal (tal vez por afinidad de pensamiento), es Pedro García Cabrera. No se le ha hecho justicia: vive y escribe, ética y moralmente, en forma

ejemplar para nosotros. Estimo también que la obra de Pedro Perdomo Acedo es muy importante.

—¿Entre los de posguerra?

—La voz poética de Agustín Millares es muy personal. Acaso no tengamos conciencia plena de lo que significa su obra ni podamos predecir el radio de acción de su poesía. Ahora bien, creo que Agustín debe abarcar en su temática puntos de vista que reflejen desde otros ángulos el sentimiento humano, tal como hacen Alberti o Neruda.

»Me llevé una gran sorpresa en Madrid cuando me preguntaban sobre la obra de Pedro Lezcano, pues aquellos poetas de posguerra (de los que él forma parte) lo consideraron en un momento determinado como el mejor de la generación. Es una lástima que no sea más constante en su creación. Aún puede ofrecernos mucho.

»En este año Carlos Pinto Grote ha ofrecido muestras de gran calidad. Gracias a la pesadez de Manolo Hernández, siempre pendientes de todos y ayudándonos a todos anónimamente, publicó González Sosa —¡por fin!— sus *Sonetos andariegos*. El mismo Hernández ha conseguido editar uno de los mejores libros acuñados en Canarias: la antología *Poesía canaria última*, que ha causado gran impacto en la Península e Hispanoamérica.

»Quiero destacar la colaboración en este libro, como prologuista, de Ventura Doreste. Es uno de los más finos y profundos ensayistas de nuestra lengua; pero es también muy importante observar que con los últimos poemas publicados en la Prensa local, se ha puesto a la altura de los mejores poetas españoles. «Poesía para todos», una colección de libros breves que co-dirijo con un grupo de jóvenes compañeros (Luis Fera, Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente), prepara paralelamente a ella una nueva edición de poetas de posguerra, que se iniciará precisamente con Ventura Doreste.

—¿Más?

—Domingo Pérez Minik es otro de nuestros grandes ensayistas con consciencia y profundidad imprescindibles hoy en la visión de la novela y el teatro. No puedo decir nada nuevo de don Agustín Millares Carlo, porque su labor es conocida universalmente como erudito-investigador, aparte su labor de profesor en la formación de varias generaciones. También tenemos viviendo aquí al señor Cardenal Irachieta, a quien desearía conocer personalmente antes de volver a la Península.

—¿Sólo vas a hablar de escritores?

—Universalmente, Manolo Millares es el pintor español más importante de este momento. Aquí no tenemos ni remota idea de lo que significa en realidad. Junto a él, pasa algo semejante con Martín Chirino en escultura. Antonio Padrón, retirado en Gáldar, podría entrar si quisiera en el concierto universal.

—¿Músicos?

—Juan Hidalgo es uno de los más significados creadores españoles de pre-vanguardia. En el campo de la interpretación, Pedro Espinosa tiene rango mundial en ese terreno difícil de las formas abiertas, donde el pianista debe completar y recrear la obra del autor. Los más interesantes compositores le tienen por favorito. La labor de César Morales, también pianista, en París, es importante,

Y así sucesivamente. Esto lo digo yo. En la magnífica y generosa cabeza patricia de Padorno, joven y no joven, hay lugar para todos. No así en el periódico. Y bien lo siento. Que al lector se le haga tan corta la lectura cómo a mí la conversación.

[*La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 29.08.1967.]

Conversación informal con Manuel Padorno

por Jesús Padilla Perdomo

*...quemó
lugares de mi infancia
y subió loco y terco
por los años terribles
de mi juventud: puso
fuego a todo.*

Fue la colección «Inventarios Provisionales» quien, recientemente, publicó en sus menudos pero bien cuidados cuadernos, una breve selección monográfica de la obra poética de Manuel Padorno a la que corresponden estos versos que preceden al preámbulo de nuestra entrevista. Entrevista a la que nuestro interlocutor accede complaciente. De conversación fácil y muy inteligente, no podemos abarcar aquí el volumen de la misma, dadas las necesidades que el espacio periodístico impone.

Aquí, entonces, constancia de la conversación. Conversación que, tal como se produjo, sin un ordenamiento posterior al diálogo, damos a la consideración del lector sin más.

—¿A qué obedece tu paso por Las Palmas?

—El deseo constante de venir que me anima, pero que las obligaciones del trabajo no me lo permitieron hasta ahora. La familia que atrae y la necesidad de compartir con ellos... Los amigos... Reconocer el ambiente de las Islas... etc.

—Te refieres al ambiente cultural, por supuesto, ¿Cómo lo encuentras?

—La verdad, no he tenido tiempo de calibrarlo todavía, de ver a una serie de amigos —estos días, como sabes, han sido de íntima reunión familiar— a fin de entrar en contacto con ellos con el propósito de ponerme al corriente de la coyuntura cultural de las Islas. Sin embargo, sí puedo apreciar por un lado cierta relajación y falta de interés real por muchos aspectos que antes nos preocupaban. Por otro, cierto confusiónismo práctico, pero quiero pensar que, ideológicamente, el espíritu que nos animaba no se ha perdido.

—Por las noticias y comentarios que de la Península nos llegan, entendemos que Manuel Padorno es un poeta que ya pesa en el concierto nacional. ¿Eres profeta en tu tierra?

—Ni sí, ni no. Es difícil contestar a esto. Mis amigos canarios, residentes en todas las islas, han puesto en mí una esperanza por la que yo siempre me sentiré deudor. Las Islas siempre me han preocupado: amigos y lectores. Tanto por lo que hice aquí como por la obra más joven que se está realizando. En cuanto a la continuidad de mi obra, o lo poco que yo haya aportado a la literatura de las Islas, la veo proseguida por escritores más jóvenes y mayores que yo. También es muy importante para mí que la propia obra de ambos me ayudan a cambiar a mí. A veces se ha dicho que yo he influido muy directamente sobre los grupos jóvenes de escritores canarios. Pero lo cierto es que esos mismos grupos me han ayudado mucho con todo lo que están haciendo.

—Es un hecho evidente que atravesamos un momento decisivo en el contexto de la cultura. Hasta tal punto que me atrevería a calificarlo de auténtica *revolución cultural*. ¿Cómo definirías tú esta circunstancia histórica nuestra? ¿Se aprecia en Canarias?

—En este aspecto puedo concretarte lo siguiente: lo que antes, sobre el decenio 1950-60, no se quiso hacer, hoy no es que se pueda sino que se quiere hacer. Naturalmente, dejo aparte uno de los grupos más fuertes y más completos que aparecieron en Canarias, concretamente por esos años. Te hablo del grupo que capitaneaba Manolo Millares y que

integrábamos Elvireta Escobio, Martín Chirino y yo. La sociedad canaria de entonces vio con ojos hostiles la realización de actos culturales, tales como exposiciones de pintura y escultura, así como recitales de poesía que entonces hacíamos. La obra de Millares (Manolo) es hoy mundialmente estimada. Martín Chirino es el heredero más directo de Henry Moore; es decir, de toda la estatuaría occidental. En cuanto a publicaciones actualmente en Canarias, siguen el ritmo de su gran producción, pero hay algo muy importante ajeno al problema de la creación que, paradójicamente, es lo más arduo de llevar a cabo: que el libro, en definitiva, colme las apetencias de las ideologías no ya de la Península, sino de todos los países hispanoamericanos. Yo creo que en este sentido sólo lo logró plenamente *La Rosa de los Vientos* y lo está logrando actualmente *Inventarios Provisionales*.

—¿Qué opinión te merece *Inventarios Provisionales*?

—Personalmente me cae muy en gracia que esta aventura, aparentemente pobre, se haya ganado las simpatías de los mejores creadores en lengua española. Pobre en cuanto al volumen del cuaderno, pero muy amplio en cuanto a su ideología.

—Es incuestionable que la producción literaria de un autor, para que ésta sea auténtica, sea reflejo de la circunstancia histórica y vivencial del escritor. ¿Se cumple este precepto en tu obra?

—Mis últimos poemas obedecen, por supuesto, a la circunstancia vital e histórica que vivo, pero colindan con una serie de ensayos literarios que vengo realizando, sobre todo un largo estudio desde el Siglo de Oro hasta nuestros días que título «Ruptura con la visión tradicional de la realidad», planteado desde una hermenéutica del lenguaje y la palabra en el tiempo cristiano. Respecto a mis poemas los que estoy escribiendo actualmente *usan* todo mi tiempo. No son poemas de unos meses atrás; son trabajos en los que vengo laborando desde hace tres años. Pertenecen todos a mi último libro que, inconcluso, se publicará este año.

—De Madrid haces tu residencia habitual. ¿Por qué Madrid y no Canarias?

—Hasta hace poco tiempo me importaba mucho vivir en Madrid. Hoy pienso que mi obra la puedo escribir en Canarias, Londres, Moscú o California...

—Explícate ...

—Por ejemplo, en Cambridge se encuentra en este momento Octavio Paz, que para mí es uno de los grandes poetas universales de nuestro tiempo. Después de *Tierra baldía*, de T. S. Eliot, que llena los primeros cincuenta años de nuestro siglo, Octavio Paz ha escrito *Piedra de sol* que, en mi opinión, llena esta otra mitad del siglo que vivimos. En cuanto a Moscú, así como conozco gran parte de la literatura socialista, quisiera completarla con la experiencia vital. Me gustaría llegar a las letras soviéticas de la mano del poeta Vossnesensky. California es un lugar o centro de una cultura enraizada con Occidente y Oriente, aparte del gran interés que tengo por la generación *beatnik*, me interesa la obra de los poetas mayores como Zukofsky y Basil Bunting.

—Ya que me das como puntos cardinales de tu inquietud intelectual estos puntos más que geográficos intelectuales, descendamos vertiginosamente al panorama cultural isleño, que también interesa.

—Me interesan siempre las nuevas promociones. Aquellos jóvenes de los cuales conozco cosas sueltas. Me gustaría conocer la obra de Agustín Millares Cantero, Raúl Ruiz, Andrés Sánchez, León Barreto, Carlos Eduardo Pinto (de éste conozco *Mitología contemporánea*, libro que me parece muy interesante), Juan Cruz y otros cuyo nombre no recuerdo en este momento. De los poetas recogidos en *Poesía canaria última* hay cinco o seis que me siguen interesando y creo que pueden hacer cosas muy importantes. Entre ellos sigo destacando la obra de Baltasar Espinosa, Lázaro Santana y Eugenio Padorno. Sin embargo, creo que una mayor exigencia en su producción les beneficiaría. No dudo, por otra parte, y esto es motivado por la lectura de unos poemas sueltos, que el escritor de poesía más sobresaliente que vive hoy en el Archipiélago es Ventura Doreste, cuyo libro *Poesía sí o no* me gustaría ver

publicado muy pronto.

—Uno de los grandes deseos de Manolo Padorno, en cuanto a la poesía canaria, es ver publicada la obra de don Domingo Rivero. ¿Me equivoco?

—Efectivamente, en varias ocasiones he dicho de la importancia de la poesía de don Domingo. No he hablado por hablar, ya que he tenido la ventura de conocer toda su obra inédita, y una de las grandes ilusiones que tengo es aportar todo lo que sea posible para que su obra vea la luz.

—¿Qué preparas actualmente?

—Bajo un título común, aún sin decidir, tengo los tres libros siguientes: *Queréis tañerme*, *A la sombra del mar* y *Código de cetrería*, que entregaré a Manolo Hernández Suárez, quien lo editará en su colección San Borondón.

La entrevista, agradable, informal, ha girado por diversas cuestiones de indudable interés. Manolo Padorno, poeta, hombre, una conciencia responsable, volverá a Madrid no sin antes hacernos promesa firme de que vuelve y dispuesto a sorprendernos. Por mucho que lo intentamos no quiso darnos razón de ese proyecto, pero sí dejó entrever algo que dejamos para una próxima y propicia ocasión.

[*Diario de Las Palmas*, 12.01.1971.]

De discípulo del mar a nómada urbano. Conversación con Manuel Padorno

por Miguel Martín

Miguel Martín.— En 1955 se publicó tu poema dramático *Oí crecer a las palomas*. Se advierte en él una gravitación neovanguardista que lo aleja de la literatura española de la época y, por otra parte, lo acerca a los esfuerzos realizados en la plástica por revitalizar el espíritu de innovación y libertad creadora propio de las vanguardias históricas.

Manuel Padorno.— Desde muy joven, desde los dieciséis o diecisiete años, me interesé por *Caligramas* y *El poeta asesinado* de Apollinaire, por *Opio* de Cocteau, por la obra de Ramón Gómez de la Serna, y pude leer pronto la *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre. Así, me fui formando una idea de lo que había sido Dadá.

»*El poeta asesinado* fue un libro clave para mí. Mis intereses y lecturas eran los de un autodidacto. Tenía decidido estudiar Filosofía y Letras, pero la muerte de mi padre me obligó a renunciar a ese proyecto, y tuve que empezar pronto a trabajar. Fui descubriendo solo a Kafka, a Hesse, a Unamuno, a los existencialistas, especialmente a Kierkegaard. Las lecturas eran muy desordenadas, y, desde luego, ninguna de ellas me iba a llevar a usar el endecasílabo o a escribir un soneto: me llevaban siempre a buscar una libertad expresiva fuera de todo molde formal clásico, o bien al poema en prosa (por aquellos años apareció la traducción de los poemas en prosa de Baudelaire).

M.M.— Desde antes de 1955 tú conocías a Manolo Millares y a Martín Chirino. ¿Contribuyeron esos contactos a definir tu orientación, además de aquel interés por las vanguardias que se manifestaba en tus lecturas?

M.P.— Al primero que conocí del grupo fue a Manolo Millares, en Las Palmas, hacia 1953. Empieza entonces un continuo transvase recíproco de ideas, y voy concretando más mi proyecto. Yo frecuentaba el estudio de Manolo, que estaba en la misma calle en que vivía yo, en Albareda, a cincuenta metros de mi casa. En el año 1954 llegó Martín Chirino de Madrid y entró a formar parte del grupo. En ese ambiente, en los años 1954 y 1955, escribí *Oí crecer a las palomas*, y lo publicamos en 1955 con dinero que Martín había conseguido con la venta de una de sus obras. Ese mismo año decidimos trasladarnos todo el grupo a Madrid, y así lo hicimos. En mi caso, razones familiares me obligaron a volver a Las Palmas, poco más de un año después, a finales de 1956 o principios de 1957.

M.M.— Entre 1957 y 1961 llevas a cabo en Las Palmas una actividad muy intensa de dinamización cultural. En los poemas dispersos que publicaste en esos años y en la «Antología inédita» publicada en los *pliegos San Borondón* se nota un cambio con relación a *Oí crecer a las palomas*. Quizá podamos empezar a caracterizar ese cambio hablando de una presencia de lo cotidiano y del habla popular en aquellos poemas dispersos.

M.P.— Desde que volví de Madrid, mantuve una relación muy estrecha con Agustín y José María Millares Sall, sobre todo con Agustín. De esa relación nos beneficiábamos mutuamente. Agustín me ayudaba, por su mayor experiencia, y también llegó a hacer una poesía directa, aunque yo no usé la frase hecha. Los años 1956 a 1959 son los años en que escribo *Queréis tañerme*, que no se ha editado nunca como libro, pero del que publiqué casi todos los poemas en periódicos y en revistas. En esos años descubrimos la familia, y en ello debió de influir Alonso Quesada. En esa época yo no conocía aún la obra de Domingo Rivero ni la de León Felipe, pero sí había leído intensamente a Quesada. Hasta entonces se entendía que el escritor era ajeno a los bailes populares y a la playa; nosotros descubrimos los bailes populares y la playa: no éramos escritores de museo o de despacho. Las conexiones entre

literatura y vida son muy claras para mí en la época de *Queréis tañerme*, y ello explica que relacione lo que escribo con las personas con las que trabajo o que son amigos míos. El libro está dedicado casi totalmente a personajes del mundo en que me muevo. El primer título que le di a este libro era *A mitad de camino de mi casa*, por referencia a la fábrica de conservas Escobio, en la que trabajé antes y después de mi estancia en Madrid de 1955-1956. Entre mi casa y la fábrica viven y trabajan todos esos personajes a los que voy dedicando poemas: son gente con la que hablo a diario y cuya vida y lenguaje voy incorporando al escribir.

M.M.— Después de *Queréis tañerme* tenemos que hablar de los recitales, de lo que llamabas *publicaciones orales*.

M.P.— Desde 1959 me propongo abandonar ese tono directo de la gente con la que convivo, tono que usé en *Queréis tañerme*, y voy haciendo poemas más subjetivos, más dirigidos a un público oyente. Así, en 1959, en 1960 y quizá en 1961, escribo los poemas de *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, que tampoco se editó nunca como libro. En estos poemas hay un diálogo con el hombre político, con el hombre en un sentido más amplio, un hombre al que dirijo preguntas entre existencialistas y políticas. En ese momento me interesan mucho León Felipe y César Vallejo. En esa época de *Salmos...* yo no quería editar, sino decir la poesía. Y llamo a los recitales *publicaciones orales* porque a mí me enseñaron muchísimo Pedro Cullen, Joaquín Artilles, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Juan Manuel Trujillo, Luis Doreste Silva, etc., pero no en sus escritos, sino en las clases, en las tertulias o en las conversaciones privadas. En las Islas ha tenido mucha importancia esta pedagogía oral, que se da a través de unos procesos ocultos, aunque esto normalmente no se reconoce. A mí también me ha movido siempre un afán de contacto directo y de intercambio oral, y probablemente con aquellas *publicaciones orales* conseguí ese intercambio con otros escritores de menos edad y también de más edad.

M.M.— En este recorrido por tu obra nos falta referirnos a tu poema largo sobre El Corredera, cuya primera redacción sitúas en torno a la fecha de la muerte de Juan García (1959), pero que no se publicó hasta 1977.

M.P.— En la «Antología inédita», que apareció en los *pliegos San Borondón* en 1960, hay poemas de *Queréis tañerme* y de *Salmos*. Entre uno y otro libro escribí, en los años 1958 y 1959, *Coral Juan García*. Me planteaba entonces la posibilidad de dar un tratamiento poético a personajes políticos. Hoy parece normal que se pueda escribir un poema sobre El Corredera; en aquel momento no era tan fácil. Lo que se nos imponía a todos era la exigencia moral de salvarle la vida. Sin embargo, yo empecé a trabajar poéticamente sobre Juan García, hilando versos con frases que oía en aquella época. Todo ese material lo archivé, porque, naturalmente, no se podía publicar.

M.M.— No es infrecuente la experiencia del canario de las ciudades grandes que, al trasladarse a otra isla, llega a tener por primera vez una visión distinta, una especie de revelación de lo que es una isla. ¿Te pasó algo de esto a ti, cuando, ya casado, te trasladaste a vivir a Lanzarote en 1961?

M.P.— Ya en 1959 Josefina y yo habíamos estado en Lanzarote con el grupo Teatro y Poesía, y habíamos pensado desde entonces que si algún día viviéramos juntos, nos iríamos a Lanzarote. Y así lo hicimos en 1961. El jaleo de Las Palmas no me dejaba trabajar. En Lanzarote sí tuve mucho tiempo para escribir, y allí fue donde compuse los poemas del libro *A la sombra del mar*; y tengo que decir que los poemas publicados no son ni la mitad de los escritos. Cuando llego a vivir a Lanzarote *veo*, efectivamente, que existe la isla, el mar, el cielo, las aves, los peces, las plantas. Empiezo a descubrir ese paisaje y empiezo a trabajar con una masa de expresiones, con unos problemas de lenguaje que ya me había planteado con anterioridad y que tenían relación con el *Poema del Cid*, con San Juan de la Cruz y con Domingo Rivero. Y trato de descifrar ese paisaje en busca de la expresión justa que me permitiera entender. Hasta que no escribía el verso no entendía. El traslado a Lanzarote fue

decisivo para mí. Pero en relación con esta experiencia me hago una pregunta de difícil solución: ¿toda esa gran cantidad de cosas desconocidas que trato de descifrar en ese paisaje, las habría *visto* si no hubiera tenido una preocupación por el lenguaje? Sin esa preocupación, quizá no habría *visto* nada, y lo difícil es *ver*, descubrir las cosas.

M.M.— Te has referido a varios autores que te interesaban especialmente en esa época en que escribes *A la sombra del mar*.

M.P.— Sí, fueron san Juan de la Cruz, Domingo Rivero y el *Poema del Cid*. Seguía leyendo a Juan Ramón Jiménez, pero lo que me interesaba más era el *Poema del Cid*. Y ello porque ese es el momento en que descubro a Domingo Rivero, un poeta que con su capacidad de concentración me hace dudar del lenguaje de *Salmos* y me obliga a reflexionar más sobre la materia en que trabajo. Rivero era entonces muy poco conocido, y cuando llevábamos el programa radiofónico La Cometa le propuse a Manuel González Sosa que reuniéramos todos los poemas asequibles de Rivero para dedicarle un número. Ahí empieza para mí una reflexión sobre el lenguaje, que me iba a llevar sobre todo a la contención y a la condensación. Por eso me interesaba la obra de los autores a que me he referido. Creo que con esta reflexión sobre el lenguaje y esa búsqueda de densidad me alejaba de Agustín Millares y de Pedro Lezcano, con quienes participaba en recitales. A ellos les preocupaba la moralidad del contenido del poema más que problematizar la escritura.

M.M.— En la antología *Papé Satàn*, de 1970, se recogen poemas de dos nuevos libros, que tampoco se llegan a editar nunca completos: *Código de cetrería* y *Ética*. ¿Cuáles son sus fechas de composición?

M.P.— Después de dos años de estancia en Lanzarote, nos trasladamos a vivir a Madrid, donde hemos seguido hasta hora. Aquí empiezo a escribir los poemas del libro *Código de cetrería*, en el que trabajo en los años 1964 y 1965. El título alude a la persecución tenaz, terrible, de la palabra, de su sitio. Son textos que se plantean ya desde unas nuevas circunstancias y que giran en torno al sentido del poema titulado «Varado en Castilla». El otro libro, *Ética*, fue escrito entre 1965 y 1970, y hasta él llega mi preocupación por la densidad, que sólo se perderá después de este libro.

M.M.— De tu poema *Charing Cross* sólo conozco una hoja suelta. ¿Cómo es la forma de ese libro?

M.P.— *Charing Cross* es un poema muy largo, escrito en Londres durante tres meses. Las veinte o treinta hojas originales, mecanografiadas, en las que aparecen tachaduras y correcciones, las presenté como obra gráfica en una exposición en un cine en Madrid. Se presentaba, enmarcada separadamente, cada hoja en positivo y en negativo. Con esa técnica del blanco y del negro quería hacer arte lenguaje y plantear una duda o una desconfianza hacia el contenido. Hicimos luego una tirada de cien carpetas, pero se difundió muy escasamente. En esa época reflexioné mucho sobre *The Waste Land*, de T. S. Eliot, que me parece un poema narrativo, con muchos elementos enigmáticos y con una intriga policíaca (más acusada como consecuencia de las correcciones que le hizo Pound). En *Charing Cross* quise yo también hacer un poema policíaco, desde luego con otros elementos, y con una visión del lenguaje en la que las palabras se me convierten en una masa confusa.

M.M.— Si te parece bien, podemos volver la vista atrás, a las décadas de 1950 y de 1960. En esos años se redescubre a Rivero y se recupera definitivamente a Quesada. Sin embargo, no hay mucha atención al momento de la Vanguardia, que empezamos a valorar tan positivamente desde que ustedes publicaron en Taller de Ediciones JB *Crimen*, *Lancelot* y *Media hora jugando a los dados*, de Agustín Espinosa; pero esto ya es en 1974.

M.P.— Yo había leído esas obras de Espinosa, pero muy poco de los otros poetas muertos o que no llegaron a publicar. Conocía a todos los supervivientes, y a través de esas relaciones nos llegaba cierta información sobre la vanguardia insular, pero no un conocimiento directo de las obras. Por otra parte, hay que tener en cuenta que a mediados de la década de

1950 estábamos aún muy cerca del final de la Guerra Civil. Todavía había un ambiente de mucho miedo, y no se debe olvidar que casi todos los miembros de la vanguardia se habían significado o seguían caracterizados como republicanos.

M.M.— Ventura Doreste dice en su ensayo «Sobre una antología no publicada» (el proyecto de antología pensado precisamente por Josefina Betancor) que la poesía insular de esa época no se distinguía de la que se escribía en el resto de España. ¿Qué piensas sobre esto?

M.P.— En ese momento todos estamos preocupados fundamentalmente por la situación política española, igual que los escritores peninsulares. No es que se rompa la tradición de la literatura insular, pero ocurre que en ciertas épocas esa tradición se adelgaza mucho y se hace casi invisible. Además, las características que Valbuena Prat señaló en su día para la poesía canaria habría que intentar reinterpretarlas según las épocas.

[*Jornada*, 29.10.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 128).]

FELIPE BAEZA BETANCORT

[Los poemas.
Los ensayos.
Las traducciones.

BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE
Poemas.
Ficción.
Ensayos.]

FELIPE BAEZA BETANCORT

Los poemas

LA OBRA POÉTICA de Felipe Baeza Betancort (Las Palmas de Gran Canaria, 1933) nos llega signada por la brevedad y la dispersión: sólo conozco treinta y cinco poemas, aparecidos casi todos entre 1957 y 1960 en revistas y periódicos de Canarias. Con todo, sus publicaciones de carácter ensayístico y sus traducciones poéticas confieren un lugar propio a Felipe Baeza entre los poetas insulares del mediosiglo —cuya obra crítica (con la excepción de Manuel Padorno) y de traducción es bien escasa— y justifican su inclusión en este estudio.

Felipe Baeza coincide con los otros poetas de su promoción en dar sus entregas primiciales en las revistas de Tenerife *Nosotros* (en 1953) y *Gánigo* (en 1955). Felipe Baeza es, además, el primer poeta del mediosiglo al que se dedica un «pliego» de *San Borondón* (el número 2, en abril de 1958). Y, al igual que sus coetáneos, su nombre figura también (desde 1958) entre los colaboradores del suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife, y (desde 1963, año de su creación) del suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* de *Diario de Las Palmas*.

Como se ve, las fechas y los lugares en que empieza a publicar Felipe Baeza lo adscriben claramente a la promoción de poetas canarios del mediosiglo. Dentro de esta promoción es evidente, además, la afinidad entre la obra poética de Felipe Baeza y la de Arturo Maccanti. En efecto, tanto los poemas de Maccanti como los de Baeza aparecen influidos por la tendencia *rehumanizadora* que en la década de 1950 prolongaba la línea de la poesía de Miguel Hernández y la de la revista *Garcilaso*, publicación que en el decenio anterior había defendido una lírica neoclasicista e intimista. La temática amorosa y religiosa de Felipe Baeza, su versificación prácticamente reducida al soneto (y siempre al endecasílabo, con la excepción del último poema: «Wentworth Place») y el uso de cierto léxico y de ciertos procedimientos retóricos (como la repetición de versos dentro de un poema) nos definen el aspecto general de su poética como demasiado deudora de aquella tendencia de la época.

Como ejemplos de esta poética valga citar aquí la primera línea del poema «La calle de mi novia»: «Allí tuve una novia lentamente»,²³⁴ y estas estrofas de uno de los sonetos primiciales de 1957:

Con un súbito anhelo, con un fiero
deseo de besar tu arquitectura,
como un pájaro ansioso de tu altura,
te voy amando, amor, aunque me muero.
Si es como un ave alegre que te quiero,

²³⁴ En *San Borondón (Pliego gracioso de poesía)* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 2 (abril, 1958). Se reproduce en apéndice en este estudio.

volando alrededor de tu cintura,
también te voy amando en mi locura,
como un árbol indómito y austero.²³⁵

La aparición ocasional en estos poemas de algún que otro acierto prometía una ulterior definición más personal de la voz de nuestro autor. Pero el caso es que a esta treintena de textos, demasiado dominados por las iniciales influencias señaladas, no les siguieron más. Quizá la consciencia del peso de esas deudas fue lo que llevó a Felipe Baeza a no recoger nunca en libro estos poemas sueltos.

²³⁵ En *Gánigo* (Tenerife), n° 25 (enero-febrero, 1957). Se reproduce en apéndice en este estudio.

Los ensayos

PERO, COMO apunté más arriba, la obra de Felipe Baeza viene integrada, además, por publicaciones de carácter ensayístico. La primera entrega de este género, y también la más interesante, es el amplio ensayo dedicado al libro *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas. El ensayo fue dado a conocer primero en la prensa con el título «Sobre *La voz a ti debida*», en 1959,²³⁶ y fue recogido luego en volumen, en 1967, con el título *La amada más distante. Ensayo sobre «La voz a ti debida», de Pedro Salinas*. En la introducción a este ensayo Felipe Baeza define la «despersonalización o abstracción» de la poesía de Pedro Salinas como «fenómeno común a la generación de 1927» y lo contrapone a «la generación posterior, de la que se apoderó un ansia evidente de concreción humanizadora» (y se refiere a *La casa encendida*, de Luis Rosales, y *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández). Y es curioso observar cómo, en su ensayo, Felipe Baeza prestaba atención crítica a la primera de esas tendencias: la más despersonalizada, especialmente la que él no seguía en su propia escritura poética de aquella época; y cómo, por otra parte, no dedicó ningún ensayo a la tendencia humanizadora, la que más había influido en su poesía.

La amada más distante constituye, sin duda, una de las pocas aportaciones críticas de interés de los poetas canarios de la generación de 1950. La agudeza crítica de nuestro autor, y la *modernidad* y fuerza de su prosa —que se mueve dentro de la línea de tersura, elevación y brillantez de la mejor ensayística hispana contemporánea—, auguraban en 1959 una interesante dedicación ulterior de Felipe Baeza al género. Y, desde luego, hay que decir que en los pocos y breves ensayos que nuestro autor dio a conocer en los años siguientes en la prensa de Canarias, aquellas notas positivas de su primera entrega seguían presentes, tanto en los dedicados a la pintura como en los dedicados a la literatura. De estos últimos debe reseñarse que el titulado «Poesía social»,²³⁷ en el que Baeza se refería a la escasa aceptación popular de esa tendencia poética y a la contradicción de quienes se proclamaban sus «partidarios» al mismo tiempo que propugnaban la plástica abstracta, dio lugar a una breve polémica en la prensa con el poeta Pedro Lezcano. Una semana después del artículo de Felipe Baeza, aparecía otro de Pedro Lezcano: «Sobre la poesía social y la del alhelí», en el que éste defendía lo que aquel denostaba.²³⁸ Felipe Baeza se reafirmaba en sus posiciones teóricas una semana más tarde en su «Réplica necesaria a Pedro Lezcano, sobre alhelíes»,²³⁹ y Pedro Lezcano cerraba la polémica dos semanas después con su «Última contestación innecesaria a Felipe Baeza».²⁴⁰ La polémica tiene indudable interés dentro de la poesía insular de las generaciones de posguerra, pues se trata de uno de los pocos momentos en que los escritores de la época reflexionan críticamente sobre su propia actividad creadora. Aquí nos importa observar la decisión y firmeza con que Felipe Baeza se pronunció en aquel momento sobre la «radical indigencia» de la poesía social, como lo haría luego sobre las «encontradas pasiones políticas» de que eran objeto Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández.²⁴¹

²³⁶ En *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 20 y 27.08, y 3, 17 y 24.09.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 246, 247, 248, 250 y 251).

²³⁷ Publicado en *Diario de Las Palmas*, 16.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²³⁸ En *Diario de Las Palmas*, 23.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²³⁹ Aparecida en *Diario de Las Palmas*, 30.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

²⁴⁰ Publicada en *Diario de Las Palmas*, 14.12.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²⁴¹ En su ensayo «*La casa de Bernarda Alba*», *Diario de Las Palmas*, 08.02.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

Pero he de insistir en lo señalado en la Introducción de este estudio. La oposición de Felipe Baeza *también* a la poesía más purista («ni creo en la poesía social ni soporto la poesía pura», decía en su «Réplica» a Lezcano) y la misma línea neoclasicista de su propia poesía restaban fuerza a sus posiciones teóricas, que no definían claramente vías poéticas diferentes tanto del arte llamado social como del neoclasicismo: vías ya transitadas por otros poetas españoles del mediosiglo y que, incluso entre los poetas canarios, estaban abriendo entonces en la *práctica* de su escritura Luis Ferial, con *Conciencia*, y Manuel Padorno, con *A la sombra del mar*, y sobre las que Baeza no se pronunció.

He dicho antes que *La amada más distante* permitía augurar para Baeza una interesante dedicación ulterior al ensayo, y que las pocas y breves muestras que publicó en los años siguientes no desmerecían de la primera entrega. Pero el caso es que, como había ocurrido al abandonar Baeza su dedicación a la poesía, nuestro autor se quedó en el campo del ensayo casi en su etapa de formación, pues no volvió al género después de 1967.

Las traducciones

A PARTIR DE 1965, y hasta 1970, el interés de Baeza pareció orientarse preferentemente hacia la traducción, en especial de poetas ingleses, labor de la que fue dando muestras en el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* de *Diario de Las Palmas* y que recogió en 1970 en el volumen *50 poemas ingleses*, su última publicación literaria por ahora.²⁴² Interesa recordar que el propio Baeza señala en su prólogo a este libro la óptica personal desde la que seleccionó aquellos poemas:

Gran parte de los poetas incluidos responden de una manera u otra al conflicto que el tiempo establece sobre la vida del hombre, condenado a finitud irrevocable. [...] De Shakespeare en adelante, se fue formando una tradición literaria que deposita en nuestras manos, como una joya secular llena de matices, esta preocupación casi obsesiva por el transcurso del tiempo, o, mejor, por nuestro transcurso en el tiempo.

Esta posición tan personal, que define la perspectiva de un poeta y que ilumina también la propia obra de éste, no hace sino añadir mayor interés a este libro, que, junto con los *Diez poemas checoslovacos* (1969), es una de las aportaciones más valiosas de los poetas canarios del mediosiglo a la literatura española contemporánea. Ese valor hace mucho más lamentable la circunstancia de que tanto estas versiones poéticas como el ensayo *La amada más distante* hayan circulado, y muy escasamente, sólo en Canarias y no hayan sido todavía editados en colecciones que les permitan una más amplia difusión.

²⁴² De esos *50 poemas ingleses* había aparecido con anterioridad en el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, de *Diario de Las Palmas*, los siguientes: «Oda a una urna griega» y «Al sueño», de John Keats (06.03.1965); «Dos sonetos», de Percy B. Shelley (13.03.1965); «Al tiempo», de John Milton, «Soneto de la belleza oscura», de Edward, Lord Herbert de Cherbury, y «A la reina», de William Davenant (18.11.1965); «Canción al comienzo del otoño», «Carta desde Asís» y «Los enemigos», de Elizabeth Jennings (14.12.1967); y «Canción para la esposa del año pasado», de Brian Patten (16.09.1970). La «Nota sobre la poesía novísima en Inglaterra» aparecida en el mismo suplemento el 16.09.1970 formó parte también del «Prólogo» del libro.

Bibliografía

Poemas sueltos

- «Soledad en la playa», *Nosotros* (La Laguna, Tenerife), 2ª época, nº 6 (diciembre, 1953).
- «Noches de ti, mar mía, siempre tensa...», *ibidem*.
- «Caballo de este amor», *Gánigo* (Tenerife), nº 25 (enero-febrero, 1957). [Incluye tres sonetos: I, «Galópame, galopa sin desmayo...»; II, «Esa tú que me niegas, que se esconde...»; III, «Con un súbito anhelo, con un fiero...».]
- «Teide», *Gánigo*, nº 26 (marzo-abril, 1957). [Incluye tres sonetos: I, «Todo es silencio el valle, desgarrado...»; II, «Ya nace y se desata tu desvelo...»; III, «Digo tu nombre, Teide, y se desbrava...».]
- «La sombra con fusil (Elegía para mi propia muerte)», *Gánigo*, nº 27 (mayo-junio, 1957). [Incluye cuatro sonetos: I, «La sombra con fusil que me acompaña...»; II, «Mi sombra con fusil tiene unas botas...»; III, «Soy un soldado, un grito, un largo brazo...»; IV, «Me sobran sangre y huesos por ahora...».]
- «La calle de mi novia», *San Borondón (Pliego gracioso de poesía)* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 2 (abril, 1958).
- «Este vago rumor de lejanías...», *ibidem*.
- «La calle de Viana, en La Laguna», *ibidem*.
- «La hierba es verde ya, la hierba es verde...», *ibidem*.
- «Hubo un alto ciprés. Hubo un camino...», *ibidem*.
- «Te amo dulcemente, como ama...», *ibidem*.
- «Recuerdo que hubo un banco, un banco en vuelo...», *ibidem*.
- «Elegía para la fuente del camino», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 10.07.1958 (suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 189).
- «Poema de aquel otoño», *Gánigo*, núm. 32 (julio-agosto-septiembre, 1958). [Incluye tres sonetos: I, «Recuerdo que hubo un banco, un banco en vuelo...», ya aparecido en *San Borondón*, nº 2 (abril, 1958); II, «Pido la paz, amor, pido la huella...»; III, «Hubiera sido, amor, sencillamente...».]
- «Poema para una muchacha con playa y horizonte», *La Tarde*, 02.04.1959 (suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 226).
- «Trece poemas de amor», *La Tarde*, 11, 18 y 25.06, y 02.07.1959 (suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 236, 237, 238 y 239). [Incluye trece sonetos: I, «Fragmento»; II, «Esa tú que me niegas...» (antes en *Gánigo*, nº 25); III, «¿Y no quererte más? ¿Y no dormirme...?»; IV, «Galópame, galopa sin desmayo...» (antes en *Gánigo*, nº 25); V, «Mi pecho es una tierra inmensamente...»; VI («Te amo dulcemente...» (antes en *San Borondón*, nº 2); VII, «La hierba es verde ya...» (antes en *San Borondón*, nº 2); VIII, «Con un súbito anhelo...» (antes en *Gánigo*, nº 25); IX, «Recuerdo que hubo un banco...» (antes en *San Borondón*, nº 2); X, «Hubiera sido, amor...» (antes en *Gánigo*, nº 32); XI, «Pido la paz, amor...» (antes en *Gánigo*, nº 32); XII, «Tiempo de amar, dijiste. Veinte años...»; XIII, «Hubo un alto ciprés...» (antes en *San Borondón*, nº 2).]
- «Poema para los niños de España», *San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)*, nº 5 (julio, 1959). [Incluye cuatro sonetos: I, «Hijos de los guerreros, entretanto...»; II, «Pero en la vieja tierra, se agavilla...»; III, «Hijos de los guerreros, esta España...»; IV, «Esta es mi sangre y mi canción. La he escrito...».]

- «Versos al Cristo de La Laguna», *La Tarde*, 10.09.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 249). [Incluye tres sonetos: I, «¿Son esas manos, Cristo del tormento...»; II, «Por los verdes senderos, silencioso...»; III, «Deja soñarte, Cristo lagunero...».]
- «Digo mi canción», *San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)*, nº 6 (junio, 1960).
- «La alegría», *La Tarde*, 14.09.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 443).
- «Wentworth Place (Keats House)», *Diario de Las Palmas*, 12.06.1965 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

Ficción

- «El volcán», *Aguayro* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 85 (marzo, 1977), pp. 4-5.

Ensayos

- «Sobre *La voz a ti debida*», *La Tarde*, 20 y 27.08, y 3, 17 y 24.09.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 246, 247, 248, 250 y 251); nuevamente editado en libro con el título *La amada más distante. Ensayo sobre «La voz a ti debida»*, de Pedro Salinas, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, colección «San Borondón», 1967.
- «El paraíso encontrado de Jane Millares», *La Tarde*, 29.10.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 255).
- «Poesía social», *Diario de Las Palmas*, 16.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Réplica necesaria a Pedro Lezcano, sobre alhelies», *Diario de Las Palmas*, 30.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «*La casa de Bernarda Alba*», *Diario de Las Palmas*, 08.02.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Pequeña historia de la pintura moderna», *Diario de Las Palmas*, 11.04.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Presentación de Carlos Murciano», *Diario de Las Palmas*, 09.03.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Arturo Maccanti», en Arturo Maccanti, *En el tiempo que falta de aquí al día*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, colección «San Borondón», 1967.

Traducciones

- «19 de enero de 1944», de Salvatore Quasimodo, *Diario de Las Palmas*, 23.10.1968 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- Diez poemas checoslovacos*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, colección San Borondón, 1969.
- 50 poemas ingleses*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, colección «San Borondón», 1970.

Sobre su obra

- G[ONZÁLEZ] S[OSA], M(anuel), «Felipe Baeza Betancort», en Felipe Baeza Betancort, *La amada más distante. Ensayo sobre «La voz a ti debida»*, de Pedro Salinas, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, colección «San Borondón», 1967.

- SIN FIRMA, «Un libro de Felipe Baeza Betancort», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 23.07.1967 (supl. *El Séptimo Día*, nº 32).
- M[IRANDA] M[ILLARES], I[sidro], «Un ensayo de Felipe Baeza», *Diario de Las Palmas*, 04.10.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- MURCIANO, Carlos, «*La amada más distante*, de Felipe Baeza», *El Eco de Canarias*, 07.01.1968 (supl. *El Séptimo Día*).
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «*Diez poemas checoslovacos*, traducción de Felipe Baeza Betancort», *Fablas (Revista de poesía y crítica)* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 1 (diciembre, 1969), pp. 33 - 34.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis, «*Diez poemas checoslovacos*», *Diario de Las Palmas*, 22.07.1970 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

APÉNDICE

POEMAS

Soledad en la playa

Playas de luz. El faro de Arinaga
se funde interminable en la ardentía;
la calina enervante, gris y vaga,
en mi pecho perdido en la bahía.

Muertas playas de luz, y polvo de oro
la arena en la silanga sumergida.
La espuma es el derroche de un tesoro
de sirenas que vuelven a la vida.

Playas de luz, plegadas a los riscos
resecos de tabaibas. La marea
se desnuda de brisa en los mariscos.

Rencor de platanar el aire escalda,
y el viento noroeste cabrillea
en los mares azules de mi espalda.

[Noches de ti, mar mía, siempre tensa...]

Noches de ti, mar mía, siempre tensa
la cuerda de tu aljaba azul, tendida
la flecha de tus olas; yo en defensa
del alcázar de arena de mi vida.

Noches de ti, mar mía, siempre tensa
de negruras hostiles, mar herida
en los filos eternos de la inmensa
escollera del alma adormecida.

Negras noches de ti, mi mar morena,
en la inmóvil espalda de la arena
con tu risa de espumas desmayada.

Negras noches sin luna, sin un verso

de silencio, siquiera en el inmenso
horizonte perdido de la rada.

[*Nosotros* (La Laguna, Tenerife), 2ª época,
nº 6 (diciembre, 1953).]

Caballo de este amor

I

Galópame, galopa sin desmayo,
caballo de este amor, sobre mi pecho.
De tanto galoparme estoy deshecho,
y más aún lo estuviera, fuego, rayo,

en forma de relincho mes de mayo,
que al galope tendido entro en mi pecho,
si no me galoparas, satisfecho
de galoparme siempre, amor. Caballo,

que me hincaste en el alma tu herradura
como nave que hundió en la mar su quilla.
Te convidó, caballo, a la aventura

de un galope salvaje, desbocado.
Ay, caballo de amor, qué maravilla,
galopar y sentirse galopado.

II

Esa tú que me niegas, que se esconde
debajo de ti misma aprisionada,
¿en qué marzo se asoma enarbolada
a tu rostro? Te quiero, pero dónde,

tras qué muros sin ti, tu voz oída,
tu piel que no toqué, labios sin beso,
tras qué muros sin ti hay todo eso,
labios, voces, tu piel, pero con vida.

Labios, voces, tu piel... mucho más hondo
quisiera rescatarte a mi aventura,
a través de ti misma, desde el fondo

más tuyo, ese que voy buscando a ciegas,
que adivino detrás de tu hermosura,
esa tú que se esconde, que me niegas.

III

Con un súbito anhelo, con un fiero
deseo de besar tu arquitectura,
como un pájaro ansioso de tu altura,
te voy amando, amor, aunque me muero.

Si es como un ave alegre que te quiero,
volando alrededor de tu cintura,
también te voy amando en mi locura,
como un árbol indómito y austero.

Como un árbol que nace sobre el barro,
retuerzo mi tristeza en las estrellas,
y en llanto las raíces me desgarró.

Como un árbol me clavo en tu camino,
y desclavo mi amor tras de tus huellas
como un interminable peregrino.

Las Palmas.

[*Gánigo* (Tenerife), nº 25 (enero-febrero, 1957)]

Teide

I

Todo es silencio el valle, desgarrado
por el rotundo grito de tu altura;
todo es silencio cónico y blancura
tu vértice de magma congelado.

En torbellinos llega enamorado
a cincelar el viento tu estatura,
y cincelado quedas de amargura,
columna de basalto emocionado.

Solitario de vértigos y arenas,
dominas el fragor de las morenas
laderas con tu cráter aterido.

Y, Teide de la muerte, se agiganta
tu mole como un cárdeno alarido,
que deja enronquecida mi garganta.

II

Ya nace y se desata tu desvelo
para decirle al cielo tu porfía;
abajo la montaña verde umbría,
y arriba tu pirámide de hielo.

Con un estremecido desconsuelo
de nave al iniciar la travesía,
tremolas tu desnuda geología
de lavas y de sílices en vuelo.

Ya nace y se desata tu locura
de beberte el azul del firmamento
por el solo placer de la aventura;

y, abajo ya tu abcisa, ya olvidada,
te vas por el pentágono del viento,
buscando velozmente tu ordenada.

III

Digo tu nombre, Teide, y se desbrava
tu música de piedra derretida.
Digo tu nombre, y vuela esta encendida
altura que te crece y que te acaba.

Si cenizas ardiendo por la grava
de tu carne resbalan en su huida,
retama entre la muerte triunfas vida,
miras nieve de pronto entre la lava.

Digo tu nombre: Naces, surges, sueñas
como un bramido oscuro, entre las peñas,
y rasgas el espacio de repente.

Y rasgas el espacio... vuelas, subes,
la tierra ya es más alta que las nubes,
y Dios está cercano nuevamente.

[*Gánigo*, nº 26 (marzo-abril, 1957).]

La sombra con fusil (Elegía para mi propia muerte)

I

La sombra con fusil que me acompaña,
ya no sé si me sigue o la sigo;
la sombra con fusil que va conmigo
mañana será un muerto sobre España.

Mi sombra con fusil llevo tatuada,
sobre su móvil carne ensombrecida,
una esperanza verde hacia la vida
y, hacia la muerte, un casco de granada.

Mi sombra con fusil: Un muerto alegre
cuando muera conmigo, cuando al barro
la muerte nuestro barro reintegre.

Quisiera derrumbarme en primavera,
mortalmente y feliz, como un guijarro
al borde de la nueva sementera.

II

Mi sombra con fusil tiene unas botas
oscuras y pesadas de soldado.
Recuerdo para siempre lo que he andado,
sembrando el corazón de espigas rotas.

Recuerdo campos húmedos, laderas
que anduve de caliente y dulce grava.
Mi sombra con fusil se me enredaba
por un inmenso campo de tuneras.

Si me detengo yo, como una lenta
caricia sobre el barro se detiene
mi sombra estremecida y turbulenta.

Ni siquiera le digo que me siga:
Viene detrás de mí, soñando viene
mi sombra desgarrada en cada espiga.

III

Soy un soldado, un grito, un largo brazo
en torno de un fusil sobre esta tierra,

y un puñado de versos si la guerra
me calla el corazón con un balazo.

Sobre esta tierra, sí, sobre esta tierra,
más mía que de nadie, aunque no tengo
donde caerme muerto, me sostengo
asido a un verso azul que nunca yerra.

Con versos mataré, con dentelladas
azules, con metáforas de plomo,
por defender mi tierra, aunque no es mía.

Y moriré con versos, agarradas
mis manos al fusil, mirando cómo
mi sombra sigue andando todavía.

IV

Me sobran sangre y huesos por ahora
para regar la tierra si me muero;
me sobran cinco balas, porque quiero
cargar mi mosquetón con una aurora.

Veintidós años tengo para el frente,
veintidós años tengo para España,
bajo esta comba tienda de campaña
que ha tomado la forma de mi frente.

Veintidós años tengo; cuando muera,
no sé cuantos tendré. Por la llanura
se pierde mi penumbra fusilera.

Mi penumbra tan sólo: Es mi locura,
me olvidaré la sombra en la trinchera,
llorando por mi sangre prematura.

Tenerife, 1956.

[*Gánigo*, nº 27 (mayo-junio, 1957).]

La calle de mi novia

Allí tuve una novia lentamente.
Sus ojos fueron negros o profundos.
La nombro con los labios que aquel día
rozaron el silencio en sus cabellos.

Os digo que hace tiempo del olvido,
o desde aquellos charcos que formaban
la tarde y mis palabras cuando lluvia
al borde de su puerta o de su nombre.

Ahora cuento las piedras de su calle,
porque también las llevo en mi recuerdo.
Os digo que era blanca o que la luna
a veces inundaba hasta su sombra.

Su calle estaba siempre hacia el ocaso.
Quizás ya no sabéis en qué consiste
estar hacia el ocaso y con palomas
con mucho sol poniente entre las alas.

Estar hacia el ocaso es estar hondo
y lejos, sobre todo si se es calle
y ya no suena el piano los domingos
que tocan las muchachas por costumbre.

Ya dije que sus ojos fueron negros
o profundos o sombras. Ya he contado
que era despacio y blanca, como aquella
tristeza que llegaba poco a poco.

Era una calle antigua como un alma
parada al regresar del mes de octubre,
pero hubo una muchacha y hubo el polen
de aquellas amapolas de ya nunca.

Recuerdo que eran largos sus cabellos
y oscuros como noches o más densos,
que el viento se aquietaba en su ventana,
igual que una sonrisa que se entrega.

Anduve aquella calle muchos sueños;
ella llevaba un traje color luna.
Presiento que he olvidado ya su casa
en medio de la lluvia y las palomas.

Hoy vuelvo a caminar sobre el recuerdo
la calle que os he dicho que no existe,
porque ya sólo un viento que no estaba

habita de penumbra sus balcones.

Por eso tengo un nudo en la garganta
y un poco de su nombre en los bolsillos,
porque no juega el viento en sus cabellos,
que tienen más de sueño que otra cosa.

¿No escucháis que se apagan las pisadas,
las voces que se escuchan que no suenan?
¿Sabéis que era su frente alta y lejana,
igual que un horizonte que se enciende?

Comprendo la tristeza de la calle
al borde de llenarla sólo ausencias.
Comprendo que algún llanto es necesario
si vuelve hasta mis párpados el tiempo.

Bien sé que su mirada estaba alada
por no sé ya qué música de estrellas,
bien sé que era su calle como un sueño
que nunca despertase desde siempre.

Bien sé que era muy pálida y la quise
andando por su calle y por mi sueño,
pero sé que es inútil que la nombre,
porque nadie regresa del olvido.

[Este vago rumor de lejanías...]

Este vago rumor de lejanías,
con que rompe a mis pies la marejada,
trae temblando gaviotas de otros días
y un ensueño perdido a mi mirada.

El alma sabe antiguas travesías
de mar en mar, azul y derribada
de tanto navegar tantas bahías,
con toda mi tristeza desplegada.

A todo trapo vuelo y me despeño
de gaviota en gaviota, y me levanto
a todo corazón y a todo sueño.

Y a todo corazón, me desencanto
de tanto navegar contra mi empeño.
Y vuelan las gaviotas, mientras tanto.

La calle de Viana, en La Laguna

Así cayó la noche por mi calle,
igual que una violeta que desciende.
Mi calle era un silencio en los tejados
y niños que cantaban en la tarde.

Había una tristeza en las aceras
y algún doblar campanas a las nueve,
ventanas clausuradas desde siempre
y aquel lejano aroma de glicinas.

Mi calle eran muchachas para misa,
y el viento alrededor de las esquinas;
la lluvia en los cristales cuando octubre
colgaba su penumbra en los aleros.

Hay pájaros antiguos como sombras
de cuando por mi calle estaba invierno;
mañanas con olor a pan reciente,
que a veces era un cielo con palomas.

A veces era el alma más despacio
si noches, derramando plenilunios,
manchaban infinitos con estrellas.
Y siempre esta tristeza color malva.

Qué lenta la caída de la tarde
soñando por las tapias del convento.
Dejadme con mi calle y sus recuerdos
que aún conservan musgo entre las piedras.

Vieja calle de Viana, con baldosas
pulidas por la lluvia y el silencio,
o un aire que llegaba desde el campo
trayendo primaveras de amapolas.

Recuerdo tardes últimas con luna,
y noches, cuando agosto, tan estrellas.
Decidme si mi calle no es el llanto
del viento de noviembre azul nocturno.

Mi calle era aquel sol de los domingos,
que todo lo llenaba de campanas;
las tardes de verano y su blancura
o aquel letargo inmenso en las paredes.

Decidme si mi calle es un camino
desierto hacia el silencio y hacia nunca;
decid si quedan niños olvidados

al borde de una tarde que se acaba.

Decidme si habéis visto por mi calle
cruzar una muchacha con sonrisa,
y volvedme a contar aquella historia,
que luego fue la música del viento.

[La hierba es verde ya, la hierba es verde...]

La hierba es verde ya, la hierba es verde
como en aquel invierno de aquel año;
la hierba es verde ya, como era antaño,
aunque ningún recuerdo la recuerde.

Todo es igual, amor, la hierba es verde,
y tu cabello, un líquido castaño;
mi sueño es un crepúsculo ermitaño
que en la tarde sin límites se pierde.

Como una hierba intrépida y sonora,
bajo mi carne amarga, tu mirada
me está creciendo inmensa y destructora.

Y asoma tercamente por la herida
con que rompe mi oscura y maniatada
corteza nuevamente verdecida.

[Hubo un alto ciprés. Hubo un camino...]

Hubo un alto ciprés. Hubo un camino
con sauces que lloraban sin consuelo.
Hubo un alto ciprés, y a ras del suelo,
un sueño que se fue por donde vino.

Hubo un tiempo de amar. Un septembrino
presagio de otros marzos va de vuelo,
y un pájaro dibuja sobre el cielo
la página que falta en mi destino.

La vida hay que tomarla como viene:
a veces el recuerdo se sostiene
por una ley de inercia ineludible.

Hay tiempo para amar. Aún es posible
sentarse ante el cristal de la ventana
y mirar hacia ayer. Y hacia mañana.

[Te amo dulcemente, como ama...]

Te amo dulcemente, como ama
el álamo a la alondra mañanera,
con una muerte azul en mi cartera
y una verde tristeza de retama.

Como la llama, amor, como la llama,
como una espiga altísima y ligera,
con un fragor de luz, tu cabellera
por mis huesos sus crótalos derrama.

Como la llama azul que me circunda,
te voy amando triste y ferozmente,
con una sola lágrima errabunda.

Y el occidente, amor, el occidente
es un jugar a aurora moribunda,
que el verdadero ocaso está en mi frente.

[Recuerdo que hubo un banco, un banco en vuelo...]

Recuerdo que hubo un banco, un banco en vuelo
entre tu nombre, amor, y las estrellas;
baldosas que copiaron nuestras huellas
y el eco de un lejano desconsuelo.

En la hojarasca, amor, recuerdo ahora,
quebraban el otoño tus pisadas,
y hubo dos sombras lentas apoyadas
sobre el silencio antiguo de la aurora.

Hubo dos sombras. Hubo es la palabra.
Hubo dos sombras lentas. Hubo. Labra
para el recuerdo, amor, tus iniciales,

que en la penumbra de tu nombre subo
a rescatar las sombras boreales
de aquel otoño, amor. Recuerdo que hubo.

[*San Borondón (Pliego Gracioso de Poesía)*
(Las Palmas de Gran Canaria), nº 2 (abril, 1958).]

Elegía para la fuente del camino

Os hablo de la fuente del camino,
donde ya sólo es húmedo el recuerdo.
Pero hubo un tiempo de agua rumorosa,
que luego andaba arroyo sobre el prado.

Os hablo de una puerta que crujía;
de los tres escalones y el cerrojo
que no pudo encerrar la primavera
cuando todo lo invade o es que llega.

Os hablo de los años que se han ido
a remansar allí o a hacerse olvido,
de un árbol como un sueño que era verde
al lado de un sendero de amapolas.

Recuerdo cada hierba que crecía
y aquel olor del campo en las mañanas;
lo estoy sintiendo aún su olor del trigo,
aunque sé que segaron y estoy lejos.

Lo estoy sintiendo aún, rumor del agua
donde ya sólo fluye inerte un llanto,
que debo derramar por esa sombra
que huele sobre el campo si atardece.

Dejadme que ahora aparte esos jirones
de niebla que han crecido junto al muro,
porque ya no regresan o están muertos
los pájaros altísimos de entonces.

Era una fuente seca y muerta al margen
de todos los caminos, pero estaba
mojada de ese resto de rocío
que suele hacer la hierba al despertarse.

Allí estaba el olvido, pero el trébol
llegaba con sus flores amarillas,
y todo era de nuevo un tembloroso
volar de mariposas que aún descienden.

Os hablo de la fuente del camino,
de un día con abejas que no encuentro
si no es por aquel cielo azul sin nubes
por un verde horizonte derramado.

Hay que volver a un campo con palomas,
a la tierra y al viento donde crecen
los pájaros y aumentan las espigas

el grano diminuto que las nace.

Lo estoy sintiendo aún, rumor del viento
que pasa entre los pinos, horizonte
de silencios o cumbres, y un inmenso
cansancio en la mirada de los bueyes.

Pero ya sé que todo es como el ruido
del agua que se iba, de la hierba
cuando el viento de marzo la doblaba
y era una verde y lenta marejada.

Hoy he abierto de par en par las puertas
de un recuerdo que el viento desmorona,
y un raudal de palomas vuela, inunda
mi voz con su pretérita blancura.

Por eso me he cansado de repente
y os hablo de la fuente del camino,
donde ya sólo faltan los cipreses
para enterrar mis sueños a su sombra.

Vigo, enero 1958.

(Del libro inédito *Ciudad de sombra y las campanas.*)

[*La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 10.07.1958
(suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 189).]

Poema de aquel otoño

II

Pido la paz amor, pido la huella,
sobre mi oscuro pecho derribado,
de aquel silencio tuyo ensimismado
en la quietud del parque. Pido aquella

blancura de la luna en tu cabeza,
cuando llegabas, íntima a mi lado.
Pido la paz, amor, como un soldado
cansado de luchar con la tristeza.

Cansado de luchar con mi amargura,
pido la paz, amor, pido la altura
en que tu huella a descifrarse empieza.

Pido la paz y exijo la cabeza

de tu recuerdo, amor. Yo nunca pido
a nadie nada, amor, dame el olvido.

III

Hubiera sido, amor, sencillamente,
una palabra tuya hubiera sido
un pájaro de luz sobre mi frente
de páramo sonámbulo y perdido.

Una palabra tuya, un afluente
de música y de llanto derretido
para el recuerdo aquel que oscuramente
se fue por las riberas del olvido.

Se fue por las riberas... Por las sombras
te vuelves a perder cuando me nombras
buscándome en las márgenes del ruido,

que hicieron al quebrarse en tu mirada,
aquel amor —mi amor— y el tuyo. Nada.
Hubiera sido, amor, hubiera sido.

Las Palmas.

[*Gánigo*, núm. 32 (julio -agosto -septiembre, 1958). El primer soneto de esta serie («Recuerdo que hubo un banco, un banco en vuelo...») ya había aparecido en *San Borondón*, nº 2 (abril, 1958).]

Poema para una muchacha, con playa y horizonte

Acaso estaba escrita esta tristeza
de la playa en invierno, y las gaviotas
dibujan su blancura navegante
porque el viento las lleva de isla en isla
como a pétalos blancos, y el silencio
acaso estaba escrito desde el día
en que Dios hizo el mar, cuando la arena
estaba todavía lenta y virgen
y el alma de los niños la poblaba.
Ahora sólo eres tú, muchacha al borde
del mar y de mi vida, quien habita
la inmensa claridad de la mañana.
Ahora sólo eres tú. Dame la mano,
y enciende tu sonrisa y las estrellas.

He vuelto a soñar. Mira el delgado rumor de las espumas cuando rompo la sal sobre la orilla y se desliza una vez y otra vez... El mar estaba tranquilo y luminoso, y sonreía... Yo era un niño una vez ¿sabes? Escucha el viento como un pájaro incansable que borra nuestras huellas. Vuelve a darme la mano y las anémonas. Camina descalza por la playa. Es necesario desnudarse los labios con canciones y pájaros y risas, descalzarse el alma y los zapatos y el recuerdo. Vuelve a darme la mano, vuelve a darme la espuma que levanta las medusas, la luz, la soledad. Mira el silencio, y envuélveme en tu nombre de muchacha. Vuelve a darme la mano, vuelve a darme la mano y la esperanza. Ya te he dicho que en mi tierra las algas amanecen cada invierno en la orilla, y la distancia ni el tiempo me han borrado su perfume, ni la huella de un niño que se acerca pensativo hasta el mar. He comprobado tu nombre de muchacha amanecida escrito en las arenas y en los altos caminos de las nubes. Tú ya estabas escrita como el mar y como el viento por mi frente mojada. Tú ya estabas escrita en las arenas de una orilla donde el mar es canción que se deshace las mañanas de invierno, lentamente. Y acaso estaba escrita esta alegría con que miras el mar, con que me miras, muchacha silenciosa, y se derrumba mansamente a tus pies el horizonte donde nacen las nubes y las alas.

[*La Tarde*, 02.04.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 226).]

TRECE POEMAS DE AMOR

I

(Fragmento)

Muchacha que no he visto y ya recuerdo
llevarte por estrellas o por lagos,
recuerda unos antiguos besos vagos
por ocasos o labios. No me acuerdo.

La vida es una tarde que se empieza
a desmayar violeta: Este paisaje
llegó de contrabando en tu equipaje
y no pagó su precio de tristeza.

Muchacha que no vi, ¿no hubo un lejano
futuro de amor? Te quiero, luego existo,
muchacha que recuerdo, pero en vano.

Buenas noches, amor, tibia y lejana
muchacha que recuerdo no haber visto.
Buenas noches, amor; y hasta mañana.

III

¿Y no quererte más? ¿Y no dormirme
en cada sueño tuyo, en cada vuelo
sobre tu frente nunca confundirme,
ni esperar el clamor de tu deshielo?

¿Y no quererte más? ¿Hundirme a solas
en noches sin tus ojos, sin empeño
de envolverte en mi espuma, rompeolas
donde astillo los mares de mi sueño?

¿Y no quererte más? ¿Y en qué penumbra
me sumo al no quererte, en qué no vida,
a cada luz sin ti, que no me alumbró?

¿Y no quererte más?... ¡Si ya me muero
porque me oigas clamar, isla dormida,
rompiendo en tus orillas, que te quiero!

V

Mi pecho es una tierra inmensamente
sedienta de tu planta y de tu arado.

Tus labios son un surco no trazado,
y un páramo sin árboles, mi frente.

Mi sangre es una hierba de repente
crecida en torno tuyo. Enamorado,
te beso lentos párpados, cansado
de besos en los labios solamente.

Te beso lentos párpados, te beso
la trémula caricia de tu peso,
el lirio que en tus manos enarbolas,

y beso esta fragancia de barbecho
con que pasas, amor, sobre mi pecho,
sembrando un rojo rastro de amapolas.

XII

Tiempo de amar, dijiste. Veinte años
teníamos entonces, velozmente.
Veinte años, amor, ¿recuerdas?
Veinte, maduros para tantos desengaños.

Maduros para amarnos mientras tanto
como ramas de un árbol tan reciente,
que a veces se desata y se presiente,
debajo de mi voz, mi desencanto.

A veces se desata y me estremece
tu satélite sombra, y me parece
que tu mano pretérita me alcanza.

Lo bueno del presente es el pasado,
y mientras haya vida, habrá esperanza
de que nadie nos quite lo soñado.

[*La Tarde*, 11, 18 y 25.06, y 02.07.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 236, 237, 238 y 239). Los sonetos no transcritos aquí ya habían sido publicados en los siguientes lugares: II («Esa tú que me niegas...»), IV («Galópame, galopa sin desmayo...») y VIII («Con un súbito anhelo...») en *Gánigo*, nº 25 (enero-febrero, 1957); VI («Te amo dulcemente...»), VII («La hierba es verde ya...»), IX («Recuerdo que hubo un banco...») y XIII («Hubo un alto ciprés...») en *San Borondón*, nº 2 (abril, 1958); y X («Hubiera sido, amor...») y XI («Pido la paz, amor...») en *Gánigo*, nº 32 (julio-agosto-septiembre, 1958).]

Poema para los niños de España

I

*Niños,
hijos de los guerreros, entretanto
bajad la voz.*

C. VALLEJO

Hijos de los guerreros, entretanto,
decid, niños de España, vuestro sino
de trigo y la llanura y el camino,
de vez en cuando un chopo. Alzad el canto.

Os crecerá en las manos, entretanto,
una dorada espiga, tibio el vino
de España colorado y campesino,
y la fúnebre cruz de un camposanto.

Esta es España, nuestra y honda, antigua:
la muerte que se sube a la cabeza,
un hombre que lo ha visto y lo atestigua,

de vez en cuando un chopo, y la llanura
solemne y castellana, y la tristeza
cansada y española que me apura.

II

Como el toro me crezco en el castigo.

M. HERNÁNDEZ

Pero en la vieja tierra se agavilla
un júbilo trigal. Cantad conmigo.
Como el toro a crecerse en el castigo.
A sembrar la canción y la semilla.

De vez en cuando un chopo. Una amarilla
costumbre de crecer por mayo el trigo.
Los ríos que se van. Venid conmigo
a cantar otra vez. Ancha es Castilla.

Esta es mi sangre y mi canción urgente,
viejos niños de España, sembradores
oscuros del cantar y la simiente.

Viejos niños de España, donde habita,
por dentro de los brazos labradores,
mi sangre colorada y manuscrita.

III

*Pues esta España que decimos
tal es como el paraíso de Dios.*

ALFONSO X

Hijos de los guerreros, esta España
que decimos aún rabiosamente,
escribidla en lo alto de la frente,
guardadla en lo profundo de la entraña.

De vez en cuando un chopo crece y baña
su sombra en el murmullo de una fuente,
y el cauce pedregoso al afluyente
que soñaba ser río desengaña.

Pero se van los ríos. Pero viene
la amapola morada a los trigales,
el ruiseñor al trino, y lo sostiene.

Venid a sostener conmigo el canto,
viejos niños de España cereales,
y apurad vuestro cáliz entretanto.

IV

...de nuestras tierras, que es España.

LOPE DE AGUIRRE

Esta es mi sangre y mi canción. La he escrito
cada vez que hizo falta y cara a cara,
debajo de este cielo que me ampara,
encima de esta tierra donde habito.

Encima de esta tierra donde grito,
de pan llevar a veces y agua clara,
de vez en cuando un chopo se dispara
y crece la ilusión que necesito.

Esta es la carne cárdena en que vivo
mis veinticinco años y mi nombre,
todo lo que recuerdo y se me olvida.

Esta es mi sangre y la canción que escribo:
Niño español camino de ser hombre,
hombre español en medio de mi vida.

[*San Borondón*, nº 5 (julio, 1959).]

Versos al Cristo de La Laguna

I

¿Son esas manos, Cristo del tormento,
en tu cárcel de angustia prisioneras,
las manos que soñaron primaveras
en los ojos del ciego y en el viento?

¿Y esa lengua, hoy lira sin acento,
ya no siembra en las grises parameras
de mi alma? ¿No cauces, ya fronteras,
tus labios enmudecen? ¿Ni un lamento

quiebra el vidrio desnudo de esa muerte
con que no me contestas? ¿Y he de verte
crucificado siempre, aunque te amo?

¡Si es que no puedo más, que te reclamo,
y permaneces, Dios, columna inerte,
fugitivo a la voz con que te llamo!

II

Por los verdes senderos, silencioso,
que ni muevo los labios para el rezo,
vengo a darte las gracias por el brezo,
la amapola y el lirio tembloroso.

Por los verdes senderos, vengo ansioso
para darte las gracias, y tropiezo
contigo a cada instante, y es que empiezo
a verte en cada hierba. Temeroso

de que puedas huir de las espigas,
no levanto mis ojos de las eras,
esperando que nazcas y me digas

que es verdad que me oyes, y que es cierto
que estás crucificado en las tuneras
y en los trigos, Señor, pero no muerto.

III

Deja soñarte, Cristo lagunero,
la muerte por tus sienes derramada,
y un doble plenilunio en la mirada
que no me dejas ver. Así te quiero.

Deja soñarte muerto. En el madero
tu blanca eucaristía ensangrentada,
y un no sé qué de rama desgajada,
el cuerpo que se inclina. Y el acero

de mis culpas abriendo tu costado,
y los clavos que hundí con mi pecado
en tus manos, alondras milagrosas.

Deja soñarte así, sangrientas rosas
coronando tu frente, Cristo yerto,
tanto más vivo en mí cuanto más muerto.

Isla de Tenerife 1954.

[*La Tarde*, 10.09.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 249).]

Digo mi canción

A quien conmigo va, a quien conmigo
camina y se derrumba y se levanta.
A quien conmigo llora y al que canta
conmigo. Al que me dice y al que digo

de par en par mi verso, y al mendigo
que no tiene ni un verso en la garganta.
Al que labra la tierra y al que planta.
Al que siembra su verso o siembra el trigo.

A quien viene conmigo y a la gente
que no viene conmigo, que no viene.
Al que viene conmigo y al de enfrente.

Yo digo mi canción y doy mi mano
a todo el que se agarra y se sostiene
de esta tierra y siembra el grano.

[*San Borondón*, nº 6 (junio, 1960).]

La alegría

Yo te he esperado mucho, mi alegría
futura, te he esperado a un alba
purísima que llegue levantando

la penumbra final de los caminos.
He abierto los postigos de la tarde
para ver si venías como el polen
de las rosas lejanas. He mirado
detrás de las palabras rumorosas
que llevan las muchachas, y he encendido
la luz de la ventana por si llegas
con las sombras primeras. Alegría,
yo te he esperado mucho, pero a veces
me canso de asomarme a los pretiles
rosados de la aurora, que no trajo
noticias tuyas nunca. Y mi esperanza,
como un pájaro altísimo, se abate,
con las alas dobladas, jadeando,
sobre el claro final del horizonte,
o en las orillas azules, o en las plazas
de ciudades antiguas, donde nadie
reconoce mis pasos. Pero siempre
tuve un vuelo de alondras donde asirme,
o amapolas rojísimas, o estrellas
abiertas en el centro de la noche.
Y seguí caminando, destruyendo
a mi paso miradas de esos ojos
que no te vieron nunca; abandonando
países que jamás te conocieron,
ni supieron mi forma de esperarte
cada vez que llegaban primaveras
con trébol y glicinas. Alegría,
yo te sigo esperando, pero tengo
un miedo que me crece de que tardes
en rozarme la frente, y mi esperanza,
cansada de estar sola, se derrumbe
y ya no se levante para siempre.

[*La Tarde*, 14.09.1961, (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 443).]

Wentworth Place (Keats House)

Yet can I stamp my foot upon thy floor.

J. K.

Hoy son las cinco y media de la tarde
por el reloj de Brawne. No se cansan
de girar sus agujas somnolientas,
de sonar su minúscula campana.
Hoy son las cinco y media de la tarde,
muchos años después. Desde la estancia
donde estuviste enfermo se ve el césped,
se escucha un ruiseñor entre las ramas.
En Londres, ahora mismo, es primavera,
si el corazón se asoma a la ventana.
Aquel viejo ciruelo ya no existe,
pero uno nuevo anuncia la llegada
de mayo con intactas hojas verdes.
Se ven niños ingleses que no cantan
y muchachas con libros bajo el brazo,
camino de mañana.
Hoy son las cinco y media de la tarde:
ya sé que los relojes no se paran,
que no se para el tiempo, aunque sucumba
un ruiseñor, se apague una mirada.
Tú cerraste sus ojos, presintiendo
lo poco que quedaba,
y apretaste los labios, recordando
que tu vida fue escrita sobre el agua.
Hoy son las cinco y media de la tarde,
por el reloj de Brawne. Keats, tu casa
se ha quedado desierta. Sólo hay uno
que contemple esta tarde la nostalgia
del reloj impertérrito, del tiempo
que pasa,
del retrato de Fanny y sus tijeras
que ya no cortan nada.
Suena la campanita de la media
sobre el otoño antiguo de tus cartas,
y un eco de palabras amarillas
por los muros se arrastra.
Hoy sólo queda uno que recuerde
tu inmensa voz lejana,
uno que huella tu suelo y que te mira
la frente cara a cara,
a través del cristal que te detiene,

a pesar del reloj que te separa,
y escucha en tu silencio lo que nunca se apaga.

[*Diario de Las Palmas*, 12.06.1965
(supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

FICCIÓN

El volcán

YA NO HABÍA PELIGRO. Pronto se habría perdido todo, pero no había peligro. Abajo, de peña en peña, corría como sin prisas el hervor de la lava, igual que el barranco cuando llovía en la cumbre y venía de crecida. Andrés estaba cansado. Cansado de estar allí, en lo alto de la ladera con Juana y con los chiquillos, viendo bajar la lava por encima de sus tierras, con aquel ruido que parecía que fuera el fin del mundo.

Juana seguía callada, quieta. Con un chiquillo en los brazos y el otro, lloriqueando, agarrado del delantal que tenía puesto cuando salieron de la casa, Juana no lloraba. En realidad, no había vuelto a llorar desde que se les murió la niña, iba ya para dos años, que era la mayorcita. Entonces lloró todas las lágrimas que le quedaban. A Andrés le hubiera gustado que Juana llorase alguna vez, que parecía como si algo se le hubiese secado por dentro y la hubiera dejado rugosa como una aulaga. Porque Juana no lloraba, pero tampoco se reía ya como cuando Andrés la conoció trabajando en los tomates.

Andrés tampoco lloraba, aunque ganas no le faltaban al ver cómo la lava se tragaba las viñas e iba llegando hasta los plátanos. Pero él no había llorado en la vida, ni cuando murió su padre, que en paz descansa, ni cuando se les murió la niña, ni nunca. Lo que sentía era como una rabia que le daba de ver arder sus tierras, y que le tenía allí clavado, con aquel calor que hacía, que era como si el fuego se le hubiese metido por dentro y le corriese por enmedio de las venas.

Eran tierras buenas las de Andrés. Buenas porque él las había hecho y las había sudado con su trabajo, para vivirlas con Juana y con los hijos que vinieran, y no para que la lava arrasara con todo, y no dejara sino un campo de cenizas retorcidas el día en que se secara.

Cuando Andrés heredó la tierra, no había en ella sino piedras y unas cuantas pencas de higos picos; a lo más, unas matas de tabaibas pegadas a la ladera, y los pinos de allá arriba, que habían crecido solos desde siempre.

Andrés creció llevando las cabras a los pastos de la cumbre, mientras el padre trabajaba abajo los millos y las papas en el pequeño huerto que rodeaba la casa. Y eso que la tierra era grande, que cogía casi desde el mar a la montaña; pero era toda tierra de volcán, y hacían falta muchos brazos para removerle las entrañas. De chico, a Andrés le gustaba subirse con las cabras hasta arriba del todo, y ver la isla a un lado y a otro, que parecía desde allá arriba como un barco grandísimo en medio del mar, y olía a brezo y a retama, que daba gusto tumbarse al sol y no hacer nada más en toda la mañana.

Fue un día de agosto, hacía ya seis años, cuando murió su padre, y Andrés se quedó solo en la casa, sin más compañía que las cabras. De vuelta del cementerio, Andrés pensó marcharse a la ciudad a trabajar en el puerto, o embarcarse, como habían hecho tantos en el pueblo, que bien que les iba a todos en Maracaibo. Aquel día, Andrés entró en la casa vacía, y las paredes quemaban con aquel sol que rajaba las piedras. Andrés se apoyó contra el quicio de la ventana, y la ventana tenía un cristal roto, desde ya no recordaba cuándo, y entraba un airecillo caliente y pegajoso que subía desde el fondo del valle. A lo lejos, el pueblo dormía bajo el calor del verano, con aquel cielo blanquísimo del mediodía aplastando las pequeñas casas terreras, y secando los geranios de las azoteas, y las retamas y todo, que sólo las pencas parecían crecer a gusto con aquel calor tan tremendo. De vez en cuando, subía desde el fondo

del valle un soplo de aire caliente que movía las palmeras y se metía por el cristal roto de la ventana, aquel cristal roto de la ventana, aquel cristal roto hacía tanto tiempo, que Andrés no recordaba ya cuándo se había roto, o si estaba roto desde siempre.

El sol caía a plomo, redondo, derecho, sobre la casa sin sombra, sobre el agua de la acequia, sobre el alquitrán derretido de la carretera. Andrés miró la tierra pobre y quemada. Aquí y allí crecían las pencas, y se veían los lagartos largos, extendidos, quietos. Y Andrés comprendió de pronto que aquella tierra no era suya, que nunca había sido suya, con haberla vivido siempre, porque la tierra es como una muchacha que sólo se entrega al que la quiere, al que la llama suya y la va venciendo poco a poco. Y Andrés salió al zaguán y anduvo hacia lo alto del barranco, donde nadie había trabajado la tierra, que más que tierra era roca, piedra de volcán; llevaba el sacho en la mano, y comenzó a arrancar las pitas y las pencas de la ladera, que casi eran tan grandes como él.

Luego fueron meses, años de doblar la espalda sobre los terrones, de sangrarle las manos sobre el sacho, de hundir los pies desnudos en la tierra, hasta llenarla de surcos y ver crecer los millos y los trigos en lo alto del barranco.

Poco a poco fue levantando escalones en la ladera, hasta que tuvo algún dinero y pudo traer peones que le ayudasen a llenar de cadenas el barranco. Así fue plantando algunas plataneras por abajo, y cepas por todas partes, para que el vino tuviera sabor distinto. También trajo mujeres para trabajar en el tomate. Así conoció a Juana, trabajando en la tierra, en su tierra. Juana tenía en aquel entonces diecinueve años, año más, año menos, que ya se sabe las trapisondas que se traen las mujeres con eso de los años; y tenía el pelo más negro que puede imaginarse, aunque la verdad es que el pelo no se le veía casi nunca, porque siempre llevaba un sombrero de paja metido hasta los ojos, para que no la quemara el sol, y lucir los cachetes blancos en el baile de los domingos. A veces, Juana se quitaba el sombrero al ir a beber agua, y entonces se le caía el pelo por la espalda y le brillaba con el sol de negro que era; y tenía una voz espesa y como oscura, que Andrés se estremecía cada vez que la escuchaba cantando en la ladera.

Juana no había vuelto a cantar; y eso que antes no había bicho más cantarín, que se pasaba todo el día canta que te canta. Ni su pelo era ya tan negro como cuando Andrés la conoció en los tomates. Pero él la quería casi más que antes, y le daba una pena grandísima de verla allí, quieta y callada, viendo desde lo alto cómo la lava se iba comiendo aquella tierra que habían trabajado juntos, aquella tierra donde se habían querido y donde habían nacido sus hijos.

Al principio había sido un humo blanco, espeso, que subía lentamente entre los pinos. «Se están quemando los pinos», bajaban gritando los pastores. Y todos iban dejando el sacho en el suelo, o el millo para las gallinas, o el cuchillo clavado en el tronco de las plataneras, para mirar con los ojos asombrados la humareda de la cumbre. Luego fue un ruido como de agua hirviendo, o como el que hacen las mareas de septiembre, cuando las barcas no pueden salir a la pesca, y los hombres tienen que pasarse el día en la taberna delante de una botella de vino de Mazo. En seguida ardieron los troncos, y el humo era ya oscuro, negro, y se oía el crujido de las ramas al quemarse y el estruendo de los pinos que se doblaban en la cumbre.

Entonces apareció la lava, la maldita lava, que era como si el infierno se hubiera roto de repente, y nadie pudiera sujetarlo, y echara a andar por los barrancos, tragándose los pinos y los millos y las casas, y todo lo que se le pusiera por delante, cada vez más cerca y más aprisa, que en un momento se había puesto de la cumbre en las plataneras, con aquel ruido que la gente se iba quedando callada y con los pelos erizados, de miedo que daba oírlo,

Andrés tuvo tiempo sobrado de irse al pueblo con Juana y los chiquillos. Ahora, desde lo alto del barranco, veía cómo la lava se iba acercando a la casa, y veía hundirse los racimos debajo de aquel hervidero que les pasaba por encima y ya no se veía nada. Y a Andrés le parecía que era su misma vida lo que se estaba quemando allí debajo.

Y gracias que se acordó de sacar los dos perros y los hurones, y la escopeta de dos

caños, y el cuchillo canario, de hoja ancha y mango labrado en plata, que era lo único que le había dejado su padre, que en paz descansa, junto con la tierra.

Ahora, ya no había tierra, ni plataneras, ni nada. No había sino aquel barranco de barro ardiendo, que apestaba a azufre y ponía coloradas las caras y las camisas.

Juana seguía sin decir palabra, quieta, con un chiquillo en los brazos y el otro apretujado a sus piernas y agarrándose del delantal. Juana tenía la boca cerrada y dura, como si se la hubieran hecho cortándole la cara con un cuchillo; había perdido el pañuelo, y el pelo, suelto, lacio, despeinado, se levantaba con el viento.

Andrés se sentó encima de una piedra que encontró por allí, a la mano. No sabía ni el tiempo que llevaba de pie. Ya no podía más; estaba cansado, pero cansado por dentro, como si de pronto hubiese envejecido años y años. En aquel momento, la lava llegó hasta la casa. Fue sólo un instante en que las paredes relumbraron con la cercanía del fuego, y pareció como si la lava se fuera a contentar con rodearla. Luego, creció hasta la ventana de arriba, donde Juana ponía siempre las macetas. La casa no hizo ruido al derrumbarse, al hundirse, o quizás el ruido se perdió en aquel estruendo con que caía la lava, humeando, por el barranco abajo.

Andrés se levantó. Estaba loco, fuera de sí. Era mucho ver hundirse la casa, y ver cómo desaparecían los tomates y las plataneras y todo. Dio tres pasos, y se quedó de pie, alto, enorme, sobre el borde mismo del barranco. Abajo corría la lava; subía una humareda que olía a azufre, y saltaban piedras encendidas que dejaban un reguero de chispas en el aire. Andrés pensó que era él lo único que había quedado en pie de todo lo que antes crecía en el barranco. Le estaban temblando los labios. Abajo corría la lava retumbando, hirviendo. Pasaba como un río lleno de remolinos, un río que desciende y se olvida, y ya no vuelve nunca. Y Andrés sintió unos deseos enormes de dar un paso más y acabar de una vez, y que la lava lo hundiera y lo llevara como si fuera un árbol más, como si fuera un pino tronchado y quemado para siempre. Miró hacia Juana, y Juana tenía los ojos brillantes y encarnados de tanto humo como hacía y de estar allí quieta, llorando; porque Juana estaba llorando. Lloraba por primera vez en mucho tiempo, en muchos años; y Andrés de pronto se dio cuenta de que estaba al lado de ella, y le subía como un ahogo por la garganta, que no era humo, no. Era de ver a Juana, toda despeinada, llorando después de tantos años; que había que ver cómo le caían las lágrimas por la cara tiznada y renegrida.

Allá abajo, abajo, la lava se despeñaba hacia la costa. Desde los últimos riscos, caía en el mar con toda su fuerza, y levantaba una mezcla de espuma y de fuego que volvía a caer en el agua, dejando en el aire un humo negruzco que tardaba en deshacerse.

Andrés miró la tierra. Del mar a la cumbre, todo era un enorme barrizal ardiendo, moviéndose, salpicando. Estallaban las burbujas en el aire. La lava bullía y se derrumbaba, viva. Dentro de unos días, tal vez semanas, la lava estaría seca y endurecida. No quedaría ni una mata de hierba, ni una penca, ni nada. Rocas color violeta, pardas, retorcidas. Andrés miró la tierra, aquello, lo que quedaba. Allí se enterraba todo el trabajo de su vida. Pero habría que hacer algo, lo que fuese, todo menos morirse o dejarse morir. Y la tierra todavía era suya, suya y de los hijos de sus hijos. Él les enseñaría a pensar en la tierra, porque algún día habrían de volver a ella; y tendrían que volver a empezar, arañar la tierra, deshacerla; poco a poco, pero a mordidas si hacía falta, a puñetazos. Habrían de trabajar de duro hasta levantar las cadenas y llenar de plataneras el barranco. Porque volverían a plantar plataneras, y darían unos racimos enormes, grandísimos. Él sabía que la tierra de volcán es agradecida como ninguna con el que la trabaja y se rompe las manos encima de ella.

ENSAYOS

El paraíso encontrado de Jane Millares

Jane Millares. He aquí la noticia de un mundo todavía virgen, donde los seres crecen con gracia vegetal, ritmo de escultura y la mirada ida, o venida, a su misma pureza descubierta. ¿A dónde miran estas muchachas de Jane Millares? No tienen los ojos vacíos de mirarse por dentro; tienen los ojos llenos, llenos de luz, blancos, relumbrantes de haberse abierto siempre, de haber mirado mucho, de estarse asomando y asomando a cada hora, a cada momento transido de esa naturaleza intacta, íntima y sorprendida donde crecen y viven sus cuerpos, solemnes y núbiles, con perfiles de fruta y actitudes de estatua.

Quiero decir que estas pinturas de Jane Millares regresan de un mundo subconsciente suyo, donde las criaturas, en un primitivismo ingenuo y lejano, participan de la vida del viento y de la noche, fundiéndose con la naturaleza misma, como si los seres humanos también naciesen de la tierra, en una transmutación que acercase la forma de los cuerpos al contorno de los frutos.

Jane Millares es la ingenuidad; pero lo es fácilmente, de una manera espontánea, aunque su hábil composición parece hacerla proceder de un esfuerzo laborioso. Esto no es pintura canaria propiamente dicha. El expresionismo de Jane Millares no indaga, a fondo, características étnicas ni geográficas del Archipiélago, pese a la anécdota de las calas, las tallas, la zafra y los plátanos. Tampoco es pintura americana, pese a que demuestra haber asimilado sus enseñanzas. Yo podría emparentar estas herméticas muchachas suyas, silenciosas e inmóviles alrededor de las calas, con las esfinges indias de Guayasamín u otro expresionista hispanoamericano. Pero pienso que este mundo de que nos habla Jane Millares, en el que cada figura nace con un gesto de alada ingenuidad, no es de aquí ni de allí. Es un mundo privativo suyo donde son los hombres como ella quisiera que fuesen; un mundo donde las manifestaciones más vulgares de la vida adquieren el valor de una alegoría y de un milagro cotidiano.

La ingenuidad ha sido una aspiración relativamente frecuente del arte *civilizado* moderno, que ya encontramos en *el aduanero* Rousseau, y que desarrolló ampliamente Gauguin, al encontrar en su oceánica Tahití, una humanidad salvaje y desnuda, virgen y embriagadora como el aroma de las flores polinesias.

El espíritu primitivista, o *ingenuista*, se vio fortalecido en el arte europeo con las exposiciones de artes exóticas que tanto influyeron en los expresionistas alemanes de la primera época. A mí, estas muchachas de Jane Millares me recuerdan las que pintaba un expresionista alemán, Otto Müller, que, quizás hastiado de la pintura excitada de sus compañeros de ruta, quiso remansarse en un mundo ideal, creación suya, donde la humanidad volvía a encontrarse con su origen y consigo misma. Como las criaturas del artista alemán, estas muchachas que Jane Millares ha sorprendido en un instante cualquiera de su existencia, habitan un mundo amable, silencioso e ingenuo, donde Eva vuelve a ignorar, en su inicial inocencia, que se encuentra desnuda.

En 1926, Piet Mondrian escribía en *Cahiers d'Art*, explicando su pintura: «La nueva composición reposa sobre oposiciones permanentes, contrariantes y neutralizantes. La línea es recta y siempre opera en las dos posiciones principales que dan lugar al ángulo recto, expresión plástica de lo constante». Según este párrafo, Mondrian concebía la pintura como

«composición», es decir, como organización de una superficie, no de un espacio, ya que la línea sólo opera «en las dos posiciones principales que dan lugar al ángulo recto». Por lo tanto, la pintura de Mondrian es esencialmente una superficie organizada en la que juegan dos posiciones, o mejor dicho, dos dimensiones. No se trata de comparar a Jane Millares con Mondrian ni con nadie. Se trata simplemente de descifrar su pintura como noticia y como procedimiento, es decir, como argumento y como oficio.

Todos los pintores trabajan su obra en función de la importancia que conceden al color, al dibujo, a la organización de la superficie o del espacio. Digo esto porque la pintura de Jane Millares es, sobre todo, una organización del espacio, de un espacio que aparece ocupado por uno, dos, tres cuerpos que son esencialmente volúmenes. Por eso, en la pintura de Jane Millares, más que de una organización del espacio, cabe hablar de una singular disposición de los diferentes volúmenes que habitan y desalojan ese espacio. De ahí su inteligente y original composición, que reposa «sobre oposiciones permanentes», como en el asimétrico Mondrian, y de ahí también ese constante y progresivo sombreado con que Jane convierte sus figuras en volúmenes.

Yo hablo del mundo virgen de Jane Millares, de una humanidad recién nacida a la paz y absorta en su propia melancolía. Hablo de una sonrisa latente en el coser y en el cantar, en el amor o en las escobas.

Y hablo de un paraíso encontrado, porque estas muchachas con solidez de piedra y levedad de alondra que Jane Millares va repitiendo con su lápiz apacible y en voz baja, nos devuelven a no sé qué perdido paraíso, que ella sabe y sabrá encontrar siempre, porque es suyo, y lo vive muy adentro. Que así sea.

[*La Tarde*, 29.10.1959 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 255).]

Poesía social

Hace algún tiempo, viajando en una destartada guagua, tuve la rara fortuna de escuchar una conversación, por demás sorprendente y aleccionadora, entre dos individuos, a juzgar por su aspecto obreros, es decir, personas pertenecientes a un ámbito social y profesional en el que por desgracia no abundan —no pueden abundar— las preocupaciones culturales. Y digo esto porque el diálogo de referencia comenzó en el Parque de Santa Catalina por el «Cristo de nuevo crucificado», de Kazantzakis, para concluir, ya en Triana, hablando de Poesía Social, con alguna referencia previa, a la altura de Ciudad Jardín, a nuestros paisanos inevitables, entre los que se inclinaban decididamente por Alonso Quesada.

He pensado con frecuencia en aquel coloquio entre gentes equidistantemente ajenas al mundo del saber académico y a ese otro mundo, a su manera no menos académico, de los artistas pseudomalditos, con o sin barba. Como símbolo, aquella conversación está llena de significado. Naphta, el pequeño terrorista tísico de *La montaña mágica*, la hubiera esgrimido como argumento triunfante en contra del saber oficial, de la cultura burguesa, de la civilización de la imprenta y de aquella república elocuente que defendía Setembrini, su meridional y clásico oponente. Chesterton hubiera encontrado en ella sólida base para formular otra observación análoga a la que hizo ante unos campesinos castellanos: «Qué cultos son estos analfabetos». Pero lo más extraordinario de aquella conversación no es el hecho de que gentes sin *saber oficial* tuvieran conocimientos literarios superiores a muchos profesionales, sino la aquilatada certidumbre a que habían llegado, seguramente ellos solos, en sus juicios sobre libros y autores; certidumbre sin duda proveniente de una absoluta carencia de prejuicios ideológicos y de intereses creados en este grupo, en esa editorial o en aquella revista literaria. En materia de poesía social, conocían a Celaya, Blas de Otero y otros muchos, leídos en no sé qué revistas, imposibles de hallar en Canarias. La gran lección que personalmente obtuve de esta conversación ocurrida a mi lado fue la de que a ninguno de estos dos cultivados productores les gustaba la poesía social; hecho, en principio, sorprendente si se considera que esa clase de literatura tiene por objeto una serie de problemas de los que aquellos hombres eran, en teoría, protagonistas. No, no les gustaba Celaya, «que los dejaba fríos», ni Otero, ni siquiera Neruda, considerado por ellos como el máximo exponente de dicha suerte de literatura.

En Madrid tuve conocimiento de una experiencia singular que arrojó un resultado semejante. Luis Jiménez Martos, antólogo y *aduanero poético* de la Editorial Aguilar, organizó un día una lectura de poemas a la que asistieron una decena de poetas españoles de diversas tendencias. El público lo constituían los empleados no intelectuales ni artísticos de la editorial, entre los que se realizó una encuesta al terminar la lectura. El resultado de este original referéndum fue una derrota absoluta de las huestes poético-sociales; triunfó, si la memoria no me es infiel, Carlos Murciano, con unos versos en apariencia tan poco sociales como éstos:

Y aquí un pedazo de recuerdo, allí
—desolvidada— una melancolía;
allá un pequeño ramo de alhelí
oliendo a novia niña todavía.

Si se calibra bien, esta derrota de la poesía social, ocurrida por cauces perfectamente democráticos entre un público que constituye precisamente su objeto, significa que la sociedad rechaza la llamada literatura social; y ello ocurre porque ese público que constituye el objeto de la poesía social no es en modo alguno su destinatario; el destinatario de esta clase de

literatura es otro intelectual, otro poeta de la misma cuerda que el que la escribe, y el fenómeno social, en poesía, no pasa de ser un tema, de la misma manera que los gitanos no fueron sino un tema para Lorca. Es decir, se produce una especie de Despotismo Ilustrado dentro de la Poesía: poesía para el pueblo, pero sin el pueblo; poesía que tiene como tema el pueblo, pero en la que el pueblo no puede reconocerse, de la misma manera que ningún gitano *legítimo* es capaz de reconocerse en Antoñito el Camborio.

Resulta característico del desconcierto y crisis de valores que padecemos en estas materias el hecho de que los mismos espíritus que gustan de la poesía social gusten, con igual entusiasmo, del Arte Abstracto, hecho, éste, que cualquier persona alerta habrá comprobado cientos de veces. Lo malo no es que nos guste una cosa o la otra; tampoco es malo que nos gusten ambas al mismo tiempo, como no es malo que nos gusten, llevados de una sensibilidad elástica y saludable, los bronceos chinos, la Venus de Milo y las terracotas mayas. Lo verdaderamente terrible es que muchos espíritus, so pretexto de vanguardismo, se declaren *partidarios* del Arte Abstracto y de la Poesía Social al mismo tiempo sin comprender que son dos manifestaciones artísticas ideológicamente incompatibles: el Arte Abstracto, exaltación-desmesurada del individualismo, es una emanación del liberalismo decimonónico; la Poesía Social, desorbitada glorificación de las masas, es un producto más de las doctrinas totalitarias. En *La deshumanización del arte* se formula una especie de ley histórico-cultural; en cada época —dice Ortega— «una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico, pulsa en las artes más diversas». Por ello, cuando dos manifestaciones artísticas contemporáneas persiguen finalidades contradictorias, hay que concluir que por lo menos una se encuentra desfasada. Hitler sabía lo que hacía cuando condenó como «arte degenerado» todo el que no se amoldara a las «sociales» directrices del régimen. No digo que hiciera bien; digo que era lógico y consecuente consigo mismo. Los espíritus a que antes me he referido, no lo son en absoluto. Una cosa es eclecticismo y otra desorientación.

Lo peor de la poesía llamada social no ha sido Amadís, sino, como decía don Quijote en su lecho de muerte, «la infinita caterva de su linaje», es decir, el aluvión de pequeños Celayas, de discípulos de Otero, de aprendices de Neruda, «sin su voz en turbión y semoviente», como decía Leopoldo Panero. Yo he leído poemas al trabajador portuario, cantos al albañil e, incluso, una sabrosa oda al picapedrero. Todavía espero, anhelante, al poeta que se decida a cantar los convenios colectivos. Alguien se preguntaba qué sería de estos poetas

Sin la ayuda
de Neruda,
sin el de
de Vallejo...

Los ingleses, pueblo práctico por excelencia, tienen un refrán que dice: «The proof of the cake is in the eating», es decir, el bizcocho se prueba cuando se come. La poesía social es rechazada por el pueblo porque algún ingrediente la hace incomedible. La poesía social es rechazada por el pueblo, no porque sea social, sino precisamente porque no es social. Para serlo, le sobra pedantería y demagogia; le falta humildad y, sobre todo, veracidad. En el enfoque habitual de la poesía llamada social hay algo que suena a falso. El pueblo instintivamente lo resiente, no se reconoce en ella y la rechaza como se rechaza un bizcocho indigesto. Entonces, ¿huir de la realidad, encerrarse en torres de marfil, abandonarse al puro placer estético —el arte por sí mismo—, coger, como Juan Ramón, la pluma suavísima o la sombra de la pluma suavísima? No, ese es el otro extremo y también el otro pecado, porque «el Arte —que dijo Thomas Mann— sólo es moral en la medida en que despierta». Abrir los ojos, ponerse la mano en el corazón y decir la verdad. Cuando el poeta dice la verdad, cuando el poeta dice «su verdad», dice en todo o en parte la verdad de su pueblo y de su raza; el pueblo

se reconoce en su palabra, y ésta resuena de pecho en pecho, poesía, ahora sí, social, aunque el poeta hable de Dios o de su novia. ¿Qué buen y pacífico burgués, hijo y nieto de burgueses, carne de oficina y, en definitiva, motor y soporte de España, no se reconoce en estos versos terribles de Salvador Pérez Valiente?

Pero éramos los mediopensionistas,
los cuñados de los Procuradores,
los hermanos de aquellas jovencitas
temerosas guardadas por un ángel.
Nos hicieron del centro,
de los que no saben odiar,
de los que siempre pierden en la lucha.

En fin; cuentan que una vez Leopoldo Panero le escribió una larga carta perdida a Pablo Neruda, en la cual le decía:

Toda la poesía, toda esa
que la llaman social, ningún obrero
la convive en sudor de mano impresa.

No la convivían, ciertamente, las mecanógrafas de Aguilar, ni los dos productores que viajaban en mi guagua.

[*Diario de Las Palmas*, 16.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Réplica necesaria a Pedro Lezcano, sobre alhelíes

Amigo Lezcano: El profundo respeto que, como poeta y como amigo, me mereces, junto con un elemental sentido del buen gusto, me impide referirme a tu carta en el mismo tono irónico con que tú aludes a mi artículo, que a buen entendedor con un alhelí basta. Entre mis, supongo que numerosas, limitaciones figura la de no hacerme gracia la ironía; es más, albergo hacia ella el más profundo de los desdenes. La ironía es el recurso de los sin recurso, el argumento de los que carecen de uno solo sustantivo y verdadero. En filosofía dicen que el que ironiza no argumenta ni prueba. Yo digo más: Cuando se está pertrechado de auténticas razones, ironizar sobre los alhelíes del adversario constituye un aditamento inútil, sobre cuya dudosa elegancia prefiero que tú mismo, serenamente, te pronuncies. Cuando, por el contrario, no se cuenta con sólidos argumentos, la ironía conduce fatalmente al que la utiliza a poco airosos resultados.

Esto, en cuanto a la forma de tu carta. En cuanto a su fondo, lo que de verdad me preocupa y, sobre todo, me sorprende es que —involuntariamente— me malentendas y tergiverses. Por eso califico mi réplica de necesaria, porque tú rehaces mi artículo a tu capricho, atribuyéndome lo que no he dicho y silenciando, cuando no confundiendo, lo que sí he dicho. Yo no he afirmado jamás que la poesía llamada social sea «mala» porque el pueblo la rechace; ello entrañaría una lamentable confusión de la relación de causa a efecto existente entre los dos extremos; y espero que no hayas querido acusarme de algo tan feo. Tú formulas el problema de la difusión de la poesía, lo cual es ocioso porque yo había planteado otro completamente distinto que daba el tuyo por resuelto: El de la reacción del pueblo frente a la poesía ya difundida, sea ésta mucha o poca. Mira, la poesía llamada social no es mala porque el pueblo la rechace; ocurre precisamente al revés, el pueblo la rechaza porque adivina en ella la rueda de molino con que pretenden hacerle comulgar. Es decir, la reacción del pueblo frente a la poesía llamada social no es la causa, sino el efecto del vacío intrínseco de la misma, y también la prueba de ese vacío, ya que si el bizcocho se prueba cuando se come, también el árbol se conoce por sus frutos. Aquí podrías argüir que tampoco Beethoven fue en principio comprendido por sus auditorios, mas no creo que este argumento te sirva, porque la poesía llamada social, debido a su radical indigencia, es de una claridad meridiana, que hace aún más significativa su repulsa por el pueblo,

Ni he dicho que la poesía social sea «mala» porque los poetas sociales lo sean. También aquí ocurre al revés, es decir, que poetas inicialmente dignos se convierten en mediocres demagogos al ocuparse, con el fácil sistema al uso —léase odas al picapedrero—, de la temática llamada social. Ya sabes que Neruda es, a fin de cuentas, un externo, un «gran mal poeta», como le llamaba Juan Ramón. Pero es obvio que el nivel que alcanza en «Alturas de Machu. Pichu» o en los primeros versos de «El Gran Océano» no lo roza siquiera en sus cantos a Vorochilov o al gran Koljós de Kiev. Y aunque diga en ocasiones verdades como templos, lo hará como demagogo y no como poeta; y lo que es más, no lo hará como *social*, sino como político.

Porque de veras lo creo, decía en mi anterior artículo que «huir de la realidad, encerrarse en torres de marfil, abandonarse al puro placer estético —el arte por sí mismo—, coger, como Juan Ramón, la pluma suavísima o la sombra de la pluma suavísima, es el otro extremo y también el otro pecado, porque “el Arte —que dijo Thomas Mann—, sólo es moral en la medida en que despierta”». Quiero decir que ni creo en la poesía llamada social, ni soporto la poesía pura, por muy «vestida de inocencia» que se me presente, porque, en efecto, como decía Machado, «somos esencialmente impuros»; quiero decir que tampoco admito un arte deshumanizado ni un arte inmoral, que no despierte; contra él tengo, como Thomas Mann

contra la música, «una antipatía de orden político». Esto quedaba tan claro en mi anterior artículo y, sobre todo, en el párrafo que reproduzco, que toda tu carta y, en particular, tu afirmación de que no es malo centrar el arte en el hombre, resulta un ejercicio superfluo y una pérdida de tiempo.

Por esta razón de, digamos, necesaria humanidad, yo no defiendo al alhelí en su propia y vegetal esencia, de la misma manera que no defiendo, como objeto de la poesía, a las máquinas de escribir ni a las cafeteras. Defiendo al alhelí cuando, como en los versos de Murciano, se trata de un alhelí transido de humanidad, ya que huele, si bien te fijas, «a novia pequeña todavía»; y lo defiendo porque este alhelí no es la insípida y vacante sutileza que tú pretendes, sino una fuerza tremenda y palpitante, capaz de abatir o levantar a cualquier hombre verdadero.

Esto por lo que respecta a tu curiosa versión —o reversión— de mi anterior artículo, que tú reduces a dos «fichas» inexactas. En cuanto al resto de tu carta, dices que, por la poca popularidad de la poesía, propusiste en cierta ocasión abolir tu canto y el del prójimo. Ahora soy yo el que disiente de esta actitud, porque un poema no se hace pensando en el consumidor, como si fuera una máquina de coser o un cepillo de dientes. En realidad, el poema no se hace; se tiene o no se tiene; y, cuando se tiene, hay que decirlo forzosamente. El auténtico poeta lo dice o revienta, como aquel Strickland de *La luna y seis peniques*, que dejó a su familia para poder pintar tranquilamente, y no sólo no vendía sus cuadros, sino que los quemaba. En poesía, hay que fabricar el artículo antes de colocarlo en el mercado. El poeta que hace su obra guiándose por la norma mercantil que aconseja dominar el mercado antes de montar una fábrica, no es un poeta, es un viajante de comercio, profesión muy digna, pero que nada tiene que ver con el fenómeno de la creación poética.

Pero queden bien claros los conceptos; una vez el poema *en el mercado*, la reacción del consumidor no será la causa, pero sí el indicio de la categoría y de la dignidad del poema. Esto es lo que podríamos llamar, imitando a los economistas, la Ley de Gresham de la Poesía.

Dices que el poeta, ante la indiferencia de «la masa espesamente triste» —expresión, por cierto, poco social— «hubo de refugiarse en hermetismos defensivos que hacían de su verso un cifrado mensaje ininteligible». Vuelvo a disentir; el poeta no se refugió en hermetismos porque la masa le fuera indiferente, sino al revés, la masa se tornó indiferente porque el poeta se refugió en hermetismos, fenómeno que no sólo abarca a la poesía, sino a todo el arte contemporáneo constituyendo el problema que Max Scheler enunciaba como «el dilema entre el Arte de los artistas y el de los consumidores», y que ha sido señalado y estudiado por Chesterton, en su sabroso ensayo sobre «el intermediario en Poesía», y, ya exhaustivamente, por Ortega en *La deshumanización del arte*, y, sobre todo, por Wilhelm Worringer en su *Problemática del arte contemporáneo*. Como se aprende leyendo a Ortega, «el Arte nuevo —al que tú aludes con las palabras de hermético e ininteligible— tiene la masa en contra y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular». «Esta situación —dice Worringer— no ha sido querida, sino trágicamente impuesta. Data de la hora en la cual se cortó la unión entre el impulso a la plasmación artística y la normatividad de un modelo natural.»

Otra cosa; sostienes que el poeta sobra socialmente, que nadie le echaría de menos si se llevase a cabo tu proyectado pacto de silencio. Aquí precisamente radica la servidumbre, pero también la grandeza del poeta. Normalmente, se le ignora, se le condena por la sociedad a dar rebotes por la vida, hasta que se cansa de escribir sonetos y pone una tienda de ultramarinos o trabaja en representaciones de ferretería. Al poeta, incluso, en ocasiones se le desprecia. Yo tampoco, como Cervantes, tengo por muy bueno el ser poeta sólo. Pero en la revolución húngara de 1956, los hombres y las mujeres y los niños que cayeron en las calles de Budapest, lo hicieron cantando unos versos de Petofi que decían: «Aquí hemos nacido; aquí tenemos que morir».

¿Que los poetas «íntimos» son unos adolescentes detenidos, unos retrasados vitales merecedores de la mudez? De aceptar tu teoría, san Juan de la Cruz y Dante serían un par de perfectos retrasados vitales; Salinas y Miguel Hernández dos niños, dos majaderos merecedores de la mudez; y Antonio Machado —¿no ves, Leonor, los álamos del río?— un adolescente detenido.

En cuanto a tu afirmación de que el alhelí es una bella flor, no tengo nada que objetar.
Con un fuerte abrazo, te saluda

Felipe Baeza Betancort.

[*Diario de Las Palmas*, 30.11.1963 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

«La casa de Bernarda Alba»

Nunca he considerado *La casa de Bernarda Alba* como una obra que ofrezca, en sí, mayor interés. Último drama de Lorca, presenta ciertamente la indudable ventaja de ser también el más puramente dramático, ya que en él prescindió definitivamente el autor de los elementos poéticos que lastraban su teatro anterior. En *La casa de Bernarda Alba*, el dramaturgo desplaza totalmente al poeta, con lo que la obra adquiere una vigorosa sobriedad expresiva de que carecen *Yerma* o *Bodas de sangre*. Argumentalmente, en cambio, *La casa de Bernarda Alba* no hace sino incidir nuevamente en el mismo tema expuesto por las obras anteriores, es decir, en el viejo e insoluble conflicto entre los dos polos que condensan toda la obra de Lorca: El sexo y la muerte. En Lorca, el sexo, frustrado o consumado, conduce irremisiblemente a la muerte. *Yerma* no es el drama de la maternidad frustrada, sino el del instinto sexual frustrado; leedlo bien. *Bodas de sangre* es el drama del instinto sexual consumado, al menos de una manera ideal. Y *La casa de Bernarda Alba* es, a fin de cuentas, la mezcla de los dos dramas anteriores. Pero el tema es demasiado rico para despacharlo en este breve comentario. Dije que *La casa de Bernarda Alba* no me ofrece, en sí, un interés excesivo. Su estreno en Madrid sí me lo ofrece. Representa, después de los sucesivos estrenos de *Yerma* y *Bodas de sangre* en los años precedentes, la superación al parecer definitiva del caso Lorca. Porque Lorca ha venido constituyendo un caso, como también lo han constituido Antonio Machado y Miguel Hernández, quienes por su respectiva participación, activa o pasiva, en nuestra guerra, han venido siendo, durante los últimos veinte años, objeto de encontradas pasiones políticas. Contrasta tristemente el desdén que la sociedad española ofrece a sus intelectuales vivos, con la prolija atención que les tributa después de muertos. Alguien dijo que la moderna Filosofía española combate sobre la tumba de Ortega; en otro sentido, también se ha combatido mucho sobre la tumba extranjera de Machado, sobre la española de Miguel, sobre la de Lorca, en ignorado paradero. Homenajes, ajenos por supuesto a la Poesía misma, disputas como la sostenida sobre el poeta por Neruda y Panero a través de sus respectivos Cantos; libelos en que se atribuyen al inofensivo burgués que fue Lorca actitudes políticas que nunca tuvo (como «El poeta y su pueblo», de Barea), o en que se le denigra aduciendo motivos íntimos que a nadie interesan, han contribuido a oscurecer su obra en grandes proporciones, induciendo a exégetas miopes a ignorar la escondida almendra, y a quedarse, precipitadamente, con la cáscara, es decir, con «La casada infiel», el poema de la Guardia Civil y, en general, el *Romancero gitano*, que es, con mucho, lo peor de Lorca. El verdadero Lorca permanece todavía, prácticamente ignorado; desde luego, no suficientemente estudiado. Como hubiera dicho él mismo en uno de sus más trágicos versos, no, no lo encontraron.

A partir del estreno de *Yerma* hace tres años, asistimos a la representación sucesiva de la obra dramática de Lorca, ahora felizmente continuada por *La casa de Bernarda Alba*. No considero a Lorca como una pieza clave dentro de la literatura española, y mucho menos, contra el parecer de plumas ilustres, como una rotunda expresión del alma española, como una manifestación última y necesaria de lo español. Lorca es un pagano, ajeno a la tradición cristiana de la cultura española, aunque en la superficie parezca precisamente lo contrario y no fuera capaz de hablar inglés ni en Nueva York; en su verdadera substancia, Lorca es un excéntrico o, como se dice ahora, un *outsider*, que nada fundamental tiene en común con Manrique, Quevedo o Miguel Hernández. Incluso su visión de España es falsa, mediatizada por su propio, anormal y genial *pathos* y por aquella España de Mérimée, que, como bien dijo don Antonio «se mue». Pero aunque Lorca no fuera un poeta español, fue indudablemente un español poeta, y no sólo grande, sino absolutamente genial. Y su obra, por lo tanto, patrimonio,

a fin de cuentas, *nacional*, y, como tal, llamado a cumplir una función social en la medida en que ello sea posible, pues bajo este aspecto del desempeño de una función social, no veo razón bastante para suministrar tratamiento diferente a un soneto que a un fondo, a un drama que a una fábrica de locomotoras.

Por ello, después de veinte años de *improductividad*, sea bienvenida, bienregresada, *La casa de Bernarda Alba*, como lo fueron *Yerma* y *Bodas de sangre*, en la certeza de que sus sucesivos estrenos, o reestrenos, contribuirán a volver a su justo cauce la atención de la crítica y del público y, sobre todo, a evitar que el ascua del indudable genio de Lorca se extinga o, quizá peor, se arrime a sardinas más o menos particulares.

[*Diario de Las Palmas*, 08.02.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Pequeña historia de la pintura moderna

El Zeus olímpico de toda la pintura moderna fue un aragonés llamado don Francisco de Goya. Para ello le bastó arrojar por la borda todo lo que en su pintura había de afrancesado e italianizante, la técnica con que pintó su amanerado y mórbido Cristo de El Prado y ganó accésits en Italia, esto es, le bastó empobrecerse de facultades, como aquella bailarina de que nos hablaba Lorca, y luchar a brazo partido con su duende. De Goya aprendió Manet aquella llamada de color en que la línea comenzó a abrasarse, y cabe considerarle, por lo tanto, padre de todos los dioses impresionistas. Aquel tratamiento de las masas cromáticas, que poco a poco fueron absorbiendo la línea, más que difuminándola devorándola y fundiéndola con el espacio en que flotaban objetos y figuras, fue para Goya una simple expresión de su *pathos* particular y nacional, de su temperamento irrevocablemente celtibérico. Para los impresionistas, por el contrario, fue una lección aprendida del genio español, una técnica que, en su día, y por un fenómeno inverso, había de posibilitar una revolución ideológica en el Arte. La trayectoria es ésta: El temperamento de Goya autoriza la técnica impresionista, que conduce a la revolución ideológica del expresionismo y, a través de éste, al arte abstracto.

En realidad, todos los movimientos de la pintura moderna se han producido obedeciendo al imperativo d'annunziano de renovarse o perecer. Cada escuela llevó en sí misma el virus de su propia decadencia y el germen de la escuela siguiente. Impresionismo, expresionismo, abstracción, no han sido fenómenos aislados, sino diferentes fases de una misma evolución. En los impresionistas, la línea cede ante la avasalladora virulencia del color, que dejó de ser un elemento más del cuadro, para convertirse en el gran protagonista de la pintura. Esto ya estaba apuntado, más atrás de Goya, en el Velázquez del *Jardín de Villa Médicis*, pintado para soltar la mano, y en el que Velázquez inventa por primera vez lo que había de ser la pintura moderna. Apunta también en la serie del *Hijo pródigo*, de Murillo; en algún último plano de Rubens, en cierto modo en Rembrandt, y, más remotamente, en los venecianos, concretamente en ese oro viejo del Tiziano, latente tras los celajes ensangrentados de Mühlberg, en la espalda de Lavinia, en la carne gloriosa de Dánae, cuya genealogía se remonta a los mosaicos de Bizancio.

Con Degas, muy influenciado por los japoneses, el espacio avanza hasta el primer plano, envolviendo y confundiendo a la figura, esto es, fundiéndola con la atmósfera que la absorbe y desvanece. El predominio del color alcanza proporciones de absoluta tiranía con los *fauves*, adquiriendo tonalidades arbitrarias e irreales. Para Van Gogh, la técnica *fauve* del convencionalismo cromático es el vehículo expresivo de su temperamento alucinado. Van Gogh utiliza el color en la medida en que éste expresa o corresponde a un estado de ánimo suyo. Aquí hay ya algo de expresionismo, como también lo hay en Ensor y en Munch, pero, en Van Gogh, el expresionismo todavía es espontáneo y elemental, emocional e intuitivo, de naturaleza análoga a Goya. El expresionismo, como teoría artística, es una creación alemana, que nace de peculiares características germánicas, de la filosofía idealista por una parte, Y, por otra, de la tendencia estilizante y gran capacidad para la abstracción que atraviesan, como una constante, todo el arte nórdico, incluido, naturalmente, el Gótico. La libertad obtenida por el artista, a través de la revolución técnica que significó el impresionismo, posibilitó después el expresionismo, que ya no es solamente una técnica, sino también y sobre todo una ideología, una postura o actitud mental, consistente substancialmente en expresar la ultrarrealidad a que aludirá Kirchner, valiéndose para ello de deformaciones en la representación del modelo. Y esta revolución artística no es más que una manifestación de la filosofía alemana, cuyo entronque con el expresionismo me parece evidente.

El verdadero teorizador del expresionismo fue Ernst Ludwig Kirchner, el pintor neurótico, para quien el objetivo de la nueva pintura no era la realidad visual, sino «el gran secreto que se encuentra tras las apariencias y las formas del contorno»; o, como diría Rouault, «el alma del hombre que tengo delante de mí, sea rey o emperador»; o, como decía Picasso a Gertrud Stein, «no lo que ves, sino lo que sabes que está ahí».

En la práctica, la pintura de Kirchner consiguió, simultáneamente, dos objetivos: Expresar esa realidad que yace «tras las formas del contorno», y utilizar el objeto pintado como medio para expresar su propio estado de ánimo, su propio espíritu. Mucho de esta pintura, de esta actitud ante la pintura, si bien inconscientemente lo hubo también en Van Gogh; en los tristísimos zapatos viejos, en la tristísima silla, en la tristísima figura de *Au seuil de l'éternité*, el pintor holandés expresa su propia tristeza, su propia soledad y el propio desamparo de aquella vida suya, siempre al borde de la eternidad.

Del hecho de expresar, o de expresarse, por medio de formas o de deformaciones todavía representativas, como hacían Kirchner, Emil Nolde y los demás miembros del grupo expresionista Die Brücke (El Puente), al hecho de expresarse por medio de formas no representativas, es decir, abstractas, solamente había un paso.

En efecto, ya decía antes que, en la pintura moderna, todas las escuelas son fases de una misma evolución; el color impresionista todavía no desborda el campo de la realidad visual, a no ser tímidamente, como en Lautrec. El expresionismo del grupo Die Brücke ya lo desborda cuando, buscando las formas expresantes, incurre en deformaciones convencionales. Por el mismo sendero avanza la Nueva Asociación de Artistas, de la que había de nacer el famoso grupo, todavía expresionista, de Múnich, Der blaue Reiter (El jinete azul). Pues bien, de expresar por medio de deformaciones a hacerlo por medio de formas ya absolutamente irreales, abstractas, decía más arriba que solamente había un paso. Ese paso lo dio Kandinsky, desde el día en que un efecto óptico de la luz del sol moribundo le hizo ver el juego independiente de los colores sobre uno de sus propios cuadros. Hace unos años, Walter Hess comparaba esta sensación experimentada por Kandinsky, con el siguiente párrafo del novelista y pintor Alfred Kubin, también miembro, como Kandinsky, de El jinete azul; decía Kubin: «Vi el mundo como un milagro de colores, como un tapiz; los contrastes más sorprendentes se absorbían todos en una armonía». Este fue también el hallazgo de Kandinsky, la armonía formada por el contraste de los colores, libres, independientes del argumento. Así nació el arte abstracto. Ahora bien, ¿por qué la abstracción fue considerada por Kandinsky como un hallazgo o solución?

Kandinsky, como Macke y Paul Klee, sus compañeros del grupo de Múnich, andaba todavía sumergido en el viejo problema expresionista de dar noticia de la auténtica realidad del mundo. Pero sentía que esta realidad, que esta auténtica realidad, no era alcanzada con los procedimientos de la pintura tradicional, en la que incluiría, supongo, los esfuerzos impresionistas y expresionistas. Como él mismo escribe: «Hay un clamor infinito en cada ser individual, en cada agujero de la nariz, que despierta en mí siempre el mismo sentimiento de admiración, y lo mismo en el vuelo de un pato salvaje, en la unión de las hojas en la rama, en el pico de los pelícanos... siento confusamente que me llegan secretos de un reino aparte. No puedo, sin embargo, poner en relación este reino con el del arte. Visito la Antigua Pinacoteca [Famoso museo en Múnich], y noto que ninguno de los grandes maestros ha alcanzado por su parte la perfecta belleza y sabiduría; la propia naturaleza ha quedado intacta».

La propia naturaleza ha quedado intacta. Una vez más, los bellos espíritus se encuentran. También don Ramón del Valle-Inclán, el de las barbas de chivo, se preguntaba en *La lámpara maravillosa* «con cuáles palabras decir la felicidad de la hoja verde y del pájaro que vuela», concluyendo que «hay algo que será eternamente hermético e imposible para las palabras».

Tal vez el pintor ruso llegó a creer también, como el Aladino gallego, que había algo eternamente hermético e imposible para la pintura. Entonces, al contemplar repentinamente un

cuadro suyo a la luz difusa del crepúsculo, creyó descubrir en el juego de los colores, libres de argumento, la clave de aquella naturaleza que hasta entonces había quedado intacta, hermética e imposible. Entonces pensó que «los fines, y aun los medios, del arte y de la naturaleza son orgánicamente distintos, obedecen a leyes distintas, aunque igualmente grandes e igualmente fuertes».

Es decir que, según Kandinsky, para expresar, para dar noticia auténtica de la Naturaleza, es decir, del mundo —viejo anhelo del expresionismo— no servían las formas de la misma naturaleza; eran menester formas nuevas, inventadas por el arte, para dar exacta noticia del verdadero ritmo de la Naturaleza, es decir, de aquel «gran secreto» que Kirchner buscaba bajo las apariencias y las formas del contorno.

El arte abstracto nació, pues, con esta separación del Arte y la Naturaleza que Kandinsky reclamaba, constituyendo, como vemos, una consecuencia de los deseos insatisfactorios del expresionismo, de la misma manera que éste había nacido de las conquistas del impresionismo. El arte abstracto fue, por consiguiente, en su origen, un expresionismo llevado a sus últimas consecuencias. Nació por una imperiosa necesidad de trascendencia, es decir, con una auténtica intención representativa, contra lo que suele creerse con excesiva alegría y comodidad. Kandinsky quería representar a la Naturaleza, pero sin Naturaleza. Por lo tanto, nada del Arte por el Arte.

Ahora bien, si la aventura del arte abstracto —analítico o informalista— era necesaria o ha resultado excesiva; si puede representarse el ritmo de la Naturaleza sin contar con ella; si dicha representación es inteligible y si es necesario que lo sea; si cabe una pintura no representativa en absoluto o que represente el propio yo del artista, o, como ha pretendido Cirlot, «alguno de los muchos pobles» (*sic*), y, sobre todo, si esa pintura puede o no servirnos para algo, son temas que, como suele decirse recordando el libro de Kipling, ya constituyen otra historia.

[*Diario de Las Palmas*, 11.04.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Presentación de Carlos Murciano

Pues yo me he estado preguntando hasta qué punto no puede resultar ocioso el que yo venga aquí a presentarles a ustedes a Carlos Murciano, cuando ya éste lleva varios días entre nosotros, cuando ya muchos le conocemos y estimamos, y cuando ya la Prensa local se ha encargado de airear su largo historial de libros y de premios, que, dada su relativamente considerable juventud, tiene verdadero carácter de *récord*. Y pienso que quizás mi función fundamental de esta tarde no sea tanto la de presentarles a ustedes este poeta importante, como la de darle al mismo poeta, públicamente, nuestra más cariñosa bienvenida, sin que para ello me faculten, por supuesto, más títulos oficiales que el de nuestra antigua y sincera amistad. Porque, así como Carlos ha dicho en nuestra Prensa que este viaje constituye para él la realización de un sueño largamente acariciado, también para algunos de nosotros y para mí concretamente, esta visita de Murciano constituye un antiguo deseo que esta semana hemos visto cristalizado. Carlos, en efecto, merecía esta invitación de nuestras autoridades culturales no sólo por su alta envergadura literaria, sino también por su esencial bonhomía y por la atención afectuosa que repetidas veces ha prestado a los poetas canarios.

He dicho hace un momento que Carlos Murciano es un poeta importante. Si la memoria no me es infiel, recuerdo que lo mismo decía el cartero de Arcos de la Frontera, impresionado por la cantidad de libros y periódicos que llevaba diariamente a la casa del poeta y que hacían referencia a sus triunfos literarios. De la importancia de Carlos como poeta hablan sobradamente sus doce libros de versos, seis de prosa y uno de ensayo, así como sus veintiún premios, entre los que se encuentran el accésit del Adonáis, el Ciudad de Barcelona, el Boscán y una pensión de la Fundación March. Mas lo que a mí me importa de Carlos no es el abrumador recuento de sus premios, lo que de veras importa es la serenidad esencial de su poesía y de su vida, serenidad que a nadie se le da por añadidura y que Carlos, como pocos, ha tenido la habilidad y la fortuna de alcanzar. Lo que me importa de la obra de Carlos, en dos palabras que tomo del poeta canario Casanova de Ayala, es su «conquista del sosiego», sosiego que se afianza en la misma vida del poeta y que informa, en mi opinión, lo más significativo de su obra.

Lejos de mí el propósito de hacer sobre la marcha un estudio de la obra de Murciano, sobre la cual él mismo nos suministrará precisa e interesante noticia en su próxima conferencia del jueves. Aludo simplemente a la cualidad que me parece más interesante, pero tal vez más difícil de apreciar de la obra de este hombre que es, quizás antes o al mismo tiempo que poeta, un profesional competente, un trabajador incansable, un amigo verdadero y, como ordena el Código Civil, un buen padre de familia, Aludo, por lo tanto, a su condición de hombre esencialmente comprometido con aquello con lo que todo hombre debe comprometerse; aludo a su condición de hombre absolutamente social, que al identificarse en su poesía con los suyos, se identifica en forma trascendente con todo ser humano de ahora y de siempre que verdaderamente lo sea.

A Carlos, que ha escrito un poema sobre el suicidio de una muchacha vietnamita abandonada por su novio americano, le preguntó un oyente si aquel poema no minimizaba la guerra del Vietnam, como si la muerte de una muchacha concreta no nos dejara entre las manos más sangre palpitante que las muertes impersonales y numerosas que todos los días vierten sobre nosotros las agencias de noticias.

Señoras y señores, hace años, lejos de aquí, yo di una conferencia. El presentador que me presentaba —la repetición es a propósito— tardó media hora en presentarme. Cuando por fin comencé mi conferencia, parte del público se había marchado, cosa que yo también hubiera

hecho de buena gana. Como yo no quiero que eso ocurra a mi buen amigo Carlos, antes bien quisiera ofrecerle un público avizor y propicio, creo conveniente ir terminando mi presentación.

En uno de sus versos, Carlos Murciano ha dicho que tiene el corazón en paz. El espectáculo de un corazón en paz me parece tan desusado, que creo que bien merece nuestra atención. Yo pido a Carlos que nos diga, si lo recuerda, su poema titulado «21 de febrero». Así veréis que su paz no ha sido gratuita. Su poesía tampoco.

Muchas gracias.

[*Diario de Las Palmas*, 09.03.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Arturo Maccanti

Arturo Maccanti Rodrigues nació en Las Palmas en 1934. Junto a la orilla familiar, casi doméstica, de Las Canteras, discurrió feliz su infancia, a la que habría de regresar repetidamente en su obra, como a un puerto seguro en que reencontrarse siempre consigo mismo. Estudió luego Derecho en La Laguna y Salamanca, regresando después a Tenerife, donde reside actualmente en unión de su esposa e hijos.

Parecerá ocioso el presentar a Maccanti a estas alturas. Su obra poética ha ido apareciendo en diversas revistas y ha sido objeto de tres pequeñas colecciones: *Poemas* (La Laguna, 1959), *El corazón en el tiempo* (Las Palmas, 1963) y un número entero que le dedicó la revista *San Borondón* (Las Palmas, 1958). El presente volumen constituye su primer libro.

Si el mar de Las Canteras suministró a Maccanti las coordenadas de su infancia y de su poesía marinera («Poema para un niño que murió en noviembre»), había de ser La Laguna, en Tenerife, quien le proporcionara, con sus calles solitarias, sus lluviosos inviernos y sus bucólicos caminos, no sólo una importante referencia campesina, que Maccanti iría asimilando al compás de la lectura de Tagore y Miguel Hernández, sino también un clima propicio para el desarrollo de la esencial intemporalidad de su poesía, en la que ha quedado mucho del carácter y la melancolía de la ciudad antigua, a espaldas del mar y al margen del tiempo. En La Laguna escribió Maccanti o, al menos, allí se fraguaron algunos de sus más bellos sonetos («Callada tú, soñando en los trigales...») y «El tiempo y una ciudad», uno de sus mejores poemas.

Si hubiéramos de señalar una característica de la poesía de Maccanti, diríamos su incapacidad para el escepticismo. A los treinta y tres años, el hombre que es Maccanti conserva, al parecer intacta, la susceptibilidad de un niño para ser conmovido por la vida. Su juvenil melancolía ha dado paso a una serena sabiduría, pero no ha abdicado de su aptitud para la felicidad o el sufrimiento, y, aunque ya «puso su sueño a ras de tierra», conserva vigentes todas y cada una de sus emociones, desde el hijo soñado, ya realidad, hasta las «muchachas idas» de sus primeros amores.

Hay poetas efímeros y poetas perdurables. Poeta efímero es el que responde a una moda, y poeta perdurable, el que responde a sí mismo. Tal es el caso de Maccanti. Ajeno a grupos, estilos o escuelas, su poesía responde a su propia vida, a la vida de un hombre de 1967, y ello con tal autenticidad que, al dar testimonio de sí mismo, lo da de sus semejantes, quienes se reconocen en él forzosamente. Por eso su poesía es de ahora y de siempre, actual y perdurable.

Maccanti es también traductor del italiano, cuya lengua y literatura conoce. En «La nube» y en los poemas de Gino —uno en este libro— Maccanti revela su fidelidad a una tierra, a orillas del mar latino, donde también siente, como Rubén, su antigüedad.

[En Arturo Maccanti, *En el tiempo que falta de aquí al día*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Canario, colección «San Borondón», 1967.]

ARTURO MACCANTI

[Primeros poemas.

Un primer libro:
En el tiempo que falta de aquí al día.

Las últimas entregas:
De una fiesta oscura y Cantar en el ansia.

BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE
Poemas.
Ensayos.]

ARTURO MACCANTI

Primeros poemas

LA SITUACIÓN DE ARTURO MACCANTI (Las Palmas de Gran Canaria, 1934) entre los poetas canarios de la generación de 1950 quedó claramente fijada desde sus primeras entregas. En efecto, al igual que otros miembros insulares de aquella generación, Maccanti publicó sus primeros poemas en la revista universitaria *Nosotros*, de Tenerife, al menos ya en 1955 (en el número 10, de febrero, aparece el soneto «Tengo una angustia, tengo una agonía...», luego recogido en la *plaquette Poemas*, de 1959). Maccanti también coincidió con los otros poetas insulares de su generación en la revista *Gánigo*, de Tenerife, en la que empieza a publicar en 1957.

Al año siguiente, en 1958, los «pliegos» *San Borondón*, que fueron el espacio más característico de la promoción medioseccular en Canarias, le dedican a Maccanti un número monográfico (que recogía poemas inéditos junto a otros ya publicados antes en *Gánigo*),²⁴³ como ya lo habían hecho con Felipe Baeza ese mismo año y lo harían en los dos años siguientes con Fernando García-Ramos y con Manuel Padorno.

En el mismo año 1958 Maccanti coincide con sus compañeros de generación al iniciar su colaboración con poemas sueltos en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde*, de Santa Cruz de Tenerife.

Con la *plaquette Poemas* (que recoge siete sonetos) obtuvo Maccanti al año siguiente el Premio «Santo Tomás de Aquino» de poesía, de la Universidad de La Laguna.²⁴⁴ La *plaquette* apareció ese mismo año 1959 en la colección «Poesía» de la revista *Nosotros*, que editaba en La Laguna el llamado Sindicato Español Universitario (S.E.U.). La breve publicación venía ilustrada con dibujos de Fernando García-Ramos, cuya primera entrega, *Tristeza del hombre*, había inaugurado en 1953 aquella colección.

El siguiente título de Maccanti, la *plaquette El corazón en el tiempo* (formada por seis poemas) vio la luz en 1963 en un espacio también muy característico de esta generación: la colección «La fuente que mana y corre».²⁴⁵ Esta colección, que había sido fundada en 1962 por Manuel González Sosa, Antonio García Ysábal y el mismo Maccanti, y constó sólo de tres

²⁴³ Habían aparecido antes en *Gánigo* (Tenerife, nº 25, enero-febrero, 1957) «A tus manos» y «Poema ante los ojos de una muchacha» (reproducido en apéndice en este estudio).

²⁴⁴ De los siete sonetos de *Poemas* el titulado «Cielo final» había aparecido, junto con otro soneto («Dame la paz, Señor, esa imposible...»), reproducido en apéndice en este estudio) bajo el título «Poemas para Dios», en *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 04.09.1958 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 197).

²⁴⁵ De los seis poemas recogidos en *El corazón en el tiempo* dos habían aparecido antes en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes*, del diario *La Tarde*: «Diecisiete años» (supl. nº 414, 23.04.1961) y «El tiempo y una ciudad» (con el título «Pasando con la vida (Ciudad de La Laguna)», supl. nº 431, 22.06.1961). Un tercer poema, «El cementerio en la colina», apareció el mismo año de la edición de *El corazón en el tiempo* en *Caracola* (Málaga, nº 128, 1963) y en *Mujeres en la isla* (Las Palmas, nº 102, 1963).

títulos, publicó en ese año 1962 *Caminos perdidos*, de Pino Betancor, y publicaría en 1965 *El funeral*, de Luis Feria.

Hay que reseñar, por último, que en varias ocasiones, a partir de 1964, aparecieron poemas de Maccanti en el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes* de *Diario de Las Palmas*, la página semanal fundada, en 1963, por Manuel González Sosa y, de tan especial importancia en la confirmación pública de la oleada poética del mediosiglo.

Todas estas entregas a que me he referido adscribían bien claramente a Arturo Maccanti a esa generación. Todas ellas presentaban también unos rasgos temáticos y estilísticos bastante homogéneos. Por estas características la obra de Maccanti se sitúa dentro de la tendencia *rehumanizadora* de la literatura de posguerra, continuando líneas que proceden de Miguel Hernández o de la revista *Garcilaso*, que propugnaba desde el decenio anterior una lírica neoclasicista e intimista. Los elementos más peculiares de la poesía de Maccanti: la temática amorosa y religiosa, el tono melancólico y de confidencia, el uso exclusivo del soneto, las repeticiones de versos dentro del poema (rasgo tan característico de Hernández), las constantes invocaciones a Dios, el recurso a la exclamación y a la interjección, e incluso la utilización tan frecuente de los puntos suspensivos y de las mayúsculas; todos esos elementos, digo, de los poemas de Maccanti nos muestran una poesía demasiado deudora, en general, de los modos de la época.

Valgan como ilustración de los rasgos señalados estas estrofas del primer poema de *El corazón en el tiempo*, titulado «Sobre su grupa negra se la lleva»:

... y se la lleva, Dios, de mi persona
ese potro del tiempo, y me corona
de espinosos y lívidos tormentos;

y me agranda la herida con su lanza,
y me acorta el vivir a sorbos lentos,
y me mata en los ojos la esperanza.

Y estas otras, del primer soneto de *Poemas*, titulado «Incendiada vida»:

Coincides con la vida de las rosas
en perfumar y poseer espinas.
Tú tienes transparencias cristalinas
y la dureza sáxea de las cosas.

Quise un día quemar las olorosas
y enterradas maderas de mis ruinas,
pero no me dejaron las felinas
oposiciones tuyas silenciosas.

Los claros ecos de Miguel Hernández en estos poemas de Maccanti obligan a recordar aquí que uno de los pocos textos en que éste habla de literatura lo escribió como tributo de admiración hacia Hernández, con motivo del vigésimo quinto aniversario de la muerte del poeta levantino. Me refiero al artículo titulado «Fecha aniversaria de Miguel Hernández».²⁴⁶ Maccanti narra allí su visita a la tumba de Hernández en Alicante, «una experiencia largamente codiciada»: «no era poco encontrarme ante Miguel Hernández después de haber recorrido tantos años de espera y esperanza». El poeta canario califica al levantino de «milagro de la poesía» y dice de él que «escribió y vivió con el corazón en la mano y nos dejó una obra plena

²⁴⁶ Publicado en *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 09.04.1967 (supl. *El Séptimo Día*). Se reproduce en apéndice en este estudio.

de hallazgos y perfecciones, un legado de vida intensa envuelto en el ropaje de la Poesía: joya inapreciable de nuestra común herencia literaria...».

Un primer libro: *En el tiempo que falta de aquí al día*

EN 1967 PUBLICÓ Maccanti *En el tiempo que falta de aquí al día*, entrega de extensión considerablemente mayor que las anteriores: un total de veintiocho poemas. Algunos de éstos habían aparecido ya de forma dispersa en la prensa de Canarias: «El viaje»,²⁴⁷ «Carta»,²⁴⁸ «Hacia el invierno frío»²⁴⁹ y «A la orilla de los mares».²⁵⁰ Más variado ya en las formas métricas utilizadas (sólo cinco de los poemas son sonetos) y más aligerado de las influencias señaladas de las primeras entregas, este libro de Maccanti seguía, con todo, respondiendo a la misma concepción de la poesía como expresión de las vivencias más íntimas del autor. Continúan destacando las invocaciones a Dios, a las que ahora se añaden otras a la isla recordada («Volveré a ti, isla mía,/ redonda madre tierra...»), a la madre («...Oh ven, ven tú,/ suave recuerdo, madre tan lejana,/ arrópame en tus brazos,/ dame...»), «vuelvo a tus cercanías,/ madre de aquellos años...»), al padre («Sangabriel de mis pasos,/ padre mío, mi amigo») o al poeta amigo, ya muerto, Julio Tovar («Donde estés, alza un brazo y alcánzame la luna./ Deja en ella otro verso escrito con tu sangre»).

Al comentar la salida de *En el tiempo que falta de aquí al día*, Eugenio Padorno señalaba que en la poesía de Maccanti «el único soporte es el mundo del *sentimiento*, la confianza que le ofrecen ciertos vocablos que conllevan elementales, tradicionales modos de hacernos entender en poesía»; y abordaba la cuestión crítica más importante en este caso, que era la dependencia que Maccanti seguía teniendo respecto de las influencias iniciales:

¿Tiene vigencia la poética de A. M. (*sic*)? Al margen de todo criterio sociológico creo que la palabra poética de A. M. está en peligro. Gustó y respondió a un momento. Su estética, y su temática, coincidió con la estética del Grupo Garcilaso, aquí prorrogada y reafirmada de algún modo hasta el total conocimiento de la obra de M. Hernández.²⁵¹

²⁴⁷ Había sido publicado en *La Tarde*, 22.10.1964 (supl. *Gacela Semanal de las Artes*, nº 578).

²⁴⁸ Había salido en *La Tarde*, 06.05.1965 (supl. *Gacela Semanal de las Artes*, nº 693).

²⁴⁹ Apareció en *Diario de Las Palmas*, 31.03.1966 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²⁵⁰ Publicado en *El Eco de Canarias*, 07.05.1967 (supl. *El Séptimo Día*).

²⁵¹ Cf. E[ugenio] P[adorno], «Arturo Maccanti: *En el tiempo que falta de aquí al día*», *Diario de Las Palmas*, 06.12.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

Las últimas entregas: *De una fiesta oscura y Cantar en el ansia*

EL SIGUIENTE TÍTULO de Maccanti, *De una fiesta oscura*, no llegaría hasta diez años más tarde: 1976. Se trata de una breve entrega de once poemas en verso (algunos de los cuales ya habían aparecido sueltos en los periódicos insulares: «En la alta marea de la tarde»,²⁵² «Pasto de un fuego»²⁵³ y «La estación florida»²⁵⁴) y una *serie* de siete poemas en prosa. Dentro de su misma brevedad, esta entrega mostraba, junto a poemas que continuaban la línea del libro anterior, otros intentos de búsqueda de nuevas formas expresivas. Textos como «Ahora mismo», con su lograda contención en el tratamiento del tema de la muerte, y, sobre todo, los poemas en prosa (cuyo núcleo temático es también la muerte y la conciencia de la acción de *desgaste* del tiempo sobre la propia vida del poeta), permitían creer que desde esta entrega la poesía de Maccanti seguiría otros caminos, buscaría otras vías, para la renovación de su propio lenguaje.

Los «Impromptus» (dos poemas en prosa: «Instante» y «Lluvia Mahler») publicados en el suplemento *Jornada Literaria* en 1982²⁵⁵ daban más fundamento a aquella posibilidad de cambio. Sin embargo, la aparición ese mismo año de *Cantar en el ansia*, el más extenso y por ahora último libro de Maccanti, mostraba la permanencia, en lo esencial, de los aspectos peculiares de *En el tiempo que falta de aquí al día*.

Aunque *Cantar en el ansia* se acoge en su portada a las fechas de composición 1977-1980, lo cierto es que el poema «Hacia el otoño frío» había aparecido en la prensa en 1966 y luego había sido recogido ya en *En el tiempo...* (en ambas ocasiones con el título «Hacia el invierno frío»). Por lo demás, quedan fuera, obviamente, de los indicados años de composición del libro los poemas de *De una fiesta oscura* recogidos ahora (salvo los poemas en prosa) como sección tercera de *Cantar en el ansia*.

En el amplio artículo que Jorge Rodríguez Padrón dedicó a la salida de *Cantar en el ansia* abordaba la cuestión de la excesiva *confianza* de Maccanti ante el lenguaje poético:

La confianza del escritor en su instrumental es tan grande, y tan ciega, que lo preserva inconscientemente de toda variación emocional que pueda afectar a su orden interno, que pueda perturbar su bien trabada organización rítmica, y confirma su *status* literario utilizando fórmulas demasiado usadas cuya eficacia se ha perdido, precisamente a causa de su desgaste.²⁵⁶

Y Rodríguez Padrón señalaba allí mismo los citados textos en prosa de «Impromptus» como posible vía por la que «debe evolucionar la obra de Arturo Maccanti, por muy costosa que pueda resultar la renuncia a esa fidelidad hasta ahora dominante».

Coincidía con los juicios de Rodríguez Padrón la reseña de *Cantar en el ansia* publicada en el suplemento *Jornada Literaria*:

Resulta especialmente significativo que los siete poemas en prosa que aparecían al final de *De*

²⁵² Había sido publicado en *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 20.07.1969 (supl. *Tagoror Literario*, n° 47).

²⁵³ Había salido en *Diario de Las Palmas*, 11.03.1970 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²⁵⁴ Había aparecido antes en *Diario de Las Palmas*, 03.11.1971 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

²⁵⁵ Estos «Impromptus» («Instante» y «Lluvia Mahler») aparecieron en *Jornada*, 06.02.1982 (supl. *Jornada Literaria*, n° 62). Se reproducen en apéndice en este estudio.

²⁵⁶ Cf. Jorge Rodríguez Padrón, «Arturo Maccanti: La palabra confiada», *Diario de Las Palmas*, 10.03.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

una fiesta oscura han sido los únicos de este libro que no se recogen ahora en *Cantar en el ansia*. Estos siete poemas formaban un conjunto homogéneo en el que Maccanti conseguía alejarse de su peculiar lirismo autobiográfico y permitía suponer una evolución posterior por esa nueva vía. Aunque en *Cantar en el ansia* nuestro poeta ha renunciado a explorar ese camino, los logros de aquellos siete poemas en prosa le siguen ofreciendo a Arturo Maccanti formas más actuales de replantear su poética a partir de su propia experiencia y de su personal sensibilidad.²⁵⁷

Me identifico con el autor de estas líneas.

²⁵⁷ Cf. Sin firma, «Arturo Maccanti: *Cantar en el ansia*», *Jornada*, 09.04.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 111).

Bibliografía

Libros

- Poemas*, La Laguna (Tenerife): colección «Poesía» (de la revista *Nosotros*, Sindicato Español Universitario), 1959.
- El corazón en el tiempo*, Las Palmas de Gran Canaria, colección «La fuente que mana y corre», 1963.
- En el tiempo que falta de aquí al día*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Canario, colección «San Borondón», 1967.
- De una fiesta oscura*, Madrid, Taller Ediciones JB, colección «Paloma Atlántica», 1977.
- Cantar en el ansia*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1982.

Poemas sueltos

- «Tu mano es una nave de promesa...», *Gánigo* (Tenerife), nº 25 (enero-febrero, 1957).
- «Alba», *ibidem*.
- «Poema ante los ojos de una muchacha», *ibidem*.
- «Poemas del hijo soñado», *Gánigo* (Tenerife), nº 27 (mayo-junio, 1957).
- «Poemas para un niño que murió en noviembre», *San Borondón (Pliego gracioso de poesía)* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 3 (julio, 1958).
- «Momento», *ibidem*.
- «Soneto» («¡Era fácil amar! La tarde umbría...»), *ibidem*.
- «Poemas para Dios», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 04.09.1958 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 197).
- «Amor o nada», *San Borondón (Pliegos Graciosos de Poesía)*, nº 5 (julio, 1959).
- «Poema de una noche», *Mujeres en la Isla* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 58 (octubre, 1959), p. 6.
- «Alguna vez me encontraré mirando...», *San Borondón*, nº 6 (junio, 1960).
- «Cuerpo en que vivo (Domingo Rivero)», en AA.VV., *Homenaje a Domingo Rivero*, Las Palmas de Gran Canaria, colección «Tagoro», 1966, pp. 46-48.
- «En el umbral», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 28.12.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 71).
- «Poema 70», *El Día*, 17.05.1970 (supl. *Tagoror Literario*, nº 91).
- «Aviso», *Diario de Las Palmas*, 15.12.1971 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Instante», *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 06.02.1982 (supl. *Jornada Literaria*, nº 62).
- «Lluvia Mahler», *ibidem*.

Ensayos

- «Una elegía a la sombra del mar», *Diario de Las Palmas*, 11.01.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

- «Fecha aniversaria de Miguel Hernández», *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 09.04.1967 (supl. *El Séptimo Día*).
- «Antonio» (i.m. Antonio Padrón), *Diario de Las Palmas*, 15.05.1968 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Temática coyuntural (Carta a uno)», *El Día*, 14.12.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 69).
- «De 'Vida de un hombre', de Giuseppe Ungaretti», *Triunfo* (Madrid), 5ª época, nº 618 (3 de agosto de 1974), pp. 47-48.

Entrevistas

- Sin firma, «Arturo Maccanti», *El Eco de Canarias*, 24.09.1967 (supl. *El Séptimo Día*).
- A[ZNÁREZ], M[alén], «Esta próxima la explosión de la literatura canaria: Cuatro isleños ante el fenómeno», *Arriba* (Madrid), 10.02.1973.

Traducciones

- «Las ventanas», de Constantino Cavafis, *Diario de Las Palmas*, 18.07.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «A la tierra», de Vicente Cardarelli, *Diario de Las Palmas*, 28.10.1965 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- «Hombre de mi tiempo», de Salvatore Quasimodo, *El Día*, 27.04.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 35).
- «Carta a la madre», de Salvatore Quasimodo, *El Día*, 05.10.1969 (supl. *Tagoror Literario*).
- «Congo, flor negra», de Patricio Lumumba, *El Día*, 07.12.1969 (supl. *Tagoror Literario*).

Sobre su obra

- G[ONZÁLEZ] DE LINARES, Mercedes, «A Arturo Maccanti», *Mujeres en la Isla* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 58 (octubre, 1959), p. 6.
- T[OVAR], J[ulio], «Tres poetas en el Círculo de Bellas Artes», *La Tarde*, 23.03.1961 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 418).
- GRISEL [= MANUEL GONZÁLEZ SOSA], «*El corazón en el tiempo*, de Arturo Maccanti», *Diario de Las Palmas*, 29.05.1963.
- DORESTE, Luis, «*El corazón en el tiempo*, de Arturo Maccanti», *El Eco de Canarias*, 20.06.1963.
- UMBRAL, Francisco, «*El corazón en el tiempo*, de Arturo Maccanti», *Diario de Las Palmas*, 06.06.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- BAEZA, Felipe, «Arturo Maccanti», en A.M., *En el tiempo que falta de aquí al día*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Canario, colección «San Borondón», 1967.
- PINTO, Carlos, «Carta a Arturo Maccanti», *El Eco de Canarias*, 05.11.1967 (supl. *El Séptimo Día*).
- PÉREZ MINIK, Domingo, «*En el tiempo que falta de aquí al día*», *La Tarde*, 11.11.1967 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 919).
- O'SHANAHAN, Alfonso, «Arturo Maccanti: Poesía y vida», *Diario de Las Palmas*, 22.11.1967

- (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- P[ADORNO], E[ugenio], «Arturo Maccanti: *En el tiempo que falta de aquí al día*», *Diario de Las Palmas*, 06.12.1967 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- MURCIANO, Antonio, «*En el tiempo que falta de aquí al día*, de Arturo Maccanti», *El Día* (supl. *Letras Canarias*), 20.06.1970.
- CRUZ RUIZ, Juan, «La poesía italiana de Arturo Maccanti», *El Día*, 20.04.1972 (supl. *Tagoror Literario*).
- CASANOVA DE AYALA, Félix, «Dos poetas de Las Palmas», en su libro *Resumen de una experiencia poética*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1976, pp. 117-120.
- SIN FIRMA, «Un libro de Arturo Maccanti», *Diario de Las Palmas*, 13.01.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- SIN FIRMA, «Arturo Maccanti y su *Cantar en el ansia*», *Canarias 7* (Las Palmas de Gran Canaria), 16.01.1983 (supl. *Por consiguiente*, nº 13).
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge «Arturo Maccanti: La palabra confiada. En torno a *Cantar en el ansia*», *Diario de Las Palmas*, 10.03.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).
- SIN FIRMA, «Arturo Maccanti: *Cantar en el ansia*», *Jornada*, 09.04.1983 (supl. *Jornada Literaria*, nº 111).
- GARCÍA YSÁBAL, Antonio, «Sobre *Cantar en el ansia*, de Arturo Maccanti», *Diario de Las Palmas*, 01.11.1983 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).

APÉNDICE

POEMAS

[Tu mano es una nave de promesa...]

Tu mano es una nave de promesa
donde la nieve pura se deshoja,
con un caer lentísimo de hoja
del árbol de tu cuerpo porque pesa.

Tiene tu mano sonreír de fresa
si por el aire va, cuando se aloja
en los pliegues aéreos; si se moja
sabe tu mano a mar que llora y cesa.

Suspendida al amor que se avecina,
tu tenue blanca mano descamina
todo lo que en el viento se te enreda.

Y más que mano tuya es ave en vuelo,
erguida y presurosa, cuando queda
tu mano pentapétala hacia el cielo.

Alba

Es de noche. En ti pienso. Se serena
el mar de mis antiguas tempestades;
y ya comienzo a ver las claridades
de un nuevo amanecer sobre la arena.

Sobre la arena, sí, sobre la arena
voy a poner, Amor, mis realidades,
y la vieja verdad de mis verdades:
¡la de quererte con mi sangre en pena!

Mi navío de amor hundió su quilla
en la rosada grava de tu orilla
con las señales todas del naufragio.

¡Y es que quiere contigo estar a solas,

hundida en ti su mole de presagio,
inmóvil al embate de las olas...!

Poema ante los ojos de una muchacha

Callada tú, soñando en los trigales,
que ya inclinan la espiga contra el suelo,
con los ojos perdidos en el vuelo
de unas blancas palomas... ¿Qué ideales

ensoñaciones tienes que no entiendo
por más que te descifro? ¡Dime, mira!
¿qué duda te enmudece o te retira
del calor de mis ojos? ¿no estás viendo

que este mar que me sale por la boca
tiene su playa en ti, aunque no toca
ni un grano de tu arena iluminada?

¡Mujer, ya cada tarde te imagino
—soñando en los trigales, tú callada—
al borde de aquel plácido camino!

Las Palmas

[*Gánigo* (Tenerife), nº 25 (enero-febrero, 1957).]

Poemas del hijo soñado

I

Tú, mi posible hijo, mi soñado
hijo de carnes tibias y morenas,
ya corres por la sangre de mis venas
como un canto de amor emocionado.

No existes, ya lo sé, pero ¿en qué arenas
de qué playas del mundo estás sentado,
que no oíste mi grito naufragado
en el mar sin orilla de mis penas?

Sí, ya sé que no existes, hijo. Ahora
solo palpitarás bajo las sienas
de este cerebro cóncavo y vacío.

¡No existes! Y te digo hora tras hora:
¿en qué jardín del cielo te entretienes
contando las estrellas, hijo mío...?

II

Porque eres, hijo, el pan de cada día,
piel de mi piel y hueso de mi hueso,
te busco por el cardo y el cantueso,
te miro entre mi pena y mi alegría.

Porque eres, hijo, en la melancolía
de esta noche vital mi gran suceso,
y estará vivo —cuando muera— el peso
de mi cuerpo en tu cuerpo todavía:

te instituyo y te nombro de mi savia,
te nombro y te proclamo, con la rabia
y el afán del que sueña en el futuro:

ser de mi ser y rosa de la suerte.
¡Tu llegarás al mundo un día puro,
hijo de mi placer y de mi muerte!

III

Anoche, bajo Abril, te soñaba, hijo mío,
mientras caía la lluvia mansamente del cielo,
y me decía, en mi honda soledad, si este suelo,
que te estoy preparando con amor, con el brío

más puro de mi sangre juvenil —siempre en duelo
porque llora tu ausencia mi corazón vacío—
te sería propicio como el cauce es al río,
tan leve te sería como el aire es al vuelo;

si esta carne ardorosa que te tengo dispuesta,
sería para ti favorable o funesta;
si he de hacerte dichoso trayéndote a la vida;

si será verdad todo cuanto yo acariciaba
de ese mañana claro que anuncia tu venida.
(Anoche, bajo Abril, hijo mío, soñaba...)

[*Gánigo*, nº 27 (mayo-junio, 1957).]

Poemas para un niño que murió en noviembre

(Elegía a mi niñez: aquel tiempo risueño, con libros, trompos y juegos por las calles, y al paseo marítimo —rojo y blanco— por donde anduve tantas veces mañana, tarde y noche, bajo muchos cielos.

A aquel niño que fui y que murió al pasar los alegres umbrales de la infancia para siempre...)

I

¿Conoces el país donde reía
una fábula pura como nieve?
¿Y el territorio aquel donde fue breve
la clara dimensión de la alegría?

Yo recuerdo la simple geometría
de un suelo rojiblanco, pero aleve,
y un círculo de voces todo leve
que de lunes a sábado se oía.

Y recuerdo un pupitre y unas tizas,
y pizarras y —ocultos— las cenizas
del primer cigarrillo voluntario.

Recuerdo la mirada adolescente
de aquel niño abstraído y solitario,
que se murió un noviembre tristemente...

II

Este mes de noviembre gris me sabe
un poco a mi existencia pasajera,
a recuerdo oloroso, a voz ligera,
a soledad, a lluvia, a vuelo de ave.

Tiene sabor a escuela, al niño grave
y eternamente triste que yo era.
Tiene sabor a libro, a tarde entera
de domingo infantil húmedo y suave.

Noviembre, donde el alma todavía
está buscando al niño que reía
y miraba llover tras la ventana.

Niño que fui una vez y que se ha ido
para no volver más, una mañana
de noviembre como ésta hacia el olvido...

III

Noviembre no es un mes, es una vida
con olor de tristeza y de camino.
Noviembre tiene nombre de destino
y con lluvia y silencio se apellida.

Noviembre que recuerda mi memoria
por unos pies ligeros en los charcos,
y un niño pensativo echando barcos
en los cauces del agua transitoria.

Noviembre irremediable de la pena.
Olas que van y vienen a la arena,
y niñez con los libros en la mano,

y recuerdos de un mar y una avenida,
por donde fue mi infancia sin verano
a este noviembre triste de mi vida.

IV

Mi infancia —que noviembre configura—
tuvo el juguete roto de mi risa,
un barro cotidiano en la camisa
y flotando en los ojos la amargura.

Mi infancia fue el país de la sonrisa,
con trompos en la tarde dulce y pura,
y una cometa verde que en la altura
era un sueño feliz lleno de prisa.

Tuvo un niño perdido y encontrado,
y un noviembre lentísimo y mojado,
que de todos los meses fue el más triste.

Un niño como yo llamado Arturo...
—¡Oh, niño del recuerdo, que te fuiste
entre juegos y nubes al futuro!—

V

Hoy te vengo a llorar, niño que he sido
y que ya no seré. Traigo la pena
más profunda del Hombre: la serena
tristeza de vivir hacia un olvido.

Está la Vida en flor. Cuanto he vivido

el mar se lo llevó como la arena.
Fuimos sólo eslabón de una cadena,
que Dios por un instante ha interrumpido.

Tu tumba no está aquí, sobre la Tierra.
¡Está en mi corazón! En él se encierra
tu cadáver de niño tan hermoso.

Y a través de mi vida puedo verte,
dentro de mí —incorrupto y silencioso—
con el sereno amor que da la muerte...

Momento

La lluvia se fue lejos.
(Aros, niños, la plaza...)
Los árboles desnudos
en los charcos de agua,
y un aire que me trae
un aroma de infancia.

Esta tarde quisiera
ser una cosa blanca.

Algo que se quedase
aquí, cuando me vaya,
como un juego de niños
bajo las nubes claras.

Mi vocación ha sido
ser aro, niño, plaza...

[¡Era fácil amar! La tarde umbría...]

¡Era fácil amar! La tarde umbría
se fue muriendo lenta, lentamente;
quedó todo en suspenso suavemente:
el pájaro, el desmayo, la alegría...

¡Qué fácil era amar! ¡Cómo sería
si Dios en cada cosa era presente!
Dios en tu corazón, Dios en tu frente,
y Dios también en la palabra mía.

¡Era fácil amar! Aquella tarde
amordacé el deseo en un alarde

y vi mi entera voluntad de hombre

desfallecida entre las manos, cuando
mi torpe boca pronunció, temblando,
¡aquel milagro puro de tu nombre!

[*San Borondón* (Las Palmas de Gran Canaria),
nº 3 (julio, 1958).]

Poemas para Dios

II

Dame la paz, Señor, esa imposible
paz que en vida no tuve y que quería;
paz que buscó mi alma noche y día;
paz para mi batalla honda y terrible.

Quiero la paz, Señor; paz para el viaje
del alma a tu regazo y a tu cielo;
paz para mi infinito desconsuelo
y paz cuando mi carne se desgaje.

Pido paz, sólo paz cuando me muera.
Tú le has dado a la flor la primavera,
al pájaro canción, cielo a la nube,

fruto a la tierra y a los mares ola.
¡Dame la paz a mí! ¡La pura y sola
paz que en vida quería y que no tuve!

[*La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 04.09.1958 (supl. *Gaceta Semanal de las Artes*, nº 197). El primero de estos dos «Poemas para Dios» fue recogido luego por Arturo Maccanti, con el título «Cielo final», en su *plaque Poemas* (La Laguna, 1959).]

Amor o nada

Os hablo de la luz de esta jornada;
de una mano de amor sobre este hombro;
del corto corazón ante el asombro
de verse la tristeza derrotada.

Os digo, por la herida en que me nombro
y por esta esperanza desvelada,
que el hombre es sólo amor antes que nada,

antes de que regrese a ser escombros.

Os digo que la vida es cordillera;
cada uno la alcanza a su manera
y es muy triste quedarse en la estacada.

Es muy triste quedarse —como un río
sin agua— sin amor, solo y vacío,
porque el hombre es amor. Amor o nada...

[*San Borondón*, nº 5 (julio, 1959).]

Poema de una noche

Una noche entre todas mis noches
sentí que tu recuerdo se me hacía palpable,
y que un toro de fuego corría por mis venas
bebiéndose mi sangre.

Una noche te tuve prisionera en mis manos
—por más que lo querías no lograbas soltarte—
y era amarga tu boca como la sal
y morena y redonda, tu limpia y fresca carne.

Dormías en mis brazos, oh sueño sin contornos,
y al verte tan cercana,
sentí sed de tus ojos y hambre
de tus curvas espaldas y tus húmedos hombros,
que veía en mi fiebre,
en la terrible fiebre del hombre que no sabe
más que soñar distancias y materias de nubes...

Sentí miedo, sentí la pavorosa
necesidad de hallarte
y comerme tu cuerpo caliente y recién hecho
como el pan con que estaba soñando.

Una noche entre todas mis noches
te busqué por el aire
de mi cuarto de hombre empujado al tormento
de arañar sólo sombras
y pensar en los cuerpos que van sobre la tierra
—¡pensar únicamente!— con sus frutos fatales.
Te busqué... y en el aire,
ahíto de fantasmas, no podía encontrarte
el afán de mis ojos abiertos.

Esta noche es distinta, pero tiene la misma
amargura de aquella, y acaso sea más grande

porque sé que no existes y el mundo me lo grita
a través de mis noches, esta noche distante;
y aumentan mi martirio:
la vida, que me finge tus sonrisas, perfectas,
y las nubes, tu cuerpo de fantástico ángel,
y el agua, tus honduras tornadas y nuevas,
y me cuentas tus cosas —aunque nunca existieron—
los tristísimos árboles.

[*Mujeres en la Isla* (Las Palmas de Gran Canaria),
nº 58 (octubre, 1959), p. 6.]

[Alguna vez me encontraré mirando...]

Alguna vez me encontraré mirando
la última de mis canciones cotidianas
y mis manos —pájaros ya de cielos olvidados—
preparando el informe montón de mis sueños.

Ahí, en esa hora, clamará por mi obra
—si en ella la Belleza reposó— mi destino.
Luego me iré como se van los días,
como se van las noches,
las auroras, las nubes, los otoños, los niños...

El Tiempo
levantará una ola —de eso mismo: de tiempo—
y hundirá mi memoria en una fecha vieja,
para muchos lejana, para otros inexistente:
fecha muda y oscura para los hombres,
afanados en su propio vivir.

Alguna vez no seré yo quien soy
ahora, en este instante, escribiendo,
sino polvo total,
puro barro en el barro,
olvidada memoria de un algo lejanísimo...

[*San Borondón*, nº 6 (junio, 1960).]

Cuerpo en que vivo

(Domingo Rivero)

A veces me detengo,
ya en mitad de la vida.
Rozo la soledad.

Me aterra
la pavorosa soledad de ti,
este abandono en que me tienes, Dios,
porque son muchos años
esperándote en vano,
aguardando en las tardes del Otoño
que vengas a mi lado
a hacerme compañía.

Son muchos años para nada,
creciendo en la esperanza y en la angustia,
para la muerte que vendrá a reclamarme
su herencia.

Muchos años andando este camino,
enredado el cabello en estos álamos,
gritándote que vengas
a convertirme en música.

Y tú sigues allá, en tu azul insólito,
respirando el azul inalcanzable,
olvidado de mí, tu pobre amante.
Y yo hubiese querido
que tú me visitaras,
ahora que un río cálido me circula por dentro,
que todavía es posible mirarnos con ternura.

Y yo hubiese querido
que vinieras a mí,
que me tuvieras cerca y me tocaras
con tus manos los hombros,
la frente, me pasaras
las manos con amor por las caderas,
comprobando el sudor, la fiebre, el pulso,
mi sufrimiento y mi alegría;
que me amaras de cerca,
que me amaras también humanamente:
con un poco de amor y un poco de odio,
y mucho de piedad, como nosotros
los hombres nos amamos...

Así cuando me llegue el duro día
en que la muerte me reparta
en aroma y arcilla,

comprenderías mejor lo que yo fui,
lo que fueron mis ojos,
mi corazón, mis órganos amando;
sabrías que no sólo tuve un alma,
sino un cuerpo viviendo en un mar de avideces,
inclinado a la tierra
lo mismo que hace el trigo maduro en la gloria de junio.

No nos veremos nunca aquí, sobre esta roca,
aquí, donde pensaba que sería más fácil
explicártelo todo, y alzar tu comprensión
hasta el vaso colmado de mi dolor de hombre,
irremediablemente lejos
del amor verdadero.

No nos veremos nunca aquí.
Ni nunca me amarás como yo deseaba,
porque cuando me veas
ya la muerte me habrá robado aquella
sola disculpa de mi vida,
la clave de mi ser: mi pobre cuerpo...

[En AA.VV., *Homenaje a Domingo Rivero*, Las Palmas
de Gran Canaria, colección «Tagoro», 1966, pp. 46-48.]

En el umbral

Para Carlos y Delia

Es
31
de
diciembre.
Estamos
pensando
que mañana
todo
será
nuevo,
pero
no hay
nada
nuevo
bajo el sol.
Ni siquiera
nuestro
asombro
de

saber
que vivimos
en la
cuerda
que
tiran
otras manos,
marionetas
ilusas
que
han bailado
al son
de oscuras
músicas...

Pero
no nos
hagamos
mala
sangre:
somos
limpios
el futuro
y
nosotros.

Tensa
está
la maroma;
la herramienta
está
pulimentada;
brilla
el arado
que
da gloria
verlo.

El hombre
contempla
su labor
y
confía
en
tiempos
mejores.

Os
lo digo
en

el umbral
de
1
9
7
0.

Mirad
el mar,
la tierra,
el cielo
mismo.

De ahora
en
adelante
no
escribamos
más pancartas
ni instancias
con suplico.
Es
letra
muerta
la
palabra.
Y
nada
tuvo
nunca
tanto
valor
como la sangre
del
hombre:
río
que
—desbordado
y
solidario—
allanará
las
diferencias,
poniendo,
finalmente,
todos
los puntos
necesarios
sobre
todas

las
íes
de
la justicia.

Alzad
el rostro,
ponedlo
al sol,
desnudaos:
que
os coja
la mañana
limpios
de cuerpo
y
alma,
porque
se quedarán
a la intemperie,
bajo
un invierno
de odios,
aquéllos
y los de más allá
y
los
de más acá,
se quedarán
por detrás
de la gran
paz
que
nos
aguarda
como
un fruto.

Pensemos
que
hoy
se cumplen
más
de
un millón
de años
que
pedimos
pan,
orillas luminosas,

pensamiento:
testimonios
de
nuestro
paso indómito,
y
que,
en cambio,
hemos
probado
sólo
sal
y
lanzazos
en
el pecho,
silencio,
larga
renuncia
de
vivir...

[*El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 28.12.1969
(supl. *Tagoror Literario*, nº 71).]

Poema 70

a Pedro y Matilde

mira qué bien hombre de españa hombre
sin prisa garantizado como pocos
tantas mañanas con tu pura sangre virgen
cosa de sombras ya se sabe hundiéndote
barco escorado que reclama un muelle
de acero para impulsarse y alejarse
ven a esta zanja se te irá la resaca
del día lánzate a la noche
a su gran tórax de mujer celosa
sabiéndote altamente peligroso
pues aplaudes y comes y te acuestas
subúrbiate y enlódate no grites
sí más allá del horizonte el árbol
no crece sobre páramos sequía
negra de la garganta fuma un poco
tu tabaco cristiano así rebájate
ponte a nivel de tantos ojos quítate
la piel te quedará blanca blanquísima
blanco de españa blanco de albayalde
para el futuro que has venido ahorrando

a costa de quitártelo del hoy
 mira por dónde tú qué satisfecho
 como pocos qué bien y consumiendo
 tanto consumo y consumido hombre
 sal de la calle y pasa a un lado
 hurta el rostro a la ola de pezuñas
 sigue durmiendo y no seas listo apura
 tu engañador alcohol tu pedestre domingo
 ahora que si mientras no obstante siempre
 subes por la mudez de muchos mudos
 guárdate las palabras llegas tarde
 como siempre al banquete se te ven
 las alpargatas no hay cubiertos
 para nosotros ya manteles de hilo
 qué manteles de hule o mal olor
 y las migajas con que nos regala
 para vivir el coste de la vida
 increíble canción la que cantamos
 sólo de oído sin saber la letra
 y tanto por venir del porvenir y todos
 nadando a espalda por el siglo veinte

[*El Día*, 17.05.1970 (supl. *Tagoror Literario*, nº 91).]

Aviso

No está de más decir que en este caso el hierro,
 en la milagrería del volumen,
 se hace más quebradizo que la rosa,
 más ágil que el venado en las selvas del tigre,
 y que es aconsejable se abstengan y no entren
 los expertos en garras, los sabios en azufre,
 los mediocres, los tontos, los gusanos...
 Nadie venga con odio o con pistola
 a manchar la belleza
 que ha levantado el hombre con sus manos.

Quédese en el umbral quien no esté limpio
 de violencia.

Mejor se vaya antes
 a su cueva sombría y rumie allí sus iras,
 su desolado reino, su ceguera.

Porque aquí está la luz y estaría mal visto
 el lobo disfrazado de cordero,
 el verdugo que dobla el espinazo,
 reverencial y gentilísimo,

mientras le pide el nombre, incluso, al aire.

Váyase enhorabuena el envidioso
a su pálido estiércol impotente,
a sus alcantarillas obstruidas...

Sean

bienvenidos los puros, los no contaminados
de ponzoña, los claros;
venga el hombre y se instale,
se embarque en la aventura contemplada,
ame la obra libre de otro hombre y comprenda
cuántos caminos quedan, cuántos días
vírgenes del futuro se le ofrecen
y cuánta libertad sin límites alienta
el pensamiento todavía.

Por una vez el hierro no es grillete,
ni barrote de celda, ni candado.

Por una vez el hierro.
Por una vez el hierro pesa menos que el ala.

[*Diario de Las Palmas*, 15.12.1971 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*). En nota se indica que este poema fue escrito por el autor «con ocasión de la exposición de esculturas en hierro que el artista tinerfeño José Abad celebra actualmente en La Laguna»; se señala también que el poema «se exhibe en texto autógrafo en el recinto de la exposición».]

Instante

Si todo un día, entre la luz del cielo, la bóveda celeste y el jardín de rosas, viene a cantarte el pájaro del sueño, alza con convicción tus ojos a la altura del fondo de tu vida, como recién naciendo al prodigio imprevisto de su canto, la libertad de vuelo que te ofrece desde la rama verde y alta.

Sábetete un centro en que la acción de la existencia toma raíz humana, cabal sentido de cuánta realidad hay en ti y en el mundo.

Instante del crepúsculo, oh dimensión sin nombre, sinfonía perfecta del entero universo ese rumor entre el follaje del jardín movido tan sólo por un pájaro, por su gorjeo inasible...

Lluvia Mahler

Desde la hierba al cielo, la niebla del domingo; húmedo humo, y blanco, ascendiendo entre el ramaje vivo del eucalipto, el pinar, el asfalto, las cunetas donde el agua enlodada se lleva una

memoria en su página efímera. Y después de la lluvia, don de las hojas, y el repentino revivir arbóreo, el aire tenso y denso, como heredado de tal gracia imprevista, al fondo, musitado, ciclópeo y duradero, Gustavo Mahler pasa sobre un tropel de imágenes por la escena casi nocturna de la tarde que muere, agitando su comezón ardiente, su batuta flamígera, espiraleando en la nada completa del ocaso.

Ni términos, ni límites.

El paisaje dúctil, ya casi pan de oro batido por la música azul y decaída, propia, sí, de algún ángel que tocara aladamente el gran teclado del ámbito llovido. Monocorde canción de más allá de las montañas próximas, en las que, tal vez, palomas o gorriones huidos, mirlos leves, con sueño y sed de vuelo, buscan cómodo asilo entre las sombras que prohija el día muriente para la cálida magia de la noche.

Niños y música. Lluvia. Música y niños.

Todos de oro. Transparentes. Vagando en el milagro puro del concierto enhebrado entre la luz que cae, la liturgia del mundo y la sombra que amorosa se acerca.

Mahler de nuevo y siempre.

Antes del corazón en mitad de sus días y para después de la mitad de los días por venir o por vivir. Siempre Gustavo en cifras y en distancias, entre aguas iguales, cauce idéntico al gozo de algo que tiene condición perenne o sustancia de estrellas.

Música y vida.

Es silencio el silencio y parte ya del todo de la noche, de su unidad perfecta...

[*Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), 06.02.1982 (supl. *Jornada Literaria*, nº 62).]

ENSAYOS

Una elegía a la sombra del mar

Ya niños yendo, ya hombres regresando y muriendo, desde mucho tiempo antes de nacer y para después de nuestra muerte, nuestro paisajes continuos y contiguos siempre fueron esos

deslumbradores cielos, ennegadores mares.

Tenemos que confesarlo. La Poesía nos duele maravillosamente, nos hiere con una lanza conturbadora, cuando nos encontramos con un libro como este de Manuel Padorno. Nunca —creo— estuvo el mar en mejores manos ni en taller más hermoso, que en las manos y el alma de este poeta nuestro.

Ha sido larga la paciencia hasta tener este ramo de versos ante los ojos. Tan larga, que hubo meses y meses de aquí para allá, días y días de silencio, de soledad, nacimientos y muertes, hasta el olvido. Pero un día se termina para dejar paso a otro, a otro día que nos trajo, ya en la luz del otoño, *A la sombra del mar*.

Para muchos el mar es una fábula azul, un cuento de hadas, una canción de marineros lejanos. Para nosotros, isleños por la gracia de Dios, el mar adquiere su cabal dimensión, su realidad preciosa, lo que únicamente queremos que sea, él mismo, y sin más, nuestro paño de lágrimas ahora, nuestro motivo de cólera mañana, libertad y servidumbre. No sé quién dijo que lo más próximo que tiene el hombre es él mismo, pero en el hombre de islas no ocurre esto, porque en él hay algo más cercano todavía, que se sitúa en el primer término de su propia personalidad: el mar inmediato, inexorable. Nacemos, vivimos y morimos siempre *a la sombra del mar*. Vayamos adonde vayamos, allí él. Siempre con su pupila vigilante, sus enormes tentáculos, su imponente presencia.

El mar mi casa, muro
blanco por el que bajo a las orillas.

Y es que tenemos vocación de barranco. Compostura, ademán, gesto de río. Nos puebla el aire, la luz, nada palpable. Pero si un día llueve del cielo algo, el agua o los poemas, no hacemos muralla ni dique ni sujetamos lo imprevisto recién llegado. Dejamos que se nos vaya todo a él, al mar. En él ponemos, tras la fiera sequía, lo que tanto esperábamos. Así se nos ha vuelto el alma cóncava dejando pasar tantas cosas, rodar tantas tristezas, deslizarse nuestros más hondos sueños. No todo se lo traga la tierra, pero el mar sí. Hasta nos endurece el alma deslumbrada con su salitre constante.

Caminamos cerca de él. Lo sabemos y lo sentimos vivo, enemigo rugiente, compañero amoroso, altivo, sosegado, noche y día, obsesionándonos, saqueándonos la alegría, su débil ciudadela. Nunca como Ungaretti:

Morto e anche, vedi il mare.
Il mare,

porque para nosotros el mar no es un objeto únicamente bello, lejanamente poetizable, blanco

de vanos esteticismos. No. Aún está por amanecer el día en que lo creamos muerto, precisamente porque sabemos que es algo más que un concepto. Es algo de nosotros mismos, acaso nuestra razón de ser.

Nuestras voces más puras han salido del mar. Ahí Alonso. Aquí Saulo. Nuestra poesía dejó la música sinfónica con ellos. Se hizo terrenal, se hizo sangre de nuestras venas y de nuestro corazón «insomne, loco, en los acantilados». Tomás levantó el oleaje y nos hicimos sonoros los isleños. Pero vino la calma después de la tempestad. Y nos volvimos íntimos, real, soberbiamente humanos. Sentados entre unas peñas, cerca del «mar humilde que duerme en la playa», solitarios, acaso ya en el total abandono de la vida, nos hemos mirado por dentro y contemplado todo lo que el alma acumula, atesora y defiende de su asedio perpetuo.

Perdimos brillo, sí, pero ganamos permanencia. Un día cantamos desde el optimismo, tuvimos un capitán esplendoroso. Él impuso la voz, los que vinieron después la afirmaron. Pero cuando se fue, sólo se llevó su voz, dejándonos nuestro sentimiento, nuestra soledad, nuestra existencia aislada. Por eso hemos hallado el mundo —la isla, el mar, el cielo— intacto para nuestra angustia y nuestra poesía.

A la sombra del mar no es libro para un día solo. Es libro para muchos días en contacto ferviente con nuestra verdad desentrañada, con la realidad de nuestra lucha constante. De cada poema surge un invisible *stop* que nos detiene, nos hace mirar, reflexionar, descubrirnos a nosotros mismos. Es un libro al que no se debe llegar distraídamente, ni entrar en él así como así, para salir pronto, confiados en que al pasar la última hoja hemos cerrado totalmente el libro. No. Es un largo poema sin término. Abierto queda aunque lo cerremos y dejemos en un rincón oscuro. Después de mucho tiempo arrumbado entre tantos otros, tal vez olvidado, lo tomamos de nuevo entre las manos y nos damos cuenta de que habíamos dejado mucho pendiente por leer. Y otra vez sentimos al concluirlo la impresión de su clamor inacabable.

Es un libro...

Adelántate, Whitman, y dilo tú:

Quien toca a este libro toca a un hombre.

[*Diario de Las Palmas*, 11.01.1964 (supl. *Cartel de las Letras y las Artes*).]

Fecha aniversaria de Miguel Hernández

No sé qué aire se ha levantado esta mañana de primavera y ha puesto al descubierto en mi memoria el recuerdo de Miguel Hernández.

Tal vez no se haya alzado aire alguno y sólo sea porque, como él decía:

los muertos como un fuego congelado que abrasa,
laten junto a los vivos de una manera terca.

Viví algún tiempo en Alicante, y las circunstancias quisieron que la ventana de mi habitación se abriese, justamente, frente a los mismos muros tras los cuales aquel poeta que se llamó Miguel Hernández expirara una fría madrugada de 1942, hace ahora veinticinco años.

Muchas veces, acodado en aquella ventana, *se me fue el santo al cielo* y, perdido en vagas ensoñaciones, repetía los versos de su «Elegía a Ramón Sijé», o «Fue la primera vez de la alegría», o «Era un hoyo no muy hondo» y tantos otros poemas sabidos con puntos y comas desde años atrás.

Una tarde fui a *visitarle* al cementerio de Nuestra Señora del Remedio. Palabra que no me gustan estos lugares tan serios y que fue una excepción en mis hábitos normales, pero estar en aquella tierra y hacer un viaje sentimental a aquel lugar hernandino me pareció una oportunidad única, una experiencia largamente codiciada. Era una tarde llena de luz, de esa luz cegadora del agosto levantino, tan brillante en aquellas hermosas tierras. El aire quieto sostenía el vuelo, de palmera a palmera, de los pájaros, y el agua en las acequias ponía su canto apacible, regando las huertas, los jardines.

No pesaban sobre mí ni pensamientos fúnebres, ni temores impuestos por la solemnidad del recinto. Más bien iba alegre, porque no era poco encontrarme ante Miguel Hernández, después de haber recorrido tantos años de espera y esperanza y haber consumido tantos deseos en las islas de donde venía.

Pero, por fin, allí estábamos él y yo. Leí: «Miguel Hernández. Poeta», y dos fechas, relativas a su nacimiento y a su muerte. Pensé, ¿para qué más? Lo verdaderamente importante quedaba escrito sobre la piedra. Todo lo demás hubiese sido vano, superfluo, innecesario. Como Edgar Allan Poe, también él quería ser lo que fue y no más. El pensamiento, así, puede fabricar todo un mundo sin atenerse a indicios ni a premisas. Aquella lápida era toda una biografía. Allí estaban «su profesión y su destino», y en el intervalo señalado por las fechas, la época difícil que le tocó vivir su vida personal, orlada de virtudes y defectos, humanísima.

Tras la piedra yo adivinaba su corazón «ya terciopelo ajado», mientras la gloria del sol se derramaba en las altas crestas de la cercana serranía de Fontcalent.

Por aquel mismo tiempo, y con la misma fiebre, visité Cox. En Cox estaba «la casa de las bodas», y en Cox también vivía Josefina, su viuda.

(El mundo lleno de ti
y nutrido el cementerio
de mí, por todas las cosas
de los dos por todo el pueblo.)

Pero, ¿con qué credenciales me presentaba yo ante la esposa de Miguel? Con los muertos es distinto, basta acercarse en silencio; pero los vivos exigen las palabras, y mis palabras le hubiesen hecho revivir el doloroso pasado, pues la intimidad de los otros es como

un mar que no debemos inquietar ni siquiera, como en aquel momento, con la devoción o el respeto entrañable.

Miguel Hernández es un milagro de la Poesía. Es uno de esos raros ejemplares humanos en que los dones de la gracia poética tan contadas veces se dan juntos, tan apretados y extensamente y en muy poco espacio de vida, pues murió en la flor de la misma, a los treinta y dos años, haciendo que «muor giovine colui ch'al ciel é caro». Se entregó a todo con todo lo que era, sin reservas: escribió y vivió con el corazón en la mano y nos dejó una obra llena de hallazgos y perfecciones, un legado de vida intensa envuelto en el ropaje de la Poesía: joya inapreciable de nuestra común herencia literaria, su obra está por encima de vicisitudes históricas y se salva de los modos y las modas del tiempo.

Conviene recordarle este año, en que se ha desempolvado también a Rubén Darío y Valle-Inclán. Miguel Hernández participa como ellos en lo genial imperecedero de nuestra sangre.

[*El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 09.04.1967 (supl. *El Séptimo Día*).]

Antonio (i.m. Antonio Padrón)

La muerte de Antonio me ha dejado el corazón como un trapo. No sé dónde ponerme o dónde abandonarme, para llorarlo sin que me vean, sin que me interrumpen. Hay demasiada gente, demasiado mar, entre ese muerto y yo. No sé dónde derrumbarme.

Si triste es morir, no es menos triste la vida de los que, de pronto, nos vemos en la urgencia de recoger en el aire trozos de la amistad, apresando sombras, claveteando recuerdos sobre la tabla herida de la memoria, en un intento último, desesperado, de aprisionar el gesto o la palabra del amigo que se nos va, su bondad repartida, su perfil, su humanidad.

Repentinamente se me ha ido Antonio, cuando todavía nos quedaba tantísimo por hablar, cuando aún estaba en pie la promesa de visitarme y que ahora se ha vuelto un ofrecimiento imposible, todo ya innecesario.

Poco me importa que mis palabras parezcan inútiles o estúpidas. No haré literatura en una circunstancia como ésta, cuando la tierra me quema bajo los pies y el mismo cielo es como de plomo sobre mi cabeza. No voy a pedir cuchillos para sajarme los ojos o abrirme las venas por el dolor de su muerte. El verdadero sufrimiento es mudo y discurre también mudamente por el subsuelo de nuestro ser. No recurriré a nadie para que me devuelva a este árbol caído, a este río desbordado, a este hombre sin retorno que se llamaba Antonio. Pero no puedo evitar esconderme en un rincón de mi cuarto, como si hubiese sido apaleado por un puño invisible. Ni grito, ni me lamento; miro a mi alrededor y compruebo que la vida no ha cambiado, y, sin embargo, os juro, en esta tarde de mayo algo ha muerto también dentro de mí...

La costumbre, en este caso, sería decir que la pintura ha perdido un pincel prodigioso. Que la pintura se ha quedado *compuesta y sin novio*. Que nuestro arte ha sufrido un desgarrón infinito. Es verdad, pero en este momento todo me parece juego de manos, inoportuno malabarismo, impedir que los árboles dejen ver el bosque, porque lo que hemos de sufrir es la desaparición de un hombre, ni más ni menos. Y cuando del hombre se trata, ya se sabe, lo demás sobra, es tramoya, metáfora, acompañamiento sin importancia. Dejémonos de historias y sutilezas, porque a pesar de su muerte, la poesía, la pintura, la música, seguirán manifestándose. Pero Antonio no. No, porque se ha dado de alimento a la sombra. Se ha vuelto agua subterránea, tiniebla amurallada, olvido.

Como me escribía hace poco tiempo María Rosa Alonso, no tenemos experiencia de la muerte, siempre es algo —decía— que les ocurre a los otros, es ajena. Lo nuestro es vivir, y Antonio en vida fue mi amigo. Uno de los pocos y más profundos amigos que he tenido. Lo mismo en Gáldar, que en Las Palmas, que en esta orilla de Tenerife, a donde el mar me ha traído, mantuvimos una amistad a la que la distancia y la ausencia, por más que limaron y limaron, no hicieron mella alguna.

De tarde en tarde me llegaban noticias tuyas. Unas veces era una carta. Otras, a través de un amigo común que me hablaba de él espontáneamente, o porque yo mismo empezaba a preguntar para estar al día de todo «lo vivo lejano». Noticias sueltas, sin ilación, sin antes ni después. Eslabones perdidos de su vida cotidiana, pero que me servían para saberlo erguido y en su sitio, pintando, simplemente viviendo.

También me hacía pequeños encargos, casi con timidez, como no queriendo. Que intentara encontrarle en esta isla lo que él en Gran Canaria había hallado sobre quiromancias y brujerías populares, cuentos de curanderos y herbolarios, echadoras de cartas y zahorinas y cosas por el estilo. Alguna cosa encontré y se la remití, porque en aquel entonces preparaba una vasta exposición sobre el tema, del que ya tenía gran número de cuadros terminados y que

tuve ocasión de ver cierto atardecer de oro de hace algunos años.

Muchas veces nos encontramos en recitales. Amaba la poesía. Me daba la impresión de que la amaba y la sentía más que a la misma pintura. Posiblemente escribiera poemas. Nunca he leído nada suyo, pero eso no me demuestra que en la alta soledad de la noche no emborronase alguna cuartilla, tal vez en un afán de completar con la palabra esclarecedora el color y la forma del cuadro recién acabado.

También amaba la tierra, la isla con sus hombres oscuros y callados, sus cielos y sus mares para sembrar y arar esperanzas. Amaba los animales, las cosas simples, el aire con luz y el amanecer. Era bueno sin ñoñerías, seria y continuamente. Era un pedazo de pan lo que hemos enterrado, aunque se haya dicho un millón de veces.

Tenemos que poner su nombre sobre el tapete, escribirlo en las tapas de nuestros libros, en la cabecera de nuestro lecho, en el anverso y reverso de nuestro corazón, para que no caiga del todo sobre su pecho sin aliento la piedra del olvido, él tan cubierto ya por tantas sábanas de tierra.

Tenemos que echarle un cabo de amor para que no se nos hunda en ese pozo sin fondo del tiempo.

Tenemos que darle una mano. Será fácil alcanzar y apretar la suya extendida como siempre, porque hay tan poco jardín de la vida a la muerte...

Tenerife, mayo, 1968.

[*Diario de Las Palmas, 15.05.1968 (supl. Cartel de las Letras y las Artes).*]

Temática coyuntural (Carta a uno)

Mi estimado amigo:

Me complace verte implicado, intelectual y humanamente, en la misma problemática trascendental que tanto me ocupa y me preocupa. Y no es para menos, créeme, pues desenfocada nuestra realidad por la presión que, sin lugar a dudas ni conjeturas, ejerce un gran cúmulo de exigencias de todo tipo sobre nuestro yo social óptimo y convivencial, se hace preciso, en la actual coyuntura socio-económica, el imponderable hallazgo de una incidencia que comporte, centre y puntualice, a través de una incontrastable conciencia histórico-política, unos factores de posibilidades opcionales, concurrentes la mayoría de las veces con otros exponentes de más difícil asimilación, y todo conjugado para cualificar, y hasta para individualizar, la problemática mencionada, que informa, finalmente, nuestra existencia operativa.

Bien. Hasta aquí todo está claro. Sin embargo, con ser esto bastante, no es todo, como sería lo deseable, puesto que las estructuras de vida en común —te recuerdo el insoslayable magisterio de la sistematización tecnológica de este momento vivencial a escala general— suponen, digo, al hombre en una ubicación ambiental, cultural y monopolizadora, asistente a una desmembración de toda su energética individual, tan necesaria para un logro cabal de sus aspiraciones de desarrollo positivo. Y no erraría quien de tal modo opinase, pues ello motivaría no ya un desfase de su presente humano actuante, sino, y lo que es peor, cercenaría el afán vocacional a la plenitud de su factibilidad intrínseca, que, es obvio señalar, se enraíza en la misma médula, en el propio engarce comunitario. Piensa, verbigracia, amigo mío, en la selectividad, no exenta de discrecionalidad inoperante, del ser incomunicado en su urbano mutismo alienador, ese ser, no me cansaré de repetírtelo, inmerso en unas estructuraciones arcaizantes, que en su opinión son de una inequívoca hegemonía *personal e intransferible*.

Aunque te supongo enterado, no estará de más dejar constancia de que las estructuras son las estructuras, y que toda desvinculación inmotivada del medio en que *nos* vivimos, acarrea capitales pecados, de trascendencia no digo ya socio-económica, sino —fíjate en el matiz— económico-política, que es donde está la madre de la coyuntura que nos ocupa, y que condiciona, e incluso involucra, estadios más avanzados del peculiar devenir nuestro existencial. Y ahí es nada, amigo mío.

A mayor abundamiento y ya a un nivel experimental muy tecnificado, habría mucha tela que cortar en lo relativo a la importancia sustantiva de un ponderado análisis, serio y eficaz, del sobrevenido desfase demográfico, operado en esta conflictual singladura, de una sociedad altamente motivacional —a la mano tengo estadísticas e informáticas demostrándolo— que nos lleva a la meditación sobre la posibilidad real de equilibrio en nuestro entorno de interrelación humana, muy limitado ya geográfica, económica y adaptacionalmente en todos sus aspectos caracterizables, por no decir potencialmente subestructurados. Por todo ello, convendrás conmigo en que la frase de don José habría que intervenirla quirúrgicamente, dejándola en lo que realmente ha venido a parar: «Yo soy mis circunstancias», porque, en confianza, no me vas a negar que esa individualidad enunciada por el gran maestro generacional ha sucumbido al dogal de unos condicionantes —repito— socio-económicos, que le han restado toda razón de ser como categoría indubitada de defensa de unos valores ya en trance de extinción.

Pero hay más, mi buen amigo: en un sentido no ambiguo, sino claro, rotundo y preferencial, la estructuralización, articulada dentro de una contingencia que demanda un hacer escasamente volitivo —creamos por un instante que podemos querer y no querer— trae como

consecuencia la masificación anarquizada del ente colectivo, que irresponsabilizará o insensibilizará su conducta frente a lo altruistamente apetecible, siempre a la vista su irrenunciabilidad de raciocinio contradictorio, y sin obviar —no faltaría más— su inscripción en lo operante y no en lo accesorio accidental.

Pero no es mi intención atemorizarte en esta mi primera carta. Sin embargo, si profundizas en cuanto te dejo manifestado, te convencerás de que el mismo Apocalipsis, confrontado con nuestra problemática, acabará por parecerte una inocente fiesta benéfica.

De todo esto te hablaré en otra coyuntura.

Hasta tanto, un cordial saludo y a mandar.

[*El Día*, 14.12.1969 (supl. *Tagoror Literario*, nº 69).]

DE «VIDA DE UN HOMBRE»

Para el menos observador de los lectores se hace incluso evidente ese afán, me atrevería a decir, doméstico, familiar, casi obsesivo en más de un aspecto, de toda la poesía italiana contemporánea —excluido el paréntesis hermético— por poner de manifiesto patética, verazmente, las trágicas convulsiones sociales y políticas vividas y padecidas por un pueblo, en el fondo pacífico pero exaltado, instintivo pero realista, y no es extraño, en consecuencia, descubrir una especie de nexo de unión, una subterránea afinidad, encubierta lógicamente en la superficie por virtud de los estilos y las circunstancias personales, en toda la creación poética italiana en lo que va de siglo, y esto es válido para todas las manifestaciones de la cultura, de cuyo contexto es la poesía parte vital.

Desde distintos ángulos, si se quiere, mas con el mismo fervor, la obra de un Cardarelli y un Saba tienen más de un punto de identidad en la argumentación y en los modos de tratarla, y lo mismo sucede con la obra de Ungaretti (1888-1970), Montale, Quasimodo, Betocchi o, entre los más jóvenes, Sereni, Pavese, Pasolini. Partiendo de maneras estilísticamente diversas, pero también de un mismo empeño moral y ético, propio de la experiencia acumulada *entre deux guerres*, y, cómo no, en sus largas, dramáticas posguerras —«E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore?...», diría Quasimodo en uno de sus libros—, todos estos poetas se plantean, cada uno desde su nivel temporal e histórico y en el momento de estructurar su obra, la necesidad de desterrar artísticamente las concesiones, los mitos y los excesos de los futuristas, el misticismo vanguardista y despreocupado de un Papini, la orgía sensual de Soffici, las exigencias sentimentales de Sbarbara y el problemático ideario de un Jahier o de un D'Annunzio; era preciso, en una palabra, dejar constancia de toda aquella avalancha de nuevas realidades, de urgencias sociales, surgidas de improviso en un país apenas unificado como nación e inmerso ya en una conflictiva y desorbitada evolución, despojando su cultura de tantos elementos literarios y haciéndola volver al buen camino, a su papel de espejo y testimonio de la propia sociedad de la que naciera. Y es en este clima cambiante, renovador, clarificador, donde aparece la palabra de Ungaretti, que se había afirmado en la vorágine tempestuosa de la Gran Guerra, a la que Italia, tras una agotadora polémica entre interventistas y no interventistas, se lanzó en 1915. Desde *La alegría*, donde comenzarán a reproducirse, casi por partenogénesis, los gérmenes vivos y resueltos de gran parte del panorama moderno de la poesía europea, arranca finalmente todo el edificio de la lírica posterior de aquel país, que se vio detenida momentáneamente por la irrupción del hermetismo, como decía, y que alcanzó también a Ungaretti no sólo en su obra de creación, sino en sus traducciones, como «De Góngora y Mallarmé», por ejemplo.

De «Vida de un hombre»,²⁵⁸ en edición bilingüe y encabezada por un prólogo de Giovanni Cantieri minucioso y exhaustivo, cuya lectura se hace ineludible para entrar en la poesía de Ungaretti, es una rigurosa y estudiada selección de una más vasta obra ungarettiana, que, bajo esa denominación genérica, abarca los libros *La alegría* —ya mencionado—, *Sentimiento del tiempo*, *Poesías dispersas*, *El dolor*, *La tierra prometida* y *Un grito y paisajes*, y sea por aquél o por éstos, el lector, en los mismos umbrales obtiene ya un primer indicio del qué y el cómo va a ser su poesía.

En efecto, si muchas han sido las definiciones con las que se ha intentado caracterizar a Ungaretti, polémico, batallador, muy contradictorio, exacerbado, incluso *irascible* cuando en

²⁵⁸ Plaza y Janés, S.A., Editores. Marzo, 1974

1959 *perdió* el Nobel —que se llevó el perfecto ignorado que era Salvador Quasimodo—, digo que si han sido muchas las definiciones, tal vez demasiadas, su poesía, en cambio, vista en profundidad, con la amplitud que exige —o debe exigir— una crítica con perspectiva para ser justa, es un constante y reiterativo discurso sobre el hombre, su existencia, su temporalidad, sus razones de esperanza y de angustia, su muerte, aunque en tal discurso se distingan los sentimientos más varios, los tonos más diversos, las imágenes más dispares en su incontenible mutabilidad. Y es esta mutación tanto más lógica en cuanto que es consecuencia del devenir dinámico, azaroso e imprevisible del individuo al que su tiempo histórico ha colocado en unas coordenadas de fácil recambio, según el criterio y las conveniencias de los sistemas de poder. Ungaretti testimonia la soledad, hace constar, con una escritura tersa y lúcida, la incapacidad del hombre para comprenderse a sí mismo y comprender el significado del mundo que le rodea, en qué tentáculos divinos y humanos se halla aprisionado, por qué y para qué ama, muere o envejece, quién le esconde la verdad, a qué va a la guerra y por qué hambrea siempre justicia o pan, de qué sirvió su renuncia y su sacrificio, y dando testimonio de todo ello, Ungaretti es el que acaso ha insistido más, a lo largo de su dilatada vida y su obra poética, en los interrogantes de esa aventura, y lo ha hecho sin encrespamiento, con serenidad y al dictado de una autenticidad que le coloca por encima de cualquier correspondencia «in un'epoca de piccoli uomini».

¿Quién puede hablar, al enfrentarse con esta poesía, de impalpabilidad, de rarificación? Más bien, por el contrario, nos induce continuamente a pensar en una mágica objetivación donde quedan conjugados los elementos de una profunda operación sentimental. La narración poética asume entonces un sentido íntimo y doloroso, y las imágenes se transfiguran a su dictado, excarcelando vastos ámbitos, intermitentes y estremecidos silencios, y allí donde esas imágenes parecen debilitarse y adelgazarse, o pudieran disolver el trazo de la fantasía, el arco tenso del pensamiento les da alcance, tal vez en una admirable síntesis que, sin duda, revela el paciente trabajo formal al que se sujetó el poeta, y no creemos que la interiorización del sentimiento haya tocado muchas veces, en las últimas manifestaciones de la poesía italiana moderna, unas notas tan diáfanas como las conseguidas por Ungaretti en su obra, siendo en este sentido la poética de un Cesare Pavese la que posteriormente alcanzaría parecidas cotas de diafanidad, si bien el poeta de Santo Stefano Belbo respondió a otras muy personales motivaciones a la hora de crear la suya.

«He poblado de nombres el silencio», dirá Ungaretti, intentando resumir de alguna forma todo el contenido, propósito y alcance de su «estar en» la poesía, y al confesar que lo ha hecho, rescata para la poesía total esa parcela de su singular experiencia terrenal, porque, dirá también, «sé todo lo que un hombre puede saber del pasado y del porvenir... Ahora ya conozco mi destino y mi origen ... Ya no me queda nada por profanar, nada que soñar ... He gozado de todo, he sufrido...». Y esto es suficiente para que nos acerquemos confiadamente a un hombre. Y a un poeta.

[*Triunfo* (Madrid), 5ª época, nº 618 (03.08.1974), pp. 47-48.]

CONCLUSIONES

JUSTIFICACIÓN

Este estudio sobre los poetas canarios de la generación de 1950 no se propone *descubrir* la existencia de este grupo generacional. La crítica ha reconocido ya la existencia de esa promoción de poetas insulares, situada entre la de posguerra (la de *Antología cercada*, 1947) y la de 1968 (la de *Poesía canaria última*, 1966).

Pero si no había que señalar la existencia de esta generación, sí eran necesarias una reseña histórica de los hechos con que afirmó su presencia y una definición amplia de las diversas tendencias que se dieron en su seno. También faltaba, por supuesto, un análisis crítico riguroso de la obra de cada poeta de la generación.

La realización de estas tareas exigía enfrentar previamente un trabajo de localización de la obra de los poetas aquí estudiados, pues ocurre que gran parte de esa obra se encuentra dispersa en revistas y periódicos. La consideración de este trabajo permite entender el valor de los repertorios bibliográficos y del corpus de textos allegados en este estudio.

La necesidad de valorar críticamente la obra de los poetas estudiados ha llevado a analizar más detenidamente la de Manuel Padorno y la de Luis Feria, que son las que ofrecen mayor interés. Estos análisis confirman que no parece justificada la ausencia de Manuel Padorno y Luis Feria de las antologías y estudios de poesía española actual, pues la notable calidad de la obra de estos poetas los hace merecedores del reconocimiento de un lugar destacado en la poesía española de su generación.

HECHOS GENERACIONALES

Las muestras más tempranas de la generación de poetas insulares de los '50 se encuentran en la revista universitaria *Nosotros*, animada en La Laguna, a partir de 1952, por jóvenes de esta generación. En esta revista aparecen las primeras entregas de Fernando García-Ramos, Violeta Alicia, Felipe Baeza, Pilar Lojendio y Arturo Maccanti. *Nosotros* editó, además, una colección paralela, «Poesía», en la que vieron la luz los primeros *recueils* de García-Ramos y de Maccanti.

Todos los poetas citados, más Manuel adorno y Luis Feria, coincidieron, al mediar la década de 1950, en la revista *Gánigo* y en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* del diario *La Tarde* (Tenerife). En los años finales de esta década se define el núcleo central de los poetas de esta promoción en el que fue el -espacio poético más característicamente generacional: la revista *San Borondón* (1958-1960). Aquí hicieron entregas de cierta entidad Baeza, Maccanti, García-Ramos y Manuel Padorno.

También tuvieron un sello generacional muy claro las actividades del grupo «Teatro y Poesía» de El Gabinete Literario, de Las Palmas, en cuya fundación, en 1959, participó Manuel Padorno. Diversos testimonios coinciden en atribuir a Manuel Padorno una importante labor

de dinamización cultural y de fecundación poética en los años de 1959-1961.

Se ha señalado como característica de la generación de poetas españoles del '50 la circunstancia de que muchos de estos poetas obtuvieron el Premio Adonáis. Dos poetas insulares aquí estudiados: Luis Feria y Manuel Padorno, obtuvieron este premio a principios de la década de 1960, hecho que los situó claramente entre los poetas españoles de la segunda generación de posguerra.

El nombre de Manuel González Sosa aparece vinculado a dos iniciativas de interés de la primera mitad de esa década: la colección de *plaquettes* «La fuente que mana y corre» (que editó títulos de Pino Betancor, Arturo Maccanti y Luis Feria) y el suplemento *Cartel de las Letras y las Artes*, del *Diario de Las Palmas*, uno de los espacios más importantes de la reciente historia cultural de las Islas.

EVOLUCIÓN ESTÉTICA

Las entregas con que los poetas aquí estudiados se dan a conocer a lo largo de la década de 1950 vienen a reflejar en el contexto insular la diversidad de tendencias estéticas que, bajo el signo más general de la rehumanización, coexistían en la poesía española desde mediados de los '40.

Así, el poema dramático *Oí crecer a las Palomas* (1955), de Manuel Padorno, confirma la existencia en ese momento de ciertos esfuerzos aislados por revitalizar el espíritu de las vanguardias históricas. En el caso de Manuel Padorno, la orientación neovanguardista de su libro debió de ser propiciada por su proximidad al grupo de artistas nucleados en torno a Manolo Millares en Las Palmas.

Elementos neovanguardistas aparecían también en *Tristeza del hombre* (1953), de Fernando García-Ramos, aunque lo más característico de este libro —tanto como de la mayor parte de los poemas publicados en esa década por el mismo García-Ramos, y algunos poemas de *Antología inédita* (1960) de Manuel Padorno y los sonetos de *Conciencia* (1962) de Luis Feria— eran las componentes rehumanizadoras y el tono «entre tremendista y existencialista», definidores de una de las tendencias dominantes en la poesía española de posguerra.

Dentro de otra de estas tendencias: la neoclasicista e intimista, se movió casi toda la obra de Felipe Baeza, y casi se puede decir que la de Maccanti tampoco ha conseguido prácticamente salir de ella.

Simultánea de las tendencias tremendista-existencialista y neoclasicista, apuntó también en la década del '50 una línea de poesía social en algunos poemas de *Antología inédita* de Manuel Padorno, línea en la que luego también discurriría la obra de Fernando García-Ramos.

Del «mar de la duda» en que con frecuencia naufragó la poesía del mediosiglo consiguieron salir Luis Feria y Manuel Padorno con sus respectivos *Conciencia* y *A la sombra del mar* (1963). Estos libros, que representan los respectivos momentos de maduración definitiva de estos poetas, son también sus entregas más logradas y personales y, por eso mismo, la aportación más valiosa de los poetas insulares del '50 a la literatura española actual.

En sus siguientes entregas (*Fábulas de octubre*, de Luis Feria, y los poemas dispersos de Manuel Padorno posteriores a 1964) Feria y Padorno evolucionan hacia una poesía narrativa y discursiva, en la que las componentes humanistas y morales son decididamente más importantes.

Componentes morales y políticas definían también la última entrega de Manuel Padorno, *Coral Juan García «El Corredera»* (1977), que en su lenguaje se alejaba ya del anterior narrativismo. En cambio, en sus últimos títulos: *Calendas* (1981) y *Clepsidra* (1983), Feria volvía a una línea más pura y meditativa y a la búsqueda de la elusión y la condensación.

LUIS FERIA

Luis Feria se dio a conocer en 1961 al obtener con su libro *Conciencia*, el Premio Adonáis. Los poemas de este libro, de raíz claramente existencial, tienen por tema la vivencia dramática de la temporalidad, la conciencia de la caducidad de todo cuanto existe, en tensión con el amor a esa realidad transitoria. Se trata de una temática de clara filiación cernudiana, que debe relacionarse sobre todo con el poeta de *Ocnos*. Los textos más logrados de esta primera entrega de Feria aparecen caracterizados por la utilización de metros regulares (sin rima), el tono contenido y meditativo, y el uso de fórmulas despersonalizadoras y transiciones de todo tipo.

Los poemas del segundo libro, *Fábulas de octubre* (1965), compuestos en los mismos versos, pero con una extensión mucho mayor que los de *Conciencia*, siguen girando, por su contenido, en torno a la vivencia dramática de la temporalidad. Pero esa vivencia se plantea ahora a través del recuerdo de la infancia, y los poemas de este libro vienen a ser una «despedida» del niño que el poeta fue en esa edad sin tiempo, ese edén del que el tiempo lo ha desterrado y que desde la madurez trata de recuperar por medio de la memoria. El mismo carácter de recuerdos de estos poemas explica la importancia de lo narrativo en este libro.

Entre *Fábulas de octubre* (publicado en 1965, el mismo año en que apareció el poema largo *El funeral*) y las últimas entregas, *Calendas* (1981) y *Clepsidra* (1983), un largo silencio de tres lustros marcó la obra de Feria con el signo de la discontinuidad. Estas dos últimas entregas son dos *plaquettes* de poemas muy breves (de entre tres y cinco versos), compuestos en los metros regulares de los libros anteriores. Ambas entregas presentan caracteres temáticos y estilísticos muy similares, de modo que se pueden considerar integradas en un mismo ciclo poético. El tema de estas entregas sigue siendo la vivencia de la temporalidad; pero, frente a los libros anteriores, cuyo tono no está exento de dramatismo, ahora predomina una especie de resignada aceptación del diverso destino del hombre, más efímero, y el del resto del mundo natural, más permanente.

El último libro de Luis Feria es *Dinde* (1983). Bajo ese título se acogen cincuenta textos breves en prosa, cuyo contenido se centra en el recuerdo de la niñez. En *Dinde* se reconoce fácilmente una gran diversidad en el carácter de lo recordado, diversidad en el tono y en el tratamiento de esos recuerdos, y una variable intensidad expresiva. Este hecho, aún no señalado por la crítica, obliga a definir distintos grupos de textos, diferenciados no sólo por sus peculiaridades semánticas, sino también estilísticas: desde los más narrativos y desenfadados hasta los más líricos.

FERNANDO GARCÍA-RAMOS

Los poemas sueltos publicados por Fernando García-Ramos en la década de 1950 y su primera entrega de cierta entidad, *Tristeza del hombre* (1953), vinculan a este poeta a la tendencia rehumanizadora de tono «entre tremendista y existencialista» que había sido promovida en la década anterior por la revista *España* y que se oponía a la lírica neoclasicista e intimista propugnada por la revista *Garcilaso*. En *Tristeza del hombre* se localizan también elementos neovanguardistas; pero estos elementos no sólo no contradicen aquel tono «entre tremendista y existencialista», sino que resultan bien adecuados a una poesía que aparece preferentemente como poesía de la ciudad.

El siguiente libro de Fernando García-Ramos, *El tiempo habitable* (1964), no significaba un progreso sustancial respecto de la obra anterior. En la actitud del poeta ante el mundo y la historia sí se confirmaba el cambio desde la «tristeza» y la angustia de la primera entrega hacia una poesía de la esperanza, que ya se había definido claramente en los poemas sueltos aparecidos durante el decenio que medió entre uno y otro libro.

Esa actitud esperanzada y positiva se prolonga en la siguiente entrega, *De la noche a la mañana* (1969), en la que la poesía de Fernando García-Ramos aparece como una poesía social, o, mejor, de denuncia política de clara significación antifranquista. Desde el punto de vista de los modos, expresivos hay que observar que la poesía de García-Ramos comienza a lastrarse con el uso demasiado frecuente y poco feliz de la frase hecha y con la adopción de modelos métricos y procedimientos retóricos muy desgastados. Desde entonces, la trayectoria seguida por la poesía de García-Ramos es cada vez menos interesante.

MANUEL PADORNO

El nombre de Manuel Padorno ocupa un lugar de especial interés entre los poetas españoles de su generación, y sin duda su obra figura entre los momentos de mayor calidad de la tradición poética canaria. Hay que lamentar, sin embargo, que todavía hoy no se disponga de una edición que reúna la obra de este poeta y permita una valoración más justa de ésta. Manuel Padorno no es, desde luego, un autor desconocido, pues su libro *A la sombra del mar* obtuvo en 1962 un accésit del Premio Adonáis, y la aparición de este libro alcanzó una notable resonancia crítica en el ámbito literario español. Pero la forma tan irregular con que Manuel Padorno ha decidido dar a conocer su obra, antes de aquel libro y después de él, quizás explique la ausencia de nuestro poeta en las antologías y estudios de la poesía española actual.

La obra de Manuel Padorno, escrita a lo largo de tres décadas, muestra cambios muy señalados entre las distintas estaciones que ha ido atravesando. Ello impide hacer una caracterización general de esa obra y obliga a realizar la descripción de cada una de aquellas etapas.

La obra literaria de Manuel Padorno se inicia en 1955 con *Oí crecer a las palomas*, poema de filiación neovanguardista que participa de lo lírico y de lo dramático. Uno de los valores más notables de esta primera entrega de Manuel Padorno es su propósito de reencuentro con la modernidad y su esfuerzo por recuperar el espíritu innovador de las vanguardias de entreguerras. Ello le confiere un especial interés histórico dentro de la literatura española de la época, hecho que no ha sido reconocido por la crítica.

Después de *Oí crecer a las palomas* el segundo libro publicado por Manuel Padorno: el citado *A la sombra del mar*, no aparecería hasta 1963. Entre esas dos fechas la obra de Manuel Padorno está constituida por dos docenas de poemas, la mitad de los cuales se recogían en *Antología inédita* (1960). Este conjunto de poemas configura propiamente una segunda etapa en la evolución de la poesía de nuestro autor, que se aleja de la estética neovanguardista del primer libro y se aproxima a las tendencias rehumanizadoras más dominantes en la época. A pesar de su reducido número, estos poemas ofrecen una notable diversidad. Unos poemas, los sonetos, están en una línea «entre tremendista y existencialista» y acusan la influencia de Miguel Hernández; otros se caracterizan por el ritmo libre, la preocupación social y la presencia de lo cotidiano; otros, en fin, presentan una indudable independencia, como el titulado «Fuerteventura», que constituye uno de los mejores momentos de la obra de Manuel Padorno.

Tras la variable calidad y las dudas de esa etapa, *A la sombra del mar* representa su entrega más personal: una propuesta de excelente calidad, bien definida por su mundo propio y la unidad de su lenguaje, que confirmaba en 1963 la madurez de Manuel Padorno. Los temas de *A la sombra del mar* se estructuran de tal modo, que el poema-prólogo y las dos primeras secciones forman una primera parte del libro; en ella se describe la naturaleza de la isla (Lanzarote) a través de unos poemas que revelan su modernidad en ser también una indagación ontológica existencial. La tercera sección del libro presenta, como culminación de la primera parte, una especie de clímax místico que encuentra insuficiente el lenguaje para poder expresar

la fusión de todo con todo. Y, por último, en la cuarta sección del libro cambia el sentido de la indagación poética, que ya no va del yo al mundo, sino que se dirige hacia «el fondo de mí mismo», donde se produce el encuentro con la divinidad.

El mundo de *A la sombra del mar* viene caracterizado por una viva luminosidad y por las recurrencias muy significativas de los elementos esenciales: la *tierra*, el *aire* y el *agua*. La unidad estilística del libro se basa en las identificaciones sin nexos, el uso de términos deícticos, la coexistencia de tiempos verbales distintos, la doble adjetivación simétrica y ciertos procedimientos de manipulación del material fónico.

Entre *A la sombra del mar* y *Coral Juan García «El Corredera»* (1977) la obra de Manuel Padorno vuelve a estar signada por la dispersión. La veintena de poemas publicados entre esos dos libros, en revistas y periódicos forma, con todo, un conjunto de textos definido por rasgos propios: la preocupación moral, el narrativismo, las autorreferencias del discurso poético, las invocaciones, los finales imprevistos, un cierto gusto por la antítesis, la doble adjetivación, la utilización expresiva del encabalgamiento y los juegos de palabras.

La última entrega de Manuel Padorno, *Coral Juan García «El Corredera»* —en realidad, un solo poema largo, estructurado en siete estancias—, tiene por tema el hecho histórico de la ejecución por garrote vil, en 1959, del legendario resistente antifranquista Juan García Suárez, llamado «El Corredera». Manuel Padorno ha declarado que habría compuesto la *Coral* hacia esa fecha: 1959, pero no parece probable, en razón de ciertos rasgos del texto, que el poema tuviera desde aquel entonces la forma en que se publicó en 1977.

Si por la presencia de una pluralidad de voces y por el versolibrismo, *Coral Juan García* se aproxima al temprano *Oí crecer a las palomas*, por la utilización de una diversidad de registros idiomáticos se relaciona con los poemas de *Antología inédita*; combinados en el texto, unos y otros aspectos constituyen lo más peculiar de esta interesante *Coral*.

FELIPE BAEZA BETANCORT

La obra poética de Felipe Baeza nos llega signada por la brevedad y la dispersión: sólo se han localizado treinta y cinco poemas, publicados casi todos entre 1957 y 1960 en revistas y periódicos de las Islas. Dentro de la generación insular del mediosiglo es evidente la afinidad entre la obra poética de Baeza y la de Arturo Maccanti. En efecto, también los poemas de Baeza aparecen influidos por la tendencia que en la década de 1950 prolongaba ciertas líneas de poesía que procedían de Miguel Hernández y de la revista *Garcilaso*. La temática amorosa y religiosa de Baeza, su versificación clásica, el uso de cierto léxico y de ciertos procedimientos retóricos localizan dentro de aquella tendencia señalada las influencias iniciales —y definitivas— de su poesía.

La obra literaria de Felipe Baeza viene integrada, además, por ensayos y traducciones poéticas de notable interés, que le confieren un lugar propio entre los poetas insulares del medio siglo —cuya obra crítica (con la excepción de Manuel Padorno) y de traducción es escasa— y justifican su inclusión en este estudio.

ARTURO MACCANTI

Las primeras entregas de Arturo Maccanti: *Poemas* (1959) y *El corazón en el tiempo* (1963), presentaban unos rasgos temáticos y estilísticos que situaban a su autor dentro de ciertas líneas de la poesía de la época. En general, puede decirse que estas líneas procedían de Miguel Hernández y de *Garcilaso*, revista que propugnaba desde la década anterior una lírica neoclasicista e intimista. Los elementos más peculiares de los poemas de Maccanti (la temática

amorosa y religiosa, el tono melancólico y confidencial, el uso casi exclusivo del soneto, las repeticiones de versos dentro del poema —procedimiento tan característico de Hernández—; las constantes invocaciones a Dios, el recurso a la exclamación y a la interjección, e incluso la utilización tan frecuente de los puntos suspensivos y de las mayúsculas) muestran una poesía demasiado deudora de los modos de la época.

En 1967 publicó Maccanti *En el tiempo que falta de aquí al día*, entrega considerablemente más extensa que las anteriores. Más variado en las formas métricas y más aligerado de las influencias señaladas en las primeras entregas, este nuevo libro seguía, sin embargo, respondiendo a una concepción de la poesía como efusión sentimental.

Algunos poemas del siguiente libro: *De una fiesta oscura* (1977) permitían creer que desde esta entrega la poesía de Maccanti seguiría otros caminos de renovación de su propio lenguaje. Pero el siguiente libro, *Cantar en el ansia* (1982), mostraba la permanencia de los modos de *En el tiempo que falta de aquí al día*.

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	
LA PROMOCIÓN CANARIA DEL MEDIOSIGLO	
Tres generaciones literarias	15
Las generaciones literarias en Canarias a partir de 1939	16
PERCURSO CRÍTICO	19
HECHOS GENERACIONALES	
La revista <i>Nosotros</i>	24
La revista <i>Gánigo</i>	25
El suplemento <i>Gaceta Semanal de las Artes</i>	26
Un grupo neovanguardista en Las Palmas	27
Los «pliegos» <i>San Borondón</i>	28
«Unos años de intenso fervor activo por la poesía»	29
El interés por Domingo Rivero y Alonso Quesada	30
Una antología no publicada	30
Dos premios Adonáis y un premio Boscán	31
La colección «Poesía para todos»	32
La colección «La fuente que mana y corre»	32
El suplemento <i>Cartel de las Letras y las Artes</i>	33
Taller Ediciones JB	33
El Primer Congreso de Poesía Canaria (1976)	34
El <i>Manifiesto de El Hierro</i>	34
La colección «Piélagos»	34
LA EVOLUCIÓN ESTÉTICA	
Neovanguardismo	35
«Entre tremendista y existencialista»	36
Neoclasicismo e intimismo	36
La poesía social	36
El lenguaje generacional y la imagen insular	37
Narrativismo y crítica moral	37
Últimas entregas	37
CRONOLOGÍA	39
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	43

LUIS FERIA

PRELIMINAR	49
PRIMEROS POEMAS	50
<i>CONCIENCIA</i> (1962)	
La crítica y <i>Conciencia</i>	52
El tema central: La temporalidad	53
Tonos y modos compositivos	57
Configuraciones del tema principal	62
Otros aspectos estilísticos	63
<i>FÁBULAS DE OCTUBRE</i> (1965)	
Un premio y su edición	66
«Vuelta atrás la memoria»	67
Aspectos estilísticos	70
<i>EL FUNERAL</i> (1965)	
Dos colecciones de poesía	79
Estructura y sentido	79
<i>CALENDAS</i> (1981) Y <i>CLEPSIDRA</i> (1983)	
La discontinuidad de una obra	82
Dos entregas de un ciclo poético	82
« <i>Nevermore</i> »	83
«Cantar es ser»	84
Aspectos estilísticos	84
<i>DINDE</i> (1983)	
Una larga gestación	87
<i>Dinde</i> y la crítica	88
La diversidad de un libro	88
LOS RELATOS	96
BIBLIOGRAFÍA	97

APÉNDICE

POEMAS

Credo	99
Desvelo	99
Poema del mar, en tierra	100
Pequeños poemas	101
Poemas del mar	102
El poeta	103
Cuando muera el verano	104
Cuando aún era pequeño el corazón	105
Mercado	105
En el álbum de Gabriela Pro	106
La casa	107
El verano, las niñas	107
Los geranios	108

FICCIÓN

El canario	109
-------------------	-----

Mensaje de Orenca Vitrubio a su amor soldado	113
Muerte de la abuela	115

ENTREVISTAS

Luis Feria Hardissón, Premio Adonáis 1961 (por Luis Álvarez Cruz)	117
Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria (Por Jorge Rodríguez Padrón) .	121

FERNANDO GARCÍA-RAMOS

PRIMEROS POEMAS	127
DE <i>EL TIEMPO HABITABLE</i> A <i>FURNIAS</i>	129
BIBLIOGRAFÍA	133

APÉNDICE

POEMAS

Mi sangre y mi carne y yo y la sombra de mi carne	137
Poema del sueño sorprendido	137
Romance del cardón y la playa	138
Romance de la voz cercenada	139
Elegía	140
Entre el silencio y la voz	141
Reencuentro con el hombre (Antipoema)	142
Es tarde	143
El bobo	144
La gran trampa	145
Hay que encontrar al ser humano	146
Desde ahora	146
Certidumbre	147
Canto a la Humanidad	148
El estudiante	150
Canto positivo	151
Un minuto de silencio	152
Poemas perdidos	153
El tiempo habitable	154
Universo de adentro	155
Hoguera	155
Muerte, escúchame	156
Escucho el mar	157
Hay un mundo que es preciso encontrar	157
No busco la palabra, ni la espero	158
Búsqueda	158
La ciudad	159
Con calor humano	160

FICCIÓN

Legión extranjera	161
-------------------------	-----

POÉTICAS

Respuestas a una encuesta sobre poesía insular	164
La poesía y nuestra generación	165
Sobre <i>Furnias</i> : Sentido y alcance de un título	167

ENTREVISTAS

Fernando García-Ramos, para quien el tiempo no tiene conmemoraciones (por Juan Cruz Ruiz)	168
--	-----

MANUEL PADORNO

PRELIMINAR	175
<i>OÍ CRECER LAS PALOMAS</i> (1955)	
Las circunstancias de una edición	176
«Da alegría oír crecer a este poeta»	176
Un poema dramático	177
Un poema neovanguardista	178
«El canto espiritual del hombre negro»	180
Aspectos estilísticos	181
LA SEGUNDA ÉPOCA	
Datos de una situación	185
«Publicaciones orales»	186
Los ensayos	189
«Antología inédita» y otros poemas dispersos	195
<i>A LA SOMBRA DEL MAR</i>	
La madurez de un poeta	209
La crítica y <i>A la sombra del mar</i>	209
Versificación	211
El poema prólogo	211
Los temas. Estructura	213
Autorreflexión y silencio	217
La unidad estilística	219
Las descripciones. Los colores	221
«Una ascesis luminosa»	222
Una poesía de los elementos	223
Otros aspectos estilísticos	226
Alusiones y préstamos	230
LA CUARTA ÉPOCA	
Otra vez la dispersión	235
La crítica moral	236
La palabra en su espejo	239
Narrativismo	240
Otros aspectos estilísticos	244
<i>CORAL JUAN GARCIA «EL CORREDERA»</i> (1977)	
Dos colecciones de poesía	251
Un problema crítico	251
Versificación, puntuación y silencios	252
Estructura y sentido	253
Pluralidad de modos oracionales	255
Pluralidad de voces	256
Pluralidad de registros idiomáticos	258
Otros aspectos estilísticos	258
ÚLTIMOS ENSAYOS	
Un recital y un congreso	262
La escultura de Martín Chirino y el <i>Manifiesto de El Hierro</i>	262
El último recital y el manifiesto de La Banda	264
BIBLIOGRAFÍA	265

APÉNDICE

POEMAS

También el viento llama a las puertas	269
No sé amarrar mi cabeza	271
Los pájaros	272
De la mejilla	274
César Manrique	275
Ando diciendo cosas	276
La tierra, la alegría	277
Casi apretado voy	277
Barco Julián	278
A Alonso Quesada	279
Lanzarote	279
¿A qué taller la sangre me ha traído?	280
Ya salgo del taller con mi condena	280
Quiero romper al alba mi estatura	281
Dejadme	281
Luz	282
Lamento, José Luis, no conocerte	283
Aquí se viene a llorar	283
El deslumbrado	284
Pero yo he visto cómo	285
Se puede desarmar la cruz	285
Fuerteventura (Puerto de Cabras)	286
Misterio tras misterio	287
Antonio	287
Cuando era niño	289
Domingo Rivero (<i>In memoriam</i>)	290
Adolescente Alonso Quesada	291
Varado en Castilla	292
Sol de Las Canteras	292
Garcilaso	293
El bufón	294
Francisco Giner de los Ríos	295
Cebreros	296
Niño es la luz	296
Torquemada	298
Fármakon	299
Silla de junto al lecho	300
<i>Lebensphilosophie</i>	302
El único testigo	303

ENSAYOS

Dos pintores tienden sus lienzos	305
Por los postigos	307
Agustín Millares. «Tu silencio al demonio»	308
Jane Millares o su conjura humana	310
En el 20º aniversario de la muerte de Machado	311
Pintura de Antonio Padrón	312

Antonio Padrón. Notas para una crítica	314
Martín Chirino, constructor del espacio	321
Escultura de Martín Chirino. El oficio de la forja	326
Palabras al son de un contrabajo	331
El fragmentador	332
Retrato del insomne	333

ENTREVISTAS

Manuel Padorno, poeta (por Servando Morales)	334
El regreso de un poeta (por Servando Morales)	337
Manuel Padorno, un joven poeta que presentará en El Museo Canario su obra <i>Oí crecer a las palomas</i> (por L. García Jiménez)	339
Pensamiento y sentimiento de un poeta: Manuel Padorno (por Guillermo García Alcalde)	341
Conversación informal con Manuel Padorno (por Jesús Padilla Perdomo)	344
De discípulo del mar a nómada urbano (por Miguel Martínón)	347

FELIPE BAEZA BETANCORT

LOS POEMAS	353
LOS ENSAYOS	353
LAS TRADUCCIONES	357
BIBLIOGRAFÍA	358

APÉNDICE

POEMAS

Soledad en la playa	361
Noches de ti, mar mía, siempre tensa	361
Caballo de este amor	362
Teide	363
La sombra con fusil	365
La calle de mi novia	367
Este vago rumor de lejanías	368
La calle de Viana, en La Laguna	369
La hierba es verde ya, la hierba es verde	370
Hubo un alto ciprés. Hubo un camino	370
Te amo dulcemente, como ama	371
Recuerdo que hubo un banco, un banco en vuelo	371
Elegía para la fuente del camino	372
Poema de aquel otoño	373
Poema para una muchacha con playa y horizonte	376
Trece poemas de amor	376
Poema para los niños de España	370
Versos al Cristo de La Laguna	380
Digo mi canción	381
La alegría	381
Wentworth Place (Keats House)	381

FICCIÓN

El volcán	385
-----------------	-----

ENSAYOS

El paraíso encontrado de Jane Millares	388
Poesía social	390
Réplica necesaria a Pedro Lezcano	393
<i>La casa de Bernarda Alba</i>	396
Pequeña historia de la pintura moderna	398
Presentación de Carlos Murciano	401
Arturo Maccanti	403

ARTURO MACCANTI

PRIMEROS POEMAS	407
UN PRIMER LIBRO: <i>EN EL TIEMPO QUE FALTA DE AQUÍ AL DÍA</i>	410
LAS ÚLTIMAS ENTREGAS: <i>DE UNA FIESTA OSCURA Y CANTAR EN EL ANSIA</i>	411
BIBLIOGRAFÍA	413

APÉNDICE

POEMAS

Tu mano es una nave de promesa	417
Alba	417
Poema ante los ojos de una muchacha	418
Poemas del hijo soñado	418
Poemas para un niño que murió en noviembre	420
Momento	422
¡Era tan fácil amar! La tarde umbría	422
Poemas para Dios	423
Amor o nada	423
Poema de una noche	424
Alguna vez me encontraré mirando	425
Cuerpo en que vivo (Domingo Rivero)	426
En el umbral	427
Poema 70	431
Aviso	432
Instante	433
Lluvia Mahler	434

ENSAYOS

Una elegía a la sombra del mar	435
Fecha aniversario de Miguel Hernández	437
Antonio (i. m. Antonio Padrón)	439
Temática coyuntural. Carta a uno	441
De «Vida de un hombre»	443

CONCLUSIONES	445
--------------------	-----