

Curso 2009/10
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/12
I.S.B.N.: 978-84-7756-954-1

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO

**Las otras voces de la lírica insular
de vanguardia (Julio Antonio de la Rosa,
José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre,
Félix Delgado, José Antonio Rojas,
Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)**

Directora
ISABEL CASTELLS MOLINA



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

ÍNDICE

TOMO – I

A MODO DE INTRODUCCIÓN 1

DE HESPÉRIDES A LA ROSA DE LOS VIENTOS

ISMAEL DOMÍNGUEZ

PERFILES DE ISMAEL DOMÍNGUEZ **15**

SIGNOS DE UNA ESCRITURA POÉTICA **18**

JULIO ANTONIO DE LA ROSA

BOSQUEJO DE UNA PERSONALIDAD CREADORA **37**

PAJARITAS DE PAPEL **45**

TRATADO DE LAS TARDES NUEVAS (1931) **53**

JOSÉ ANTONIO ROJAS

SÍNTESIS BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA **139**

JOSÉ ANTONIO ROJAS EN SU POESÍA **145**

OBRA EN PROSA **172**

POETAS AGRUPADOS EN TORNO A LA ROSA DE LOS VIENTOS Y EL PAÍS

FÉLIX DELGADO

TRAYECTORIA VITAL Y POÉTICA **177**

ARTÍCULOS CRÍTICOS. ESBOZO DE SUS IDEALES ESTÉTICOS **184**

LA FIJACIÓN DE FÉLIX DELGADO POR ALONSO QUESADA **197**

ESTUDIO DE LA OBRA POÉTICA

PAISAJES Y OTRAS VISIONES (1923) **206**

Paisajes **210**

Cantos Breves **235**

Lejanía **248**

ÍNDICE DE LAS HORAS FELICES (1927) **264**

AGUSTÍN MIRANDA JUNCO

TRAZO DE UNA PERSONALIDAD SINGULAR **287**

OBRA POÉTICA **289**

MIRANDA JUNCO EN LA CRÍTICA DE VANGUARDIA **303**

POETAS DE GRAN CANARIA

JOSEFINA DE LA TORRE, POETA DEL RECUERDO Y LA TRASPARENCIA

NOTAS SOBRE UNA ARTISTA TOTAL **336**

PRIMEROS PASOS EN LA POESÍA **348**

OBRA POÉTICA

VERSOS Y ESTAMPAS, 8º SUPLEMENTO DE *LITORAL* (1927) **361**

POEMAS DE LA ISLA (1930) **428**

JOSÉ RODRÍGUEZ BATLLORI

JOSÉ RODRÍGUEZ BATLLORI: POÉTICA DE UN VANGUARDISTA **495**

LITORAL **498**

JOSÉ MARÍA DE LA ROSA, LA ÚLTIMA VOZ DEL SURREALISMO EN CANARIAS

ITINERARIO VITAL Y ARTÍSTICO **522**

LA POÉTICA SURREALISTA DE JOSÉ DE LA ROSA DENTRO DEL PANORAMA INSULAR. ALGUNAS NOTAS **530**

EL CONTEXTO DE LA OBRA DE JOSÉ MARÍA DE LA ROSA: ASEDIOS CRÍTICOS **548**

POESÍA DISPERSA **554**

OBRA POÉTICA

ÍNTIMO SER (1936) **563**

VÉRTICE DE SOMBRA (1940) **600**

CONCLUSIONES 681

BIBLIOGRAFÍA 688

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS **689**

BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA **719**

TOMO – II

APÉNDICE DOCUMENTAL 746

ISMAEL DOMÍNGUEZ **747**

JULIO ANTONIO DE LA ROSA **813**

FÉLIX DELGADO **829**

AGUSTÍN MIRANDA JUNCO **1039**

JOSEFINA DE LA TORRE **1069**

JOSÉ RODRÍGUEZ BATLLORI **1124**

La elaboración de este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la financiación del Gobierno de Canarias, Dirección General de Universidades, dentro del programa de becas para la realización de tesis doctorales.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En la presente tesis doctoral, que lleva por título *Las 'otras voces' de la lírica insular de vanguardia*, nos adentramos en el estudio de uno de los momentos más brillantes e intensos de la historia literaria de las Islas. En efecto, en la investigación de las manifestaciones culturales del siglo XX las vanguardias artísticas han supuesto uno de los hitos creativos más destacados, algo que se refleja también en la atención crítica que han merecido todas las expresiones artísticas creadas a la luz de este gran fenómeno cultural. En el caso de la literatura, esto se observa en la gran cantidad de estudios y ediciones críticas que los escritores vanguardistas han merecido en los últimos años, una atención que, más que aminorar, ha aumentado con el paso del tiempo. Así, en el caso de Canarias ya contamos con monografías y ediciones de las obras de los principales protagonistas de este singular momento en las Islas: Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Juan Manuel Trujillo entre otros. Además, también la obra de alguno de estos poetas ya aparece citada en antologías y obras críticas sobre la vanguardia en general, obras en las que también se incluyen algunos artículos que recogen apreciaciones sobre la importancia de la vanguardia en Canarias.

Nuestra hipótesis de trabajo es que la reconstrucción crítica y rigurosa de este momento ha de empezar por los pilares que la fundamentan, pero no ha de quedarse solamente en la explicación de los grandes fenómenos y autores que la conforman pues, si esto fuera así, estimamos que se caería en una excesiva simplificación y, por tanto, en la presentación incompleta de lo que es, en esencia, un panorama colectivo muy rico y diverso en Canarias. Así, pues, para tener una visión global y suficiente de lo que la literatura de vanguardia supuso en el ámbito insular, no podemos sólo quedarnos con la

obra de los que podemos llamar “autores mayores” o principales, sino que también debemos contar con la producción de aquellos autores que fueron menos conocidos –y, por tanto, estudiados- por distintos motivos. Es por ello por lo que, si queremos completar el panorama literario de la vanguardia insular, hemos también de atender a esas *otras voces*, pues la efervescencia de este momento de renovación artística se fundamenta en la gran cantidad de seguidores que tuvo, lo que redundará, más si cabe, en la importancia y significado de una refulgente época creativa, algo que es indudable a estas alturas. En este sentido, con Julio Neira podemos estimar que

[...] las características generales de la producción literaria realizada en una determinada época, los rasgos definidores de un período o escuela literarios, pueden observarse desde una perspectiva crítica histórica con mayor profusión y eficacia en aquellos autores que venimos considerando figuras de segundo orden o “menores” que en aquellos de primera magnitud de aquel momento, creadores que por su originalidad precisamente se separan del tono medio. Pues si bien los grandes autores pudieron ser quienes abrieron nuevos caminos estéticos, y en su obra puedan hallarse de modo muy destacado esos rasgos fundamentales, que son sintetizados por la crítica a la hora de tipificar el período, los autores menores plasman habitualmente esas características de manera más sistemática, abundando en su desarrollo y configurando con su tratamiento mimético, por la carencia de genial originalidad, el “aire estético de la época”¹.

En Canarias, estas voces enriquecen su panorama literario y cultural no sólo a través de su escritura, sino gracias a su participación en diversos proyectos editoriales (*Hespérides*, *La Rosa de los Vientos*, *Cartones*, *gaceta de arte*²), tertulias –como *pajaritas de papel*- o a través de instituciones como el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Uno de los pioneros en perfilar los *trazos plurales* de este momento fue Agustín Espinosa, que dibujó el acaudalado mapa de la literatura última de Canarias en su artículo “Óptica del Otoño”. En él fácilmente se aprecia esa *pluralidad de voces* a la que hemos aludido; dada la importancia que este artículo tiene para nuestro trabajo, lo transcribimos íntegramente:

¹ “Ludismo y deporte en José María Hinojosa”, recogido en Morelli, Gabriele (editor), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia, 2000, pp. 315-329, p. 315.

² Siempre que hagamos referencia a esta publicación consignaremos su nombre en minúscula, respetando el deseo de sus editores.

Óptica del otoño: Las juventudes literarias de las Islas Canarias realizan una obra esencial de mutación. Van llenando la estantería de las viejas rencillas tradicionales –patriotería ñoña, regionalismo campesino- de claros valores novecentistas –geográficos, deportistas, locativos.

El esquema del nuevo momento literario a fines de 1928, aparece así:

I) *Grupo Oriental*

- A) *El País*.- Junto a la simpatía e inteligencia generosa de P. Acedo (capitán de *El País*), laboran comunística, fervorosamente, Cristóbal González, Navarro, Rodríguez Doreste Delgado, Saulo Torón. (Juan Rodríguez Doreste –exquisito talento, mirada propia, pluma ágil-: esperamos mucho de ti- Tú –Juanito-, la promesa más empistada del grupo oriental).
- B) Subgrupo josefiano.- La femenina definidora hila bajo el otoño sus poemas nuevos. Hilandera, también, de los trajes para las comedias de su “Teatro mínimo”. De sus trajes de auténtica actriz. (El Teatro mínimo de Josefina es el único eco que tiene “Caracol” en España-). Con la poetisa, Claudio de la Torre, el hermano escenificador de gestos exquisitos. Juan Millares Carló. Tal vez, otros.
- C) Subgrupo mirandino.- Podríamos etiquetarlo: equipo infantil. A. Miranda –audacia, talento en formación, precocidad- es el capitán entusiasta. A su lado, Hurtado de Mendoza, Conejo –pintor de vírgenes primitivas-. A. Miranda labora dos novelas. Tiene en prensa un libro de poemas: *Tiovivo*. Prepara una revista para 1929.

II) *Grupo Occidental*

Tiene una triple personalidad. Representándolo Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa y Ernesto Pestana.

Juan Manuel Trujillo lee golosamente a Racine. Deletrea a Píndaro. Labra sus prosas absolutas. Recita maravillosamente su inédito “Elogio de una niña ciclista”. Su recién nacido “Dominó”. (A ratos, tal vez estudia su 5ª curso de Derecho).

Agustín Espinosa tiene un regalo de Pascuas en su Comisaría Regia de Arrecife: una visión limpia de la isla sobre la cual, “habiendo tantas cosas que decir aún no se ha dicho casi nada”: Mozaga, Nazaret. Biología del viento de Lanzarote. Poemas de las salinas. Arquitectura cósmica. Tinajo, escuela de bizantinismo. Etcétera. Encerrados en el títulador: *Lancelot 28º-7º*.

Ernesto Pestana afina su gran sensibilidad de cazador de “pastiches”. Su altavoz de *La Prensa* denuncia falsificaciones inadvertidas: “Salón de acuarelistas catalanes”, “Exposición de Óscar Domínguez”. Frente al asombro del miope aduanero sentimental: Francisco Bonnín: ingenuo, grácil, floricultor; pescador de enredaderas multicolores.

Exuberancia de ramificaciones: Wildpret. ilustrador musical de poemas de Josefina de la Torre. Humorista heiniano. Gutiérrez Albelo, filtrando paisajes líricos a través de su perenne “cock-tail”. Dorta, definidor de *Cinco*, la abortada revista de 1928.

(Casais acaricia ahora el volante más que los pinceles. Los paisajes de otoño no son gratos a su cristalesca y multicolor ánima alegre)³.

Nuestra primera incursión en el estudio de la literatura de vanguardia en Canarias fue a través de la obra del poeta Julio Antonio de la Rosa⁴. Al tratar de analizar su producción poética encuadrándola en su justo contexto, nos dimos cuenta de que la

³ *La Gaceta Literaria*, nº. 54 (15-3-1929). El artículo, titulado “Óptica del Otoño” es recogido por José Miguel Pérez Corrales en su imprescindible *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo de Gran Canaria, 1986, pp. 670 y ss.

⁴ A él dedicamos nuestra memoria de licenciatura, titulada *La ‘mirada atlántica’ de Julio Antonio de la Rosa*, Universidad de La Laguna, 2002. En el capítulo que a Julio Antonio dedicamos en esta tesis doctoral hemos incluido las interesantes apreciaciones que en el momento de su lectura nos hizo el Tribunal, y aportamos ahora una relectura de aquel trabajo.

nómina de escritores que transitaban por el contorno de la vanguardia insular era muy abundante. El estudio de la obra de este poeta también nos han mostrado las lagunas que había sobre la obra de estos otros autores, muchos de los cuales aparecen sólo nombrados en artículos de carácter muy general y, salvo en el caso de Josefina de la Torre –de la que en 2007 se publicó con motivo del centenario de su nacimiento la obra crítica *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia-*, apenas contamos con un artículo de más de una página sobre la mayoría de ellos⁵.

Ésta ha sido la principal razón que nos ha movido a afrontar el estudio de la producción lírica de poetas y críticos como Ismael Domínguez, José Antonio Rojas, Julio Antonio de la Rosa, Félix Delgado, Agustín Miranda Junco, Josefina de la Torre, José Rodríguez Batllori y José María de la Rosa. La obra de estos escritores –salvo la de José María de la Rosa- navega por las aguas de la primera vanguardia, un momento en el que se aprecia en todos ellos el deseo de *atracar en los puertos* de las últimas tendencias creativas, lo que se va a traducir en una no desdeñable variedad de matices y tendencias creativas en sus textos. Es por ello por lo que la repetición de temas y motivos, como la mirada, el mar, la tarde, la infancia, entre otros, será un rasgo recurrente en todos ellos, precisamente por el fervoroso empeño que tenían por ahondar y fijar con claridad una serie de *hitos estéticos* o referentes poéticos como primer bastión de su escritura⁶.

⁵ Uno de los pocos críticos que ha analizado con cierto detalle la obra de estos *otros autores* ha sido Miguel Martínón (“Alrededores de una literatura”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992, pp. 73-97. Está incluido también en su atrayente libro *La escena del sol*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996, pp. 41-78). También Isabel Castells ha estudiado, aunque desde otra perspectiva, la participación de algunos de los poetas que estudiamos en su relación con la revista *gaceta de arte* (“Los poetas de *gaceta de arte*”, en A.A.V.V., *gaceta de arte y su época*, exposición del CAAM, prólogo de E. Westerdahl y D. Pérez Minik, Comisario Emmanuel Guigon, Canarias, 1997, pp. 159-177).

⁶ En otro lugar – Martín Fumero, J. M., “Del *fulgor* vanguardista al *torrente* surrealista: *Hitos estéticos* de una aventura en la literatura de Canarias”, en *La Página* (“¿Bajo el volcán?”), nº. 76, año XX, nº. 6, Madrid (2008), pp. 115-137-, hemos hablado de *matrices estéticas* para referirnos a estos referentes en la

Otra de las razones que nos ha hecho afrontar el estudio de estos autores es nuestra consideración de que la vanguardia se define por su carácter plural. Como hemos apuntado más arriba, esa pluralidad de *tonalidades líricas* se aprecia, incluso, en un mismo autor, lo que nos ha movido a preocuparnos por realizar con cierta exhaustividad el análisis de la obra de todos ellos, especialmente en lo que respecta al estudio de temas, motivos y procedimientos poéticos. Pensamos que así como podemos profundizar en el carácter vanguardista de todos estos escritores y, por tanto, en tratar de dibujar cuál es su planteamiento estético y crítico dentro de la vanguardia en Canarias, con sus aciertos, vacilaciones y contradicciones. Esencialmente, ésta es la razón por la que de manera muy recurrente comentamos o nos detenemos en un mismo tema o motivo ya sea en un mismo autor o en varios de ellos, pues es, precisamente, esta repetición de temas y motivos lo que en primer lugar nos ha hecho apreciar que la obra de todos ellos apuntaba y se dirigía hacia unas mismas coordenadas creativas. Somos conscientes, pues, de que en este trabajo se encuentran abundantes reiteraciones que resultan, por lo anteriormente expuesto, inevitables.

En esta relación de escritores hay dos cuya obra nos ha pedido un esfuerzo crítico mayor: por un lado, nos encontramos con el caso de José María de la Rosa⁷, que es singularmente paradigmático. Su aventura literaria comenzó siguiendo los pasos de su hermano Julio Antonio y encontró en el *torbellino* surrealista su justo medio de expresión. Probablemente su obra merecería más atención en lo que concierne, sobre todo, a su naturaleza surrealista que, quizá, sólo hemos precisado en algunos de sus

escritura de los autores vanguardistas canarios; a él remitimos para ahondar en este aspecto. De todas formas, todos estos elementos reiterativos serán objeto de un detenido análisis en cada una de las voces cuyo estudio se afronta en este trabajo.

⁷ Recientemente, hemos afrontado la edición de sus dos primeros libros poéticos, *Íntimo ser* (1936) y *Vértice de sombra* (1940), que hemos agrupado bajo el título *Eclipse de círculo*, epílogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, Ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

aspectos, pero dadas las características de este trabajo no hemos podido afrontarlo con mayor profusión. En relación, precisamente, con el surrealismo, nuestra creencia de que, probablemente, la mayoría de estos poetas hubiese desembocado en él si no se hubiesen producido en muchos casos ciertas circunstancias vitales ha hecho, también, que la figura de José María de la Rosa haya sido dentro de este trabajo investigador un referente fundamental, algo que puede apreciarse en el detenimiento con el que hemos abordado su labor como poeta.

El otro caso es el de Josefina de la Torre. Hemos apreciado en nuestra búsqueda de información sobre la poetisa grancanaria que la crítica siempre ha tratado de estudiar, desde la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat, como un capítulo aparte la escritura femenina. En el caso de las Islas, es notorio el olvido que han sufrido hasta hace escasas fecha escritoras como ésta, y todo a pesar de la enorme fama y popularidad que ella tuvo en su momento. Estimamos que el papel de las mujeres escritoras es también notablemente relevante pues, como afirma Alfonso Sánchez Rodríguez,

no estaría suficientemente estudiada la *generación del 27* hasta que las mujeres que pertenecieron a ella no hayan sido valoradas en la medida que les corresponde. El nombre de Concha Méndez debe figurar junto a los de María Teresa León, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Rosa Chacel o Ernestina de Champourcín [...]⁸.

Así, pues, para nosotros la escritura femenina no será –y no la trataremos así– un capítulo aparte, sino una indudable y valiosa aportación a la modernidad creativa tanto en la Península como en las Islas; y en ella, Josefina de la Torre es un claro ejemplo, razón por la que también el análisis de su obra ha merecido por nuestra parte un trato y planteamiento de cierta extensión y singularidad.

⁸ Sánchez Rodríguez, Alfonso, “Concha Méndez Cuesta: poeta y nadadora”, en Morelli, Gabriele (editor), *Ludus. Cine, arte y deporte, op. cit.*, pp. 237-249, p. 238.

Metodológicamente, hemos de reconocer que en esta labor investigadora, en la que el comentario ha sido la primera herramienta para avanzar en nuestras *pesquisas críticas*, ese especial interés por los dos autores citados se observa en el número de páginas que les dedicamos, algo que en el caso de Félix Delgado obedece, sobre todo, a su relativamente amplia producción. En ellos, como decimos, la riqueza de temas, motivos y, sobre todo, de componentes poéticos no es nada desdeñable; además, hemos contemplado en nuestra lectura dos libros poéticos de cada uno de estos autores. Por otro lado, está la obra poética y crítica de autores como el ya citado Félix Delgado o Agustín Miranda Junco: del primero hemos de decir que lo más interesante es su pensamiento poético, que puede extraerse de sus artículos críticos, algo que contrasta con su poesía, que no pasa de ser una antología que trata de dejar atrás ciertos recursos temáticos y estéticos heredados del modernismo; del segundo, en cambio, hemos de enaltecer la agilidad de su prosa, que encuentra en su rico acervo estilístico y su fervor por la cultura un digno seguidor de Espinosa. Finalmente, otros poetas como Ismael Domínguez, José Antonio Rojas o José Rodríguez Batllori apenas tuvieron tiempo, como en el caso de Julio Antonio de la Rosa, de construir un proyecto y pensamiento poéticos de cierta solidez, bien por su prematuro fallecimiento, bien porque abandonaron las sendas de la poesía con prontitud. De todas formas, hemos apreciado en todos ellos, ya sea más extensa o más *intensa* su obra, muchísimos rasgos que confluyen hacia ese objetivo común que es la literatura vanguardista.

La labor investigadora ha sido dilatada en el tiempo, pero muy fructífera en cuanto al hallazgo de textos se refiere. Nuestro primer objetivo fue, en este sentido, fijar la obra de todos estos poetas, escrita en la mayoría de los casos desde finales de la segunda década del siglo XX hasta 1936. El trabajo ha sido notablemente arduo y

laborioso, dada la dispersión de muchos de los textos pero, como hemos tratado de hacer ver en el Apéndice documental de este trabajo, ello es una muestra más de la riqueza textual de nuestro panorama vanguardista. Para esta recopilación hemos buscado primero en diarios de Tenerife y Gran Canaria, especialmente en *La Tarde*, *La Prensa* y *El País*, rotativos en los que se agrupaba la *clase intelectual* del archipiélago. Junto a la obra dispersa⁹, hemos en algunos casos optado también por incluir los poemarios que estos escritores publicaron, pues el acceso a algunos de ellos, como son los casos de *Litoral*, de José Rodríguez Batllori, o *Paisajes y otras visiones e Índice de las horas felices*, de Félix Delgado, no es sencillo. El caso de Josefina de la Torre es diferente: no hemos encontrado una edición actual filológicamente aceptable para realizar la cita de sus textos y hacer nuestra lectura crítica, y es por ello por lo que también aportamos al final sus poemarios. En el resto de casos –José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco, Julio Antonio de la Rosa y José María de la Rosa- sólo hemos recogido su obra dispersa, pues cuentan con ediciones fiables críticamente¹⁰.

En la mayoría de ellos, es a partir de 1923 cuando comenzamos a notar un intento por recorrer nuevos caminos, más allá de historias aborígenes y tipismos tradicionalistas. La obra anterior a esta fecha nos ha servido, por un lado, para apreciar este avance en su pensamiento poético y, por otro, para cotejar variantes textuales de un mismo texto, trabajo en el que podemos atisbar la labor del poeta que pule su obra.

En esta labor de búsqueda, las reseñas publicadas en el momento que estudiamos también tienen un valor crítico indudable para el investigador, y es por ello por lo que hemos hecho acopio y lectura de muchas de ellas, pues nuestro primer eslabón crítico

⁹ Lamentablemente, no hemos podido consultar todos los números que hubiésemos querido en las instituciones en que hemos estado, y ello se debe a que muchos números de revistas o ejemplares de periódicos que eran objeto de nuestro interés no se encontraban o, simplemente, habían desaparecido.

¹⁰ Las referencias a estas ediciones críticas las realizaremos en los capítulos correspondientes al estudio de cada uno de estos autores.

siempre ha sido realizar una *lectura contextualizada* de los poemarios y artículos de crítica de estas *otras voces*, todo ello teniendo como referente cronológico y estético primero el estallido de las vanguardias. Es por esta razón por la que, junto a poemas de Josefina de la Torre, José María de la Rosa o Julio Antonio de la Rosa, pueden encontrarse referencias a poemas, artículos y reseñas de Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Juan Manuel Trujillo o, en fin, Eduardo Westerdahl, pero no con la finalidad de situarlos comparativamente a un mismo nivel estético o creativo, sino con la de juzgar y valorar cómo comparten anhelos y proyectos comunes –como son en claro ejemplo las revistas de vanguardia en las Islas- y siguen una misma dirección. De este modo, obras como *Líquenes* (1928), de García Cabrera, *Diario de un sol de verano* (1929), de López Torres, *Lancelot, 28º - 7º* (1929), de Agustín Espinosa y *Campanario de la primavera* (1930), de Gutiérrez Albelo, aparecerán con frecuencia a lo largo de todo este trabajo investigador; junto a ellas, también habrá alusiones a *Crimen* (1934) de Agustín Espinosa o *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y *Enigma del invitado* (1936) de Gutiérrez Albelo en el caso de José María de la Rosa. Con este contraste hemos descubierto sus numerosas coincidencias así como sus personales aciertos. En este punto queremos volver a insistir en que ello nos ha llevado en más de una ocasión, quizás llevados por el imperioso anhelo de resaltar estas relaciones comparativas, a ser metódicamente repetitivos; pero, más allá de la aparente recurrencia, nuestra primera intención siempre ha sido fijar una serie de referentes poéticos en los que estos escritores ahondan para, de este modo, dejar que aflore el caudal moderno de su expresión, al tiempo que con ello podemos considerar con mayor rigor cómo no estaban estas *otras voces* tan alejadas en lo esencial de sus coetáneos. Para ello tanto nos han servido sus afinidades como sus oposiciones.

Esta hipótesis nuestra se corrobora en que algunos de estos autores reseñaron varios de los libros de los autores que estudiamos, lo que es una buena muestra de la conciencia generacional que había entre todos ellos, que celebraban en artículos llenos de entusiasmo las obras publicadas por sus compañeros.

Esta comunión de intereses en aras de lo moderno es la que nos ha llevado al propósito de hacer una nueva lectura de este período como forma de fijar los nexos comunes que comparte esta diversidad de voces, lo que puede permitir un reconocimiento de la heterogeneidad con la que la modernidad arraigó en los poetas insulares de esta hora, pues cada uno hace de ella una interpretación personal. En este orden, nuestros poetas estarían en una segunda oleada -la más numerosa- dentro la vanguardia, aquella que nace tras ese cese o *reconversión* de las voces ultraístas, y coinciden con el nacimiento y auge de la llamada *generación del 27*¹¹.

De este modo, tras la fijación de la obra escrita por los autores estudiados, el comentario de la misma en relación con su contexto cultural más inmediato -la poesía vanguardista en Canarias- y la valoración que mereció en su momento a través de las publicaciones periódicas, sólo nos resta relacionar toda esta producción con el contexto mayor de la poesía de vanguardia en España, pues gran parte de la obra que hemos encontrado la hemos localizado en publicaciones peninsulares (*España, La Pluma, La Gaceta Literaria, Azor, Revista de Occidente, Alfar, Verso y Prosa...*) y la mayoría de

¹¹ Con Mainer entendemos que “la construcción crítica de la idea de *generación de 1927* ha venido imponiendo una visión de las cosas muy peculiar y algo injusta: se ha hablado de un bloque central, una suerte de sociedad limitada de siete o a lo sumo diez poetas eximios y en los alrededores se ha regateado la ciudadanía a unas provincias exteriores y borrosas donde habitan los prosistas, los arquitectos, los pintores o los músicos [...]”. “Las escritoras del 27”, en A.A.V.V., *Homenaje a María Teresa León*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 13-39, p. 13. Agustín Vidal, por su parte, también cree, como nosotros, que “la etiqueta de *generación del 27* no es sino una forma interesada de denominar a la generación vanguardista o de subrayar un grupo o momento dentro de su transcurso”. “La cultura española de vanguardia”, en Wentzlaff-Eggebert, Harald, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. España*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1999, pp. 341-354, p. 348.

estos autores leían asiduamente a poetas como Bécquer, Machado, Juan Ramón o los poetas pertenecientes a la llamada *generación del 27*, algo habitual en los vanguardistas canarios.

Otro elemento que, desde el punto de vista metodológico, ha sido muy relevante en nuestro estudio es el reconocimiento de ciertos *momentos de transición*, necesarios en todo proceso evolutivo. La linealidad creativa en ocasiones se torna en una suerte de ondulada fluctuación entre lo que se siente como pasado, pero aún resuena con notables ecos —caso del Modernismo durante los años veinte- y lo que se presenta —y se presiente- como una nueva etapa artística. Con García Martín en este aspecto afirmamos que nuestra base crítica también se cimenta en “impedir que una única voz, o unas pocas voces, tapen a otras igualmente valiosas, aunque quizá no tan sonoras” tratando, así, de vencer “la inercia que limita la riqueza de un tiempo a unos pocos nombres, que son los siempre editados y estudiados”¹².

En este sentido, el marco cronológico que proponemos es 1923-1939¹³: éste es el período de aclimatación, fulgor y extinción de la vanguardia en Canarias. Antes del estallido de ese fervor, que tiene, quizá, en 1927 su año clave en las islas con la publicación de *La Rosa de los Vientos* (con sus Manifiestos), hay un período de transición, con autores y obras que, posteriormente, se subirán al *tren vanguardista* en las islas, obras que podemos englobar en una órbita tardomodernista. Ahí está la

¹² *Poetas del novecientos*, 2 vols., Fundación BSCH, Madrid, 2001, p. XIII.

¹³ La perspectiva histórica, amiga de fechas absolutas, deja de lado obras que han tenido el infortunio de ser publicadas en fechas fronterizas, como es el caso de buena parte de los poetas que estudiamos. Con Serge Salaün (“Vanguardias estéticas en España”, en Wentzlaff-Eggebert, Harald (coordinador), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Max Niemeyer / Verlag, Tübingen, 1998, pp. 37-46, p. 38) pensamos que hay que aclarar nociones como:

- “Los conceptos mismos de “vanguardia”, “ruptura”, “generación” que, a mi entender, no gozan de una definición muy rigurosa.
- Las periodizaciones (dentro de una historia cultural española y europea de las vanguardias y de la modernidad).
- La relación teoría-praxis (queda por elaborar un análisis concreto de las prácticas textuales de las obras)”.

primera producción de García Cabrera, Gutiérrez Albelo, Ismael Domínguez o Félix Delgado. Pero, por otra parte, con el estallido de la guerra, que sesga la escritura surrealista –e, incluso, la propia vida en el caso de escritores como Domingo López Torres- de autores como Espinosa o Gutiérrez Albelo, escritores como García Cabrera o José María de la Rosa continúan, en privado, su aventura surrealista. Éste es otro período de transición –el más trágico- que tampoco hay que desdeñar. Es por ello por lo que creemos que hay que ampliar el marco cronológico para, así, ver con mayor nitidez y perspectiva críticas el proceso de un movimiento artístico y cultural tan trascendente. Para decirlo con Sánchez Robayna, con esta *extensión* pretendemos atender en su justa medida “el proceso de intereses y búsqueda dibujado por los vanguardistas canarios”¹⁴.

Pero, claro está, esto implica, forzosamente, una relectura como forma de actualización de conceptos como los de generación –notoriamente desfasado como presupuesto crítico de cierta consistencia y estabilidad- o el de vanguardia insular como proceso cultural que tuvo una serie de manifestaciones y protagonistas que, a nuestro juicio, aún sigue abierto a sugestivas interpretaciones, pues, como sabemos, el panorama es amplio. Queremos hacer una lectura desde abajo –o atrás-, desde la *segunda fila*, del vaivén vanguardista en las Islas.

En nuestro trabajo investigador, aunque en ocasiones parezca que nos excedemos en la importancia que damos a nuestro objeto de estudio, pues a veces nos ha resultado difícil encontrar el equilibrio justo entre nuestro fervor lector e investigador y un consistente y sereno planteamiento crítico, no queremos dar la impresión de que

¹⁴ *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.*, “Preliminar”, p. XVIII. En otro lugar, este mismo crítico ha afirmado, con este mismo sentido, que “hace ya tiempo, en efecto, que es conocido el fenómeno de la literatura de vanguardia en las islas como un hecho que, por sus caracteres específicos y por la calidad de las obras que lo integran, merece ser destacado en un panorama que es ya en sí mismo particularmente denso en sus expresiones literarias y artísticas”. “La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1936): hacia un balance crítico”, en Pérez Bazo, Javier, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, pp. 305-327, p. 307.

otorgamos al legado de estos escritores más importancia de la que realmente tuvo. La producción de estas *otras voces*, más allá de elogios, debe ser analizada en su justa medida, pero siempre con la clara convicción de que su labor poética y crítica conforma un incuestionable testimonio de la vanguardia en Canarias. En este sentido, queremos dejar claro que la obra estudiada de todos ellos –con la salvedad de José María de la Rosa- es la propia de poetas y críticos de la primera vanguardia que, en muchos casos, no tuvieron tiempo material de buscar una voz propia, algo que, no obstante, no niega que hayamos encontrado en la mayoría de ellos tanto ciertas notas de originalidad como –y esto es lo que nos ha resultado más llamativo e interesante- ciertos componentes poéticos y estilísticos que se reiteran entre ellos y que comparten con otros compañeros generacionales.

La Bibliografía que presentamos pretende mostrar la obra heterogénea y variopinta de estos escritores. Pensamos que la misma puede dar una visión de la importancia que las parcelas literaria y crítica tuvieron para estos autores en particular y para el momento en que se insertan en general. Junto a ella, aparecen referencias a otros autores, con los que hemos contrastado de manera más o menos detenida su labor creativa, así como otras obras críticas de carácter general para contextualizar la producción que analizamos.

Junto a ésta presentamos en el Apéndice documental la obra dispersa que hemos encontrado en nuestra labor investigadora de los autores estudiados, así como aquellos textos o poemarios que o bien no se han reeditado recientemente, o bien entendemos que no ha habido aún una reedición crítica que nos sirva como referencia fiable.

Así, pues, concluimos que en la cadena que forma la producción poética de vanguardia, los grandes eslabones estarían engarzados gracias a los más pequeños

(Ismael Domínguez, Félix Delgado, José Antonio Rojas...), y, por ello, no podemos reducir la nómina de los poetas de vanguardia en Canarias a unos pocos nombres: si así lo hiciéramos, desvirtuaríamos la realidad del momento y negaríamos la gran densidad, riqueza y diversidad de concepciones de lo poético en este momento crucial. Según Miguel Martínón, lo importante “es comprender el esfuerzo de aquellos muchachos por instalarse en la modernidad; por situar su creación dentro de unas coordenadas de actualidad; en fin, [...] por llegar a ser contemporáneos de sí mismos”¹⁵. Este trabajo pretende corroborar esta significativa premisa.

¹⁵ “Alrededores de una literatura”, en *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.*, p. 43.

DE HESPÉRIDES A LA ROSA DE LOS VIENTOS

ISMAEL DOMÍNGUEZ

PERFILES DE ISMAEL DOMÍNGUEZ

Ismael Domínguez García (Tacoronte 1900-1931) murió en plena juventud; su carácter enfermizo –tuvo que ir a Madrid en varias ocasiones para tratar una dolencia pulmonar que, a la postre, acabaría con su vida- no le impidió desde joven destacar en sus primeros estudios, incluso sustituyendo en clase a su profesor cuando éste no estaba. Cuando contaba con trece años su familia se traslada a Santa Cruz, donde prosigue sus estudios. Se emplea como oficial de comercio, labor poco reconfortante, como la que tuvo Alonso Quesada, dedicando su poco tiempo libre a la lectura y a la escritura. Gracias a ello, fue colaborador a principios de los años veinte de los rotativos tinerfeños *El Progreso e Información* –ayudando a su nacimiento-¹.

A partir de 1927, fue redactor de la revista regionalista santacrucera *Hespérides*, junto a otros jóvenes como Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik y Pedro García Cabrera². Entre los intrépidos colaboradores de esta revista encontramos, junto a los arriba citados, a Emeterio Gutiérrez Albelo, José Antonio Rojas, Ernesto Pestana Nóbrega o a Julio Antonio de la Rosa. Ciertamente, *Hespérides*, caracterizada por su eclecticismo en el plano de la lírica y de la crítica literaria, fue el foco de reunión con poetas de la generación anterior, como Manuel Verdugo o Luis Rodríguez Figueroa.

¹ Domingo Pérez Minik indica en su *Antología de la poesía canaria I* (Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952) que también colabora en el periódico lagunero *Las Noticias*. Nosotros, en la minuciosa revisión que hemos hecho de este rotativo, no hemos encontrado ningún texto de Domínguez.

² “El mismo Pedro García Cabrera reconoce como compañeros de generaciones [*sic*] a otros autores tinerfeños como Luis Álvarez Cruz, Ángel Acosta e Ismael Domínguez”. Nuez Caballero, Antonio de la, “La literatura canaria en los siglos XIX y XX. Teatro, prosa, grupos, tertulias, revistas. 2”, *Aguayro*, n.º. 167 (septiembre-octubre 1986).

Quizá a partir de estos contactos con los poetas más jóvenes más jóvenes, el inmaduro poeta tacorontero poco a poco fue encontrando cierta afinidad, como así hemos entrevisto nosotros, con la escritura y sensibilidad de estos poetas. Y es que *Hespérides*, en palabras de Pedro García Cabrera, fue algo más que una publicación regionalista:

A *Hespérides* se debe que una legión de literatos jóvenes haya surgido a la publicidad, y son a ellos a quienes se deben, principalmente, la divulgación de las nuevas orientaciones literarias, reaccionando, rebelándose contra moldes que parecían irrompibles.

Ellos son los que, abiertos a todos los horizontes, han marcado un principio evolutivo, los que han dado el salto mortal sobre la valla clasicista, para caer, haciendo una pirueta cómica en la mayoría de las veces, en la orilla donde está casi todo por conquistar, dejando atrás, una serie de siglos que son obstáculos alzados a la creación de nuevas bellezas.³

Esta amplitud de miras⁴, este eclecticismo, también lo supo ver Ismael

Domínguez dentro del pobre panorama cultural tinerfeño del momento:

En realidad, por lo que a Tenerife se refiere, y, dentro de Tenerife por lo que concierne a Santa Cruz, es un caso indudablemente extraño el que señala la formación de ese nuevo ambiente de cultura. Desaparecido el antiguo Ateneo sin dejar sucesión, muerta también –sabe Dios por qué motivos- aquella revista, “Castalia”, que pudo llegar a ser envidia de las mejores publicaciones de España, y ya olvidados los aplausos que –en nuestro hoy Teatro Guimerá- parecían anunciar hace unos años la revelación de valores teatrales que acaso no se han perdido, es muy significativo ver el empeño de nuestros poetas, de nuestros escritores, de nuestros artistas, propugnando por marcar una nueva etapa en la producción literaria y artística de Tenerife... Muy significativo.

HESPÉRIDES ve este panorama...

Y *HESPÉRIDES* quiere llevar su paso a compás de estas manifestaciones, llenándolas de calor, exaltándolas. No quisiera ser extraña a ese resurgimiento, y en ese propósito pone su programa para el porvenir... Junto a la obra que la prestigie –hasta ahora ha sido casa de todas: rica y pobre, buena y mala- la obra en fragancia de flor de promesa. Junto a la nota de exposición cultural, la palabra que estimule.⁵

³ “*Hespérides*: su labor cultural”, en *Obras Completas*, Tomo IV, Gobierno de Canarias, 1987, pp. 187-188, p. 188. Más modernamente, Fernando Gabriel Martín ha apreciado en *Hespérides* “atisbos de modernidad”. “El cine y la vanguardia en Canarias”, recogido en *Canarias: las vanguardias históricas*, *op.cit.*, pp. 141-177; p. 143.

⁴ Quizá es por esta convivencia de escritores y críticos con tanta disparidad de orientaciones por lo que Nilo Palenzuela ha definido *Hespérides* como “turba revista regional”. “El proceso de las revistas canarias de vanguardia: de *La Rosa de los Vientos* a *Índice*”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, *op.cit.*, pp. 19-38; p. 26.

⁵ *Hespérides*, n.º. 53, Santa Cruz de Tenerife (2-1-1927). Es significativo que este comentario se vierta a principios de un año tan importante para el desarrollo artístico y cultural en Canarias, 1927.

Esta visión de Domínguez se agudizará cada vez más, como veremos en sus poemas, llevando nuevos enfoques al plano poético muy en la honda de los que, no sin valor despectivo, desde ciertos sectores de la prensa tinerfeña eran llamados *los nuevos*.

En los últimos momentos de su vida laboral y creativa fue redactor de *La Tarde*, a partir de 1928, tras su regreso de Madrid. En todas estas publicaciones citadas podemos encontrar tanto entrevistas como artículos de diferente calado, así como algunos poemas, los primeros de los cuales salen a la luz en la revista *Letras* (1921-1922)⁶, de la que él fue uno de sus mentores, y en la que publica un artículo en prosa y un poema. Con relación a su estancia en Madrid, allí comparte pensión con José Martí, colaborador asiduo también de *La Prensa* y *La Tarde* y realiza alguna colaboración en *ABC* y *Cosmópolis*.

A partir de este momento su enfermedad apenas le deja seguir con su labor creativa y periodística, y en la prensa de Tenerife encontramos, en agosto de 1931, la noticia de su fallecimiento. En verdad, Domínguez no fue uno de los grandes nombres de la vanguardia pero, como bien afirma Pérez Minik, en un planteamiento que nosotros compartimos,

su poesía dolorida, contrita y contristada [*sic*] se nos aparecerá como una dramática paradoja. Ismael Domínguez no fue un poeta de vanguardia, claro está. Él no tocó nunca ninguna de las formas ni el alma de la lírica española novísima. *Pero sí fue su precursor*, el hombre del sacrificio, en un momento de crisis y renunciación.⁷

A nuestro juicio, Domínguez es un claro ejemplo de poeta de la primera vanguardia: parte del Modernismo, enclavado en la estética de la escuela regionalista

⁶ Tanto Domingo Pérez Minik (*Antología de la poesía canaria I, op.cit.*, p. 254) como Jorge Rodríguez Padrón (*Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, colección "Clavijo y Fajardo", Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992, p. 106) yerran en la fecha de esta revista. De ella aparecieron cinco números entre septiembre de 1921 y enero de 1922. En su último número aparece, incluso, una colaboración en prosa de Eduardo Westerdahl, quien más adelante sería, junto al propio Domínguez, redactor de *Hespérides*.

⁷ *Antología de la poesía canaria I, op.cit.*, p. 254. La cursiva es nuestra.

lagunera, para evolucionar hacia temas menos trascendentales y formas más depuradas y sugerentes.

SIGNOS DE UNA ESCRITURA POÉTICA

Con apenas veintidós años, Domínguez inicia su andadura en el camino de la poesía. Con una edad similar también publican en la prensa insular autores como Pedro García Cabrera o Agustín Espinosa, amigos y compañeros generacionales de nuestro poeta.

Como decimos, comienza Ismael Domínguez escribiendo hacia 1922 en las sendas del modernismo⁸, como García Cabrera, con títulos como “Recordando” o “Divagaciones”, o Agustín Espinosa, aunque éste comienza unos años antes en la revista modernista *Castalia*, con títulos como “Exótica”, composición de corte rubendariano en la línea de *Cantos de Vida y Esperanza*, “Del retorno” (1923), o, también, “Poema de una tarde de diciembre” (1923), con todo un imaginario propio del modernismo parnasiano y ampulosidad en el manejo del vocablo. Del mismo modo Domínguez desde un inicio se nos revela como un joven poeta inquieto que publica con cierta regularidad: se sabe poeta y cultiva su oficio. Hay, en germen, una conciencia creadora que aspira a nuevos horizontes. Básicamente, se trata de la búsqueda de un modo expresivo propio, con las dudas que este proceso conlleva aparejadas.

En los años posteriores, sobre todo entre 1926 y 1929, se va poco a poco afianzando en la búsqueda de su palabra poética, acogiendo novedosas tendencias; en este período hemos de señalar que, junto a poetas más viejos, pertenecientes a la

⁸ Un crítico de *Hespérides* (Rafael, “Poesía. Ismael Domínguez”, *Hespérides*, nº. 85, Santa Cruz de Tenerife (14-8-1927)), anuncia que ha publicado poco hasta la fecha (agosto 1927); musicalidad, pureza y originalidad son las señas de su quehacer poético. Se nota la filiación modernista, las “esculpidas murallas”.

generación anterior y cuya producción convive en una publicación como *Hespérides*, se encuentra un puñado de jóvenes escritores que desean descubrir el lugar justo para la expresión de su quehacer poético, entre los que cabe destacar a Domínguez, casi siempre dejado de lado por no haber podido publicar en libro sus poemas; y todo a pesar de que dejó preparado un libro, bajo el título de *Diávolo*⁹, que nunca llegó a ver la luz.

Así, pues, Domínguez, como la mayoría de sus coetáneos, comienza escribiendo en las sendas del modernismo parnasiano, con poemas donde el carácter *arquitectónico* era muy relevante, aunque éste aparezca atenuado en nuestro poeta. El carácter escultórico del poema puede apreciarse en composiciones como “Canto a la raza”, su primer poema publicado, o “Himnos de Gesta”, poemas donde valoramos ya un peculiar manejo del adjetivo que parece escapar de este excesivo retoricismo propio del modernismo parnasiano. Este valor poético en la poesía de Domínguez es acertadamente puesto de manifiesto por su amigo Pedro García Cabrera:

La poesía de Ismael Domínguez era una casi increíble aleación de fuerza y delicadeza. Labraba las estrofas con morosidad y sabiduría, a estilo de orfebre, sin pausas, dando tiempo al tiempo. Todo ponderación y equilibrio, en su verso no hay estridentes imágenes ni expresiones trilladas. Su irreprochable buen gusto le llevó a huir de los extremos, aunque en su estimativa se sintiese más cercano a las innovaciones, con sus formas abiertas, que a las académicas, con sus formas cerradas. Poseía el arte difícil del adjetivo, una como manera de adjetivar en voz baja, confidencial, sin esfuerzo. Una adjetivación que sosegaba la frase, imprimiéndole fortaleza y novedad, como si estuviera escrita con palabras color sepia.¹⁰

Así, pues, esta vertiente más colorista y musical del parnasianismo fue un efímero episodio en la poética de Domínguez que se ciñe en exclusiva a los poemas antes citados, de más de veinte versos, y que nos recuerdan a aquella “Fiesta de la raza”, en la que el propio García Cabrera participó, celebrada en el Ateneo lagunero en 1919:

⁹ Luis Diego Cuscoy también anuncia que Domínguez había compartido con él el título de su poemario, *Diávolo*, al que califica de “el juguete de sus horas recatadas”. “El más bello juguete”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (15-9-1931).

¹⁰ “Tradición europea de la poesía de Canarias”, en *Obras Completas*, Tomo IV, *op.cit.*, pp. 341-343; pp. 342 y ss.

[...]
 Fue... ¿fue acaso ese país un país encantado,
 donde una princesita llorase la añoranza
 de sus dulces ensueños de amor y de esperanza
 al recordar la gracia de algún príncipe amado,
 o fue tal vez un país de gentílicas diosas
 que gustaran contemplarse en las aguas verdosas?
 ¿Fue quizá un vergel,
 donde flores sin nombre de fragancias de miel
 brindasen al viajero su perfume inmortal,
 o acaso fue un palacio de risueñas ondinas,
 recamado de perlas y de espumas marinas,
 erguido sobre el agua como un esquife irreal?
 [...]¹¹

El tono narrativo, el verso largo y la idea de “canto” inserta en el título sitúan este primer “Canto a la raza” en la estética anterior. También la sonoridad¹² del adjetivo, que junto a este ejemplo –y, quizá con más notoriedad, al de “Himnos de gesta”- no se volverá a repetirse dado el carácter intimista y simbólico que irá adquiriendo su poesía. En este poema, la imaginación busca generar un carácter mitificador y que las interrogaciones aporten una mayor relevancia, a lo que se le suman otros valores muy

¹¹ El poema aparece en la revista *Letras*, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife (1-10-1921). Por su parte, “Himnos de Gesta” aparece en *Hespérides*, nº. 40, Santa Cruz de Tenerife (3-10-1926). En este segundo poema, mucho más recargado de retórica que el primero, el tono dramático se ve aminorado por cierta intencionalidad lúdica en algunos pasajes de la composición, como en la que aquí transcribimos:

[...]
 ...El viento siembra brisas por todos los celajes
 y al beso caricioso
 de las auras marinas
 las olas se columpian ansiosas de alborozo,
 en un arrullo lánguido de tiernas golondrinas
 cantando a coro todas para después reír...

[...]
¹² Esta sonoridad encuentra un ejemplo clarificador en el empleo de un recurso tan modernista como la aliteración, como puede apreciarse en el siguiente fragmento del mismo poema:

[...]
 Descendiendo los montes avanza una mesnada
 de indígenas soberbios... Un clamor formidable,
 de grandiosa fiereza, por todas partes cunde,
 y entre el pavor inmenso que la batalla infunde
 llora un llanto de rabia la raza venerable...
 [...]

propios del modernismo, como el tono evocador y, hasta cierto punto, nostálgico, tan presente en el empleo de los puntos suspensivos¹³.

A partir de su participación en la redacción de *Hespérides*, como apuntamos más arriba, su poesía se vuelve más diáfana, menos retórica, con un gran peso de la duda metafísica y la religión¹⁴, y un arraigadísimo deseo de purificar su alma. Esto traerá consigo un tono vago en las composiciones, cuyos versos parecen, como en el caso de “Renacimiento”, “Mi culpa” o “Siembras”¹⁵, una retahíla de pensamientos confusos que el poeta suelta al azar, como pensamientos *abiertos* –de ahí el predominio de los puntos suspensivos, que agrandan el deseo y plantean cada verso como un pensamiento en voz alta, como una nube que pasa-. Tomemos como ejemplo de lo que decimos un fragmento del primer poema citado:

... Y dejar de ser malos...
... Y volver a nosotros cual vuelve el descreído
 hacia la cruz.

... Y lavarnos el alma,
y arrancarnos la escoria
que el trajín de la vida nos pegó al corazón.
... Y vivir el milagro de una nueva niñez...

Y andar, andar...
... Un camino... Un camino muy blanco...

[...]

¹³ Este mismo tono nostálgico, lleno de recursos y expresiones modernistas, es el que podemos contemplar en el poema de Emeterio Gutiérrez Albelo de *Campanario de la primavera* (Santa Cruz de Tenerife, 1930) titulado “Ana Isabel”, pp. 31 y ss.

¹⁴ Esta presencia del elemento religioso también la veremos en poetas como Julio Antonio de la Rosa, en composiciones como “Presentimiento” (*Hespérides*, nº. 18, Santa Cruz de Tenerife (2-5-1926) o “¿Somos?”, *Hespérides*, nº. 19, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926) y, también, en las primeras composiciones de Emeterio Gutiérrez Albelo, como la que lleva por título “Y, como rica esencia” (*La Comarca*, nº. 192, La Orotava (10-12-1922)).

¹⁵ Todas ellas aparecen en *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, números 7, 14 y 19 respectivamente (21 de marzo, 1 de abril y 9 de mayo de 1926).

El poeta busca un refugio –“la niñez”¹⁶- para huir de la desazón presente; es un intento por retornar a la pureza perdida, a la inocencia, razón ésta por la que, precisamente, la sensación de culpa agrandará su presencia en este conjunto de composiciones, algo ya apuntado por Pérez Minik, quien habla de “pasión de crisis”¹⁷ para tildar este tipo de poesías. Por otra parte, estas ideas aquí esbozadas emparentan este conjunto de poesías con la ascética, con esa idea de liberar del alma la pesada carga que ha supuesto el devenir histórico y cultural que ha corrompido el cuerpo y, por ende, la principal virtud del alma: su pureza. Así, al menos, nos lo sugiere el final de “Renacimiento”, cuyo título, claramente ambiguo, podría también apuntar a ese período de nuestras letras:

[...]
El alma
-un pájaro, una lira-,
nimbada de oro y de azul.

... Cielo y Sol.

La simbología habitual del alma –“pájaro”, “lira”- incide tanto en el carácter divino de la misma como en la deuda ascética, quizá también recibida a partir de la primera poesía juanramiana. Esta deuda con el poeta de Moguer ya ha sido apuntada por Sebastián de la Nuez:

¹⁶ Este mismo momento vital es la cuna de su ilusión en el poema “Arrotró”:

[...]
Acaso se percibe, monótona y muy lenta
la nota acompasada
de la cuna al mecerse, de aquella cuna amada
donde tal vez en sueños ya vive una ilusión...
[...]

¹⁷ *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, p. 226. Los poemas de Domínguez que recoge Minik son: “La niña ciega” (pp. 255 y ss), “Poema infantil” (p. 256), “Nocturno” (p. 257), “Motivos de gitanería” (pp. 257 y ss), “Siembra” (pp. 258 y ss), “Mi culpa” (pp. 259 y ss), “Mis muertos” (pp. 260 y ss), “Palabra de mi verso” (pp. 261 y ss), “Tu nave” (p. 262), “Espejillos de la frente” (pp. 262 y ss), “La cieguita” (pp. 263 y ss), “Renacimiento” (p. 264), “Fríó” (*ib.*).

La frágil figura de Ismael Domínguez (1900-1931) nos dejó una muestra de esa poesía posmodernista que oscila entre lo trascendente a lo Anthero de Quental y la leve melancolía de Juan Ramón, con toques de la pureza concentrada de algunos poemas de *Piedra y cielo* (1918) o de *Poesía* (1923), [...] ¹⁸

La estética modernista atrajo a Ismael Domínguez desde muy pronto. En su aprendizaje de juventud, propio de cualquier poeta, no hemos de hablar de simple imitación de los presupuestos modernistas, pues el joven poeta no es un imitador, sino que busca, a través de un diálogo abierto con otros poetas, como Rubén, Unamuno, Machado, Juan Ramón o poetas portugueses como Anthero de Quental, su diferencia, su propia voz. Así, pues, siempre que hablemos en estos términos haremos referencia únicamente a que el poeta desea estar en consonancia con su tiempo; y todo ello a sabiendas de que Domínguez no tuvo tiempo de materializar toda su poética en una obra con la suficiente solidez.

Junto a “Renacimiento”, algunos poemas de tendencia modernista plantean una visión apocalíptica de la existencia, marcada por el determinismo vital: el ser humano, por el hecho de serlo, es culpable y pecador y ésta es una condición innata a la que no se puede renunciar, sino a través de todo un proceso ascético de reconocimiento de la propia culpa y de los propios errores. Éste es el eje central de una composición como “Mi culpa”:

[...]
...Y en el alma
 diluido
 el cálido veneno ponzoñoso
de una gota de acíbar, de una gota de hiel,
 vagante,

¹⁸ “Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias”, *op.cit.*, p. 104. Puede apreciarse cómo el final del poema se parece, ciertamente, a uno de los títulos que aporta este crítico, *Piedra y Cielo*, y nos trae a la mente uno de los primeros poemas de este poemario:

Tira la piedra hoy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás
ante la aurora, hecha sol.

como la punta de un puñal.

Señor, señor,
mi culpa
fue haber nacido hombre...
Hombre como aquel lobo que te clavó en la cruz.

Todo esto genera una profunda sensación de vacío existencial que, al sólo encontrar en la culpa su mejor asidero, justifica ese carácter apesadumbrado que siempre se ha apreciado en la poesía de Domínguez. Ante ello, el poeta responde con un tono confesional, casi en forma de plegaria, un lamento que fija su retórica en la fe cristiana. Éste es el camino que el poeta toma en este fragmento de su composición “Siembras”¹⁹:

Pan...
Cuerpo,
porque sabe a caricias de dolor de la carne,
porque es risa y es lágrima,
porque es alegre y dulce, como el vino y la miel.

Pan...
Alma,
porque es hostia y es luz.
Divino primor de nuestras manos.
Palabra de Dios.

Pan...
Almas niñas en la siembra,
vidas blancas
como estrellas diminutas sobre el surco abierto al sol.
[...]

Domínguez siente la poesía en esta hora como una necesidad, como una vía para justificarse, en la que lo material y lo espiritual se unen, como en este poema (“pan” y “alma”) al apuntar a la pureza como germen de ambos elementos, altamente simbólicos, por otro lado. El “pan” es producto de la fertilidad de la tierra del mismo modo que el

¹⁹ En este poema aparece una cita de Guerra Junqueiro; de ahí que Minik señale la influencia de autores portugueses en Domínguez. En la revista hay colaboraciones portuguesas, como en el n.º. 76 (12-6-1927); no olvidemos que también Westerdahl sentía una especial predilección por todo lo que tuviera que ver con el país luso.

alma representa en el ser humano la *fertilidad divina*, pues en él *se planta* la fe, una forma de despertar a la vida.

Es a partir de 1927 cuando notamos un cambio, muy notable, en la concepción poética de Ismael Domínguez. El verso *aminora*, se hace más ligero y ágil, y su poesía se vuelve más contemplativa; en ella, a pesar de encontrarnos aún con vestigios del modernismo epigonal, como sucederá con algunas composiciones, veremos cómo los aires renovadores van dando una suerte de *sustancialidad lírica diferencial* a su poética, que logrará superar estos primeros ejercicios formales, aunque cierto tono melancólico siga persistiendo, en un intento orientado a sintonizar con la poesía más actual.

“Palabra de mi verso”, en este sentido que comentamos, supone un giro sensible hacia la poética de vanguardia. Desaparece el verso largo y musical y a la vaguedad primera le sucede ahora un verso corto, seco, transparente. Para el poeta, avanzar en el plano poético es producto de un ejercicio de constantes renunciaciones. En este poema verdaderamente esclarecedor, la mirada hacia el futuro que tiende el poeta hace ver que su intuición se sitúa más allá de viejos moldes:

[...]
(Sepulcro de las voces
de mis estrofas íntimas
-clamorosas y alegres-,
con el temblor mimoso de aquel júbilo nuevo
de la primera fiesta
en que diera a los aires
el repique labrado de mis sueños de luz).

Yo presiento la hora
que ha de nacer mañana.
He de beber en ella,
con el virgen milagro de su nuevo color,
todo su encanto virgen,
y su frescura fuerte,
y la gracia pujante de su ritmo y su voz.

El poeta siente que esas voces no le son propias, pues han perdido el candor primero. La palabra es algo más que un recipiente de viejos contenidos y en este poema Domínguez muestra la importancia que, a partir de este momento, tendrán para él las pautas rítmicas, como puede apreciarse en las aliteraciones y anáforas de este fragmento, el uso de cláusulas parentéticas –visualmente, el sepulcro es gráficamente el paréntesis, signo de lo viejo y pasado-, así como el uso estratégico del adjetivo.

Junto a estos valores, también comenzamos a encontrar en Domínguez signos de la poética de *los nuevos*: la referencia metapoética en la sinécdoque del acto escritural que se aprecia al final de esta composición y la presentación de un paisaje esencial también tendrán cabida en otros textos, como en el “Poema infantil”:

Hoy he querido –a olas- entretener mis manos
en desflecar las hebras
de un nuevo sol...

(Me enrollaría con ellas todo mi cuerpo,
y un gran milagro
-luz de mi carne-
me haría lucero que se olvidaba de su palacio
de allá en los cielos
-azul, azul-,
para lanzarse por los caminos, como un Dios niño,
a poner iris y auroras nuevas
sobre la tierra,
sobre la mar...)

... Mis manos tienen nostalgias
de aquel juego en que quisieron desflorar un nuevo sol.

La radiante palabra nueva ilumina con gran frescura el paisaje insular. Aflora una nueva mirada aquí, la del niño, con su ingenuidad, pero también con su primitivismo, que agranda el valor de lo cotidiano. Ahora, el poema es como un deseo, efímero, como la propia palabra, las olas y los rayos del sol, “herramientas” con las que el poeta-niño juega para descubrir “iris y auroras nuevas”.

Este paisaje, levemente apuntado en el poema anterior, se convierte, como en los jóvenes tardomodernistas canarios, en un paisaje de distancias para Domínguez; así lo apreciamos en uno de sus mejores poemas, “Horas”:

Y tener el alma –como un claro espejo-
sobre el panorama que se presintió...

Y captar su gesto,
si ritmo,
su luz.

...Anticipaciones de una nueva hora
-jubilosa y fuerte-
que labra los fuegos
del nuevo crisol...

Donde ha de quemarse
nuestra voz anciana –nuestra voz anciana-,
impasible y muda,
llena de la nieve de los muchos años,
de los muchos siglos de su gran vejez...²⁰

El paisaje -“panorama”- es dibujado y se dilata en la distancia, lo que implica que el poeta tiene un punto de observación para su percepción; y el papel demiúrgico de la mirada –no lo olvidemos- es uno de los valores intrínsecos claves de la nueva poesía. El tiempo, como la mirada, es plural: cada golpe de ojos (“Y captar su gesto, / su ritmo, / su luz”) es un instante, un panorama nuevo; por ello, precisamente, es muy destacable la estructura anafórica del poema, pues es un intento por fijar en el tiempo de la palabra el tiempo *fugaz* de la mirada en las cosas.

Un rasgo que abunda en la poesía de Domínguez es el de iniciar los poemas con la conjunción “y”, con lo que presenta sorpresivamente, como si de una irrupción se tratara, la realidad poética. A esto se añade que los infinitivos (“tener el alma”, “captar

²⁰ Este poema aparece en *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927), y no hay que confundirlo con otro, del mismo título, que aparece posteriormente en *Cosmópolis*, Madrid, (agosto 1929), y que veremos enseguida.

su gesto”) acrecientan el carácter sustantivo de la mirada, que es interior (“sobre el panorama que *se presintió*”).

El otro eslabón que denota un cambio de rumbo en Domínguez es la presencia del símbolo del “fuego”: aquí refleja la fusión del mundo exterior con el interior, producto todo ello de una lenta cremación (“que labra los fuegos / de nuevo crisol...”) de lo observado. Hay un acto de regeneración, de purificación del propio acto de la escritura, a la par que se hace explícita la renuncia²¹ a una “vieja forma de cantar” (“Donde ha de quemarse / nuestra voz anciana –nuestra voz anciana-“), renuncia que encuentra su piedra de toque en esa presentación *plástica* del paisaje.

Esa abdicación de la que hablamos en el poema anterior siempre estará presente en Ismael Domínguez, como en su segundo poema con el título “Horas” mencionado anteriormente, que despide un tono de inmensa resignación, de querer y no poder, sensación que se hace eterna, como sugiere el propio lema poético que le da título:

²¹ Ese sacrificio es el mismo que puede apreciarse en un poema como el titulado “Nocturno”, en el que cristaliza toda una poetización de sus propias renunciaciones. La noche es el espacio de esa lucha consigo mismo. La deuda modernista se aprecia en el hecho de que el poeta pone de relieve su soledad, sus dudas y sus vacilaciones; la recurrencia sintáctica amplifica estos motivos:

[...]
... Y fue como un mundo nuevo,
estridente en la algazara
de extrañas y viejas voces,
sucias de tumba y de larva.

... Y fue el labrar del misterio
en las sombras de la sala...
Y fueron las sombras negras
-fugaces-, desenterradas,
llenas de pavor de ausencia,
de mil miradas vacías,
de mil pupilas fantasmas,
riéndose de mis sueños
desde la noche agorera
del silencio de la estancia.

Mi dolor –el de ahora- es un dolor ya viejo.
Un dolor de silencios, de nostalgias, de ausencias.
Un dolor de vacío...
El dolor de vacío de las horas ahogadas
en el hondo naufragio de las cosas ya muertas.

 Mi corazón –vigía-
 tiende sus reflectores de recuerdos,
 y un horizonte de años
 -un horizonte viejo-
 quiebra las lanzas blancas de mi faro,
 encendidas de ausencias, de silencios...
 [...]

El viejo horizonte de su pasado no le deja ver lo que hay más allá. La luz se apaga y, ante esto, sólo le queda mirar(se) y buscar dentro de sí mismo. La metáfora de la mirada (“quiebra las lanzas blancas de mi faro”), presente también en *Líquenes*, de García Cabrera, muestra esa mirada interior como forma de encontrar una voz propia.

Será el poema “Como la frente de los niños” el que mejor refleje este duro proceso ascético de lucha y renuncia. Veámoslo:

Hierro...
Hierro...
Hierro...
En todos los caminos. Y en las almas

Hierro...
Hierro...
Hierro...
¡Mi yunque! ¡Mi martillo!
Sea yo mismo mi fuego...
Sea yo mismo mi fragua...

...Hasta quemar mis odios,
mis orgullos, mis ansias...

Hacerme un alma nueva,
una buena y sencilla y humana palabra.
[...]

Este es el calvario de su labor poética, representado en un inicio eterno y *duro*. Es el reflejo del estado de la evolución de su trabajo como poeta. Hay un deseo de reconversión con el fuego, nuevamente, como elemento protagónico; pero hay un nuevo

horizonte en este camino: la palabra surge tras una intensa búsqueda dentro de sí mismo, principio fijado por la ausencia de verbos (“Hacerme un alma nueva, / una buena y sencilla y humana palabra”), pues siente el poeta que ha perdido el elemento emotivo, que no sentimental, de la poesía.

Domínguez, como puede apreciarse en sus entrevistas²², siempre tuvo en Juan Ramón a uno de sus referentes primeros. Junto a Lorca es, sin duda, una de sus influencias más claras. Podemos apreciarlo en los textos de corte neopopularista que, como sus compañeros generacionales, escribió. En esta órbita se encuentran títulos como el romance “La niña ciega”, “La cieguita”, “Motivos de gitanería”, con ese dramatismo lorquiano, o “Simple romero...”. En el tercero de los títulos citados resalta el imaginario que genera la bailadora, derivado de su misterio y de su pasión:

Una mirada larga
-buida, negra-
Una mirada larga...
Estudiante de crimen
en todos los caminos y en todas las tabernas.

... Sobre el alto tablado
-oliendo a humo, a vino, a pena-,
la canción bailadora
de mil escorzos niños...
La canción bailadora
de una carne en dolor...
Tostada por los vientos de largas romerías,
herida en los asaltos de mil encrucijadas...
[...]

Los malos augurios, centrados en su “mirada larga / -buida, negra-“, afloran, precisamente, a través de la plasticidad de sus gestos y de sus formas. El baile genera toda una atmósfera de inquietud, donde las pausas resaltan los sintagmas, como si fueran fotogramas en una escena preparada para un crimen.

²² Este interés puede apreciarse, por ejemplo, en su entrevista a José María Salaverría, “Hablando con José María Salaverría”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (8-11-1929).

Es “Simple romero...” probablemente el poema más logrado dentro de esta vertiente renovadora neopopularista, un texto que se presenta como el resultado de una meditación. Desde el primer verso, eterno, como la fragancia del romero, por los puntos suspensivos, éste se erige en el símbolo del recuerdo y la memoria:

Y ser romero, romero...
Sin aljabas,
sin caminos,
sin horizontes ni puertos.
Romero.
Simple romero...
Para vaciar mis sonajas
sobre las fugas del viento.
Romero.
Simple romero...
Para robar en la noche
la plata de sus luceros.
Romero.
Simple romero...
Para beber vino azul
en los lagares del cielo.

La nocturnidad de la *escena*, donde el ambiente sugerido por la propia repetición geminativa -a modo de estribillo martilleante- de la palabra “romero”, aumenta el valor de esa *fragancia* y la profundidad, como el propio aroma, del poema, en la que son borrados los espacios (“sin”) y nos hace pensar en espacios infinitos, interiores, imaginarios. Éste es ya un poema de ideas a través del que el poeta trata de fijar un esquema de pensamiento.

Pero esta vertiente neopopular es, en algún caso, trascendida, como en el poema “Espejillos de la fuente”, en el que la estructura del romance es alterada, reelaborada, recreada –término clave en esta hora y que nos trae a la memoria los poemas de Albelo en *Campanario de la primavera-*, con lo que el texto gana en rítmica sugerencia:

Todas las tardes
la niña
se va solita a la fuente.

Baja el camino,
saltando,
como una garcilla leve.

Sobre sus ojos
la gracia
de un blanco abril muy alegre.
[...]

Esta mayor elaboración formal no esconde uno de los rasgos más característicos del romancero: su lacónico manejo de datos en contraste con la trascendencia de su contenido. El verso que rompe la homogeneidad versal –el octosílabo– es el trascendente (“la niña”, “saltando”, “la gracia”...). Por otra parte, se resalta al final de la composición el mundo imaginario: la fuente –que nos recuerda tanto la poética de Machado– como el pensamiento, es capaz de encerrar el infinito (“Sus manecitas / chiquitas / hacen añicos de luna / los espejos de la fuente”).

Como vamos viendo, uno de los rasgos de esta nueva senda de la poesía de Domínguez es su carácter alusivo: dos o tres pinceladas generan una atmósfera sólo presentida. Es lo que se percibe en poemas como “Frío”, en el que los puntos suspensivos dilatan el valor de términos como “silencio”; y la tarde, referente fundamental en poetas como Juan Ramón Jiménez o, como veremos, en Julio Antonio de la Rosa y su *Tratado de las tardes nuevas*, es “otra invitada” a la procesión de esta gris estampa tan sólo sugerida:

Un pedazo de niebla
se encarama en la torre del pueblo.

La tarde –toda de gris–
es un gris ataúd de silencio.

... A Santa Catalina
-por el Camino Nuevo-
baja la fila negra de un entierro...

Por entre mi ventana
cruza un aire tajante de hielo.

Al igual que muchos de sus compañeros generacionales, Domínguez genera sensaciones a partir de su percepción de un momento determinado, generalmente la tarde o la noche, y la niñez se presenta como un reducto con el que el poeta establece un pesaroso diálogo desde un presente lleno de tristeza. En “Poemas”, algunos de estos aspectos aparecen yuxtapuestos como atributos del tiempo –de ahí la presencia de verbos copulativos de carácter existencial-. Es como si el poeta mirase dos cuadros ante los que se encuentra y estableciera un símil:

Aquel cielito.
-El de ayer.
Tan bonito...
Grana y azul y naranja.
Parecía...
Parecía un pañolito
-bordado con vino y sol-
para una virgen gitana.

Y este cielo.
-El de esta noche.
Qué pena me causa verlo...
Abierto frente a mi alcoba,
sus mil heridas de plata
parecen un acerico
de lágrimas.

La dureza y frialdad (“acero”, “plata”) contrasta con la suavidad del “pañolito”. Hemos de hacer notar también la diferencia del valor de este diminutivo en contraste con el de “acerico”, en un imaginario de referentes que hieren.

“Tu nave” es un *poema de formas*. Esa fijación del poeta por los contornos, en aquella huella fugaz que dejan las cosas a su paso, es uno de los signos más claros para atestiguar su modernidad. En este caso, el rostro femenino es trascendido, y los atributos faciales de la amada compiten en perfección con el orbe. El poema es toda una recreación de gran plasticidad del ser amado:

Rubio,
tu pelo,
en el aire,
era un racimo de sol.

Oro claro
tempranero,
todo aromado de abril.
Era tu risa
una nave...

Tus ojos, dos lucerillos
pintados de noche azul.

Una mañana
-¿te acuerdas?-
tu nave llegó a mi puerto...

Entre los labios traía
un cargamento de mil.

Como la nave, la imagen de la amada transporta al poeta a un espacio de ensoñación. La nave –sonrisa- es el puente que otorga trascendencia infinita al ser amado. Es, también, signo de vitalidad, de viaje –como la imaginación que muestra aquí el poeta-, y objeto de salvación para el observador²³.

Sin duda es “Regatas” el mejor poema, el más vanguardista al menos, escrito por Ismael Domínguez. En él sorprende el carácter visual de algunas de sus imágenes, cuyo fondo es un paisaje insular de distancias proyectado más allá del recinto insular. Su otra gran preocupación, como la de todo poeta insular de esta hora, es el tiempo: el recuerdo de cada uno de sus fragmentarios instantes. Sentir el tiempo en su fugacidad y recordar el momento pasado es una forma de manifestar su vulnerabilidad, mirar hacia adentro, en el paisaje de la memoria, y sólo encontrar el vacío. Nuevamente, vuelve a cargar las tintas sobre el papel de la mirada que reconstruye:

²³ Para Sebastián de la Nuez éste es uno de los poemas donde la huella juanramoniana se puede apreciar con mayor nitidez, al relacionarlo con *Piedra y cielo* y *Poesías*. “Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias”, *Archivo Hispalense*, 199 (1982), pp. 93-107, p. 104.

Veinte lonas veleras.
Veinte quillas ligeras
en la pista joyante del mar.

Veinte gritos de espumas.
Veinte gritos de viento y de sol...

(Lejos,
el horizonte
-colgándose del cielo-
parece un aro azul.)

... Una niebla de oro
en la comba lejana...
Y en el agua del aire
un ¡hurra! jocundo y triunfal.

¡Hosanna, vencedores!
¡Victoria, capitán!

En palabras de Domingo-Luis Hernández, en este poema

Ismael Domínguez proyecta la mirada sobre el mar y dibuja en el poema lo que el mar no revela; hace solamente el ámbito que nos circunda, hace el más allá, la aventura del descubrir, la pasión por sentirnos seres desenvueltos en el cosmos y no seres aprisionados en el marco insular. Es decir, invoca y no describe; ser es la esencia y la trascendencia, [...] ²⁴.

Al poeta le interesan las formas afiladas, como puede extraerse del empleo de sinécdoques alusivas (“Veinte lonas veleras. / Veinte quillas ligeras.”), de la misma forma que el poeta *afila* la sonoridad de estos versos, que emulan el griterío del momento.

Pero es el tono lúdico el que denota con más claridad la nueva orientación del poeta, que juega con el orbe (“Lejos, / el horizonte / -colgándose del cielo- / parece un aro azul”), como García Cabrera en este ejemplo de *Líquenes*:

Qué solita está la mar.
Hasta también se ha marchado
la cuerda del horizonte

²⁴ “Ismael Domínguez”, *La Página*, n.º. 52, año XV, n.º. 2, Madrid (2003), pp. 31-36, p. 32.

para jugar con las trombas
en otro estadio, al diábol²⁵.

El poeta capta la atmósfera del momento; la intrascendencia y la inacción, pues no hay verbos, destacan los aspectos contemplativos –la mirada nuevamente es la protagonista- del poema. El plural del título –“Regatas”- incide en la abstracción como eje vertebral poético, ya que el poeta generaliza el cúmulo de sensaciones que genera la competición náutica, de la que participa todo el espacio insular. Los elementos (agua, aire, sol) se alían para intensificar este espectáculo.

Éste fue el último poema publicado por Ismael Domínguez. Dos meses más tarde, aparecía en la prensa la noticia de su fallecimiento a causa de una enfermedad pulmonar que venía arrastrando desde su más tierna juventud. Ciertamente, el poeta no tuvo tiempo de forjar en la palabra todo el ímpetu de su voz, pero los textos que legó dejan la inequívoca sensación de que el camino recorrido hubiera sido el de muchos de sus compañeros que, por uno u otro motivo, vieron truncada su voz cuando ésta entonaba sus acordes más modernos.

²⁵ *Obras completas*, Tomo I, *op.cit.*, p. 29. Entresacamos el ejemplo del poema 13. Es sugerente cómo en este fragmento se recoge el título del que podría haber sido el único libro poético de su amigo Ismael Domínguez.

JULIO ANTONIO DE LA ROSA¹

BOSQUEJO DE SU PERSONALIDAD CREADORA

Julio Antonio de la Rosa y López-Abeleda (1905-1930) nació en Madrid, aunque pronto llega a Santa Cruz, donde realiza sus estudios de Bachillerato, al igual que su hermano José María. Desde joven –y esto será un factor que marque su labor como poeta– le atrajo la pintura, y es por ello por lo que con veinte años marcha nuevamente a la capital, para estudiar pintura en la Escuela de San Fernando. Tras terminar sus estudios y viajar por distintas regiones peninsulares, regresa a Tenerife en torno a 1928, integrándose en el núcleo de poetas que surgió alrededor de *La Rosa de los Vientos*, así como en el grupo *Pajaritas de papel*, del que más adelante comentaremos algunos rasgos significativos.

Después de *La Rosa de los Vientos*, marchita en los primeros albores de 1928, nace un nuevo proyecto, *Cartones*², saludado con optimismo por Giménez Caballero desde *La Gaceta Literaria*.³ Esta revista, en la que Julio Antonio jugó un destacado papel junto a José Antonio Rojas, pretendía universalizar la insularidad, convirtiéndose en una vía creativa y crítica de escape de los vestigios regionalistas que ya se veían como caducos y que poco podían ofrecer en el nuevo panorama de las letras insulares. Podríamos decir que

¹ Este capítulo fue la base crítica para nuestra memoria de licenciatura, que presentamos en julio de 2002 bajo el genérico título de *La 'mirada atlántica' de Julio Antonio de la Rosa*, dirigida por la Dra. Isabel Castellés Molina.

² De esta revista sólo se publicó un número, que apareció en junio de 1930, y del que existe edición facsímil con preliminar de A. Sánchez Robayna y un estudio de Nilo Palenzuela (“El proceso de las revistas canarias de vanguardia: de *La rosa de los vientos* a *Índice*”), colección “Facsímiles de Canarias”, Gobierno de Canarias, 1992. Este artículo también se encuentra reproducido en el volumen colectivo *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.*, pp. 19-39. Erróneamente, Rodríguez Padrón, en la entrada que de *Cartones* hace en su *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias, op. cit.*, p. 71, señala que de *Cartones* se publicaron tres números.

hasta aquí llegó el ímpetu creador de Julio Antonio. Tras esta nueva empresa frustrada, la mayor parte de sus compañeros de generación tomó los caminos del surrealismo: Espinosa, García Cabrera, López Torres, Albelo... Quizá ésta hubiera sido la siguiente parada de nuestro joven creador⁴.

En lo referente a su escritura poética, es en 1926 cuando encontramos las primeras composiciones de Julio de la Rosa, nombre con el que habitualmente las firmaba, en publicaciones periódicas. Al contrario que algunos de sus compañeros generacionales, como García Cabrera o Gutiérrez Albelo, nuestro autor no era muy dado a estos *adelantos* -especialmente si aparecían en los periódicos del momento-, quizá porque sólo daba a conocer sus poemas a sus amigos más allegados⁵. Esos poemas primeros aparecen en *Hespérides*⁶, *La Rosa de los Vientos*, *Cartones*⁷ y *gaceta de arte*⁸; en *Cartones* Julio Antonio, junto a José Antonio Rojas, participa activamente como uno de sus editores y

³ *La Gaceta Literaria*, nº. 36, (1928). Desde las páginas de esta revista señera en su época, Giménez Caballero envía “un cordial radiograma de saludo para la fiesta de la botadura [de *Cartones*]”.

⁴ Según Sánchez Robayna, en la introducción a la edición citada del *Diario* de López Torres, en *Hespérides* estaba “el núcleo germinal de la futura *gaceta de arte*” (p. 8). En ese núcleo ya estaba Julio Antonio.

⁵ Esta era una consigna característica del grupo *Pajaritas de Papel*: el carácter privado que daban tanto a sus reuniones cuanto a los proyectos artísticos que sus componentes realizaban.

⁶ “En *Hespérides*, [...], dieron sus primeros pasos literarios algunos jóvenes que habrían de tener un notable papel de asimilación y desarrollo del vanguardismo en las islas”, según opina Miguel Martínón en la introducción que hace a la edición las obras completas de José Antonio Rojas, ya citada.

⁷ En *La Rosa de los Vientos* aparecen “Escalera de caracol”, nº. 1 (abril de 1927), “XXVII (Día de tarde)”, nº. 2 (mayo de 1927) y, finalmente, “Tarde nueva. El molino”, nº. 3 (junio de 1927). En los dos últimos números de esta revista no aparecería ningún otro poema de Julio Antonio. Por otro lado, en el número único de *Cartones*, de junio de 1930, publica “Tarde de jardín”. Por último, sus publicaciones en *Hespérides* comenzaron también en el año del tricentenario de la muerte de Góngora, con poemas como “Presentimiento” nº. 18 (2-5-1926), “Somos”, nº. 19 (9-5-1926), “Semana Santa”, nº. 68 (17-4-1927), “Mi verso”, nº. 85 (14-8-1927), “Tiene los ojos blancos” (pasará al *Tratado* con el título de “La curandera”), “Día de lluvia”, “En la razón” y “La hora sin mi sombra”, nº. 100 (18-12-1927). Durante 1928 y 1929, años de máximo apogeo editorial de *Pajaritas de Papel*, curiosamente Julio Antonio no publicó ningún texto de creación en *Hespérides*.

⁸ Con carácter póstumo, y como homenaje al “amigo muerto”, esta revista publica en su nº. 15 (mayo 1933) cuatro poemas de Julio Antonio: “Poema de la pájara pinta”, “Poema de dos gatos”, Einstein” y “[Y que tiene las caderas]”.

animadores.⁹ A través de esas participaciones en las revistas que abrían sus puertas a la creación, Julio Antonio fue conociendo a muchos de sus compañeros generacionales; hemos de recordar que García Cabrera o Gutiérrez Albelo colaboraban en *Hespérides* en los años en que también de la Rosa tenía contacto con esta publicación.¹⁰

Así pues, sus colaboraciones fueron muy esporádicas -podríamos decir que fueron muy bien elegidas, realizadas “a conciencia”- y muy contadas, si las comparamos, por ejemplo, con las que hacía García Cabrera, pero lo suficientemente significativas como para ver que era un autor que corregía, revisaba y organizaba constantemente su material poético. En este sentido, es muy significativo el cotejo de las distintas variantes de estos poemas que podemos hacer con relación al *Tratado de las tardes nuevas* editado por el grupo *Pajaritas de Papel* en 1931 -edición realizada bajo la batuta del que fuera redactor-jefe de *Hespérides*, Eduardo Westerdahl-: no sólo nos encontramos con los habituales cambios de un término por otro, sino que podemos observar variaciones en la disposición tipográfica de los versos, como en el caso de “XXVII (Día de aire)”, poema que pasará a formar parte del poemario *Poemas Varios* (1927) con el número 14 y que mantiene el subtítulo parentético.¹¹

⁹ La muerte de Rojas y de Julio Antonio fue, probablemente, la causa que frenó en seco la continuidad de una publicación como *Cartones*.

¹⁰ “La cadena productiva de un escritor isleño suele empezar con la publicación de sus poemas, relatos, sus críticas o glosas a los hechos artísticos o literarios locales en las páginas que a ello dedica la prensa diaria. Un segundo eslabón hace que frecuente generacional o amistosamente a otros escritores afines y decidan acogerse en común a una página determinada de un medio local. Terminarán probablemente fundando entre todos, y con una cabeza rectora, una revista literaria. Eso sí: de cortísima tirada, escasa difusión y, generalmente, de duración interrumpida *sine die*”. En Ángel Sánchez, *gaceta de arte*, colección “La era de *gaceta de arte*”, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1993, p. 23. Comentarios como éste nos ayudan a entender por qué revistas como *Cartones* o *Índice*, revista esta última de 1935, dirigida por López Torres, fueron auténticos suspiros editoriales.

¹¹ Además, los versos que en la versión publicada en *La Rosa de los Vientos* aparecen en letra mayúscula -en realidad es un mismo verso que se repite varias veces como estribillo del poema- en la edición que prologa

Otro aspecto destacable, y que no se nos debe escapar, es que ya desde el poema publicado en el número 2 de *La Rosa de los Vientos* aparece la siguiente nota: “del libro en prensa *Tratado de las tardes nuevas*”. Julio Antonio ya tenía en mente la publicación de un libro de poemas con un determinado título, muy significativo¹², título que *Pajaritas de Papel* respetó. Lo que no respetó, tal vez por desconocimiento o por no haber podido encontrar todas las variantes de los poemas, fue la fecha de publicación de las composiciones: de este modo, un poema como “Tarde Nueva. El Molino”¹³ (nº. 3 de *La Rosa de los Vientos*) aparece en el *Tratado* con fecha de 1929, habiendo aparecido dos años antes y sin sufrir apenas cambios.

Lamentablemente, en ese mismo año, en agosto, tiene un percance en el muelle de la capital tinerfeña que acaba con su vida y con la de su amigo, el también poeta José Antonio Rojas, y este triste final ha hecho que su poesía haya caído en el olvido, algo que contrasta notablemente con el interés que despertó entre sus compañeros generacionales, así como en algunos antólogos que tomaron algunas composiciones suyas. Julio Antonio de la Rosa sería un autor que encajaría perfectamente dentro de la primera oleada vanguardista.¹⁴ Junto a *Líquenes* (1928), de García Cabrera, *Diario de un sol de verano* (1929), de López Torres, *Lancelot, 28º - 7º* (1929), de Agustín Espinosa y *Campanario de la primavera* (1930), de Gutiérrez Albelo, sin lugar a dudas, el *Tratado de las tardes nuevas* (1931) es un

Westerdahl aparecen en minúscula. De este modo no nos cabe duda de que hablamos de un poeta consciente de su labor.

¹² Más adelante abordaremos su estudio, relacionándolo con el *Manual de Espumas* de Gerardo Diego y con Juan Ramón Jiménez.

¹³ Este poema pasará a integrar el poemario *Tratado de las Tardes Nuevas* (1929), con el número 5 y bajo el título de “Tarde Nueva”.

¹⁴ Pérez Corrales distingue dos momentos característicos de la vanguardia en Canarias: un primer momento que sería el de *La Rosa de los Vientos* y un segundo momento que sería ya la efervescencia surrealista. También apunta que siempre ha de tenerse en cuenta la dimensión plástica que tuvo la vanguardia insular.

poemario emblemático de estos primeros vientos renovadores. Así, en el “prólogo en siete notas” de su magna *Antología*, César Ruano aclara sobre la selección poética que lleva a cabo lo siguiente:

“Aquí se ha pretendido hacer ni más ni menos que una verdadera antología de poetas contemporáneos españoles en castellano /.../, recogiendo, sin prejuicio alguno, todas las tendencias, todas las formas de expresión” [...].¹⁵

Dando, erróneamente, como fecha de nacimiento de nuestro poeta 1906 (de la Rosa nace en 1905), dice de Julio Antonio que era

canario. Desaparecido en su mar Atlántico una noche de agosto de 1930. Dejó un libro que sus amigos editaron en 1931, *Tratado de las tardes nuevas*. Cultivó una poesía próxima a la copla popular. La revista *Mensaje*, de Tenerife, ha divulgado cuatro de sus poemas en su número correspondiente a marzo de 1945.¹⁶

Algunos de los comentarios vertidos por Ruano coinciden con los que han hecho más recientemente críticos como Isabel Castells, para quien la poesía de Julio de la Rosa en poemas como “La pájara pinta” o “La curandera” tiene una “intención popularizante”, así como “un tono infantil”¹⁷. Con Castells, también tenemos la creencia de que estos poetas menores lo son, en cierta medida, por ser poco conocidos.¹⁸

¹⁵ César Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1946, p. 3.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 568. El poema que recoge es “La curandera”. Con relación a la revista *Mensaje*, proyecto editorial en el que colaboró Gutiérrez Albelo y que publicó entre 1945 y 1946 el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, existe edición facsímil, realizada por el Cabildo Insular de Tenerife (2001), con un estudio introductorio de Alejandro Krawietz., que ya había aparecido con el título de “La revista *Mensaje* (1945-1946): un acercamiento crítico” en el *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLII (1998), pp. 165-213. En esta revista aparecen en el n.º. 3, en la sección “Voces de ayer”, (marzo de 1945) tres poemas de Julio Antonio: “La curandera”, “Día de Aire” e “[Y que tiene las caderas]”.

¹⁷ I. Castells, “Los poetas de *gaceta de arte*”, en *gaceta de arte y su época*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸ “*gaceta de arte* acogió también en sus páginas la contribución de otros poetas en cierto sentido menores, o menos conocidos, que, sin estar necesariamente relacionados con el programa bretoniano, intervinieron asimismo en la gestación de esa efervescencia creativa que propiciaba la labor unificadora de Westerdahl”. *Op. cit.*, p. 159. Entre los autores citados incluye a Julio de la Rosa.

Quien primero se ocupa de nuestro tema en terrenos insulares es Pérez Minik con su *Antología de la poesía canaria I. Tenerife* (1952), donde recoge hasta trece poemas de Julio Antonio.¹⁹ De los comentarios que hace sobre de la Rosa nos van a interesar, por su certeza, los siguientes:

No sólo cuidará la poesía, sino que también *pintará cuadros, retratos y paisajes y se manifestará como actor de relieve /.../*. A Julio Antonio de la Rosa se le ha de considerar como a *nuestro primer poeta de vanguardia*, como entonces se llamaban estos hombres de esta época.

[...]

Toda su obra supone un superior esfuerzo, si pensamos en su condición de *adelantado* y en la dureza tópica de aquel clima que le tocó en suerte vivir.²⁰

En efecto, Julio Antonio tuvo una labor artística caracterizada por la variedad de disciplinas que practicó²¹ y, por otra parte, si tomamos en consideración su fecha de nacimiento, 1905, es, tras Espinosa y junto a Gutiérrez Albelo, el “segundo bastión creador” en el marco literario de la generación vanguardista²². A grandes rasgos, Sánchez Robayna coincide con Minik al considerar a de la Rosa como “un adelantado”²³, cuya “estética de síntesis” no ocultó -y mucho menos oscureció- una voz y una personalidad poética propias.

A este respecto, la cita de Westerdahl, hombre que conoció muy de cerca las inquietudes estéticas que llamaban la atención de Julio Antonio, parece casi obligada:

¹⁹ Los poemas son los siguientes: “Llora el cielo”, “Cañita de manzanilla”, “Yo sé que un día faltaré”, “Poema del marinero muerto”, “¡Ay, ciprés que te escapas ...!””, “Día de sol”, “Día de lluvia”, “Yo he soñado contigo”, “Poema de la gallinita ciega”, “Escalera de caracol”, “Tarde de mar”, “Poema 2” y “Plegaria”.

²⁰ Las citas corresponden a las páginas 279 y ss. La cursiva es nuestra.

²¹ Esto se refleja hasta tal punto en su lírica que Eduardo Westerdahl llama al *Tratado* “Cuaderno de Arte”. Véase el artículo del mismo título publicado en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (6-12-1931).

²² Hemos de aclarar que Pérez Minik, Eduardo Westerdahl o Pestana Nóbrega son mayores que de la Rosa, pero la labor de estos autores fue, esencialmente, crítica y no creativa en el marco literario. Esto lo decimos aun a sabiendas de que Westerdahl publicó sus *Poemas de sol lleno* en 1928 en la editorial paralela a la revista *Hespérides*.

²³ A. Sánchez Robayna, “La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico”, artículo recogido en *La vanguardia en España*, op. cit., pp. 305-323. La cita se encuentra en la página 312.

En España, entonces, Lorca, Alberti, Guillén, Diego, jugaban en poética a gitanerías, a resurrecciones, a objetividades y abstracciones. /.../ Éste era el ambiente de contagio que vivió el fino poeta Julio Antonio.²⁴

Y ésta es, también, la óptica plural -que podríamos llamar “prisma de influencias”- en la que se desenvuelve la poética de nuestro joven autor y que nosotros vamos a tomar como referente más inmediato. Y es que, como afirma Rodríguez Padrón, creemos que

[...] ese conocimiento (o influencia, incluso, en ciertos casos) no implica servidumbre o sometimiento a la continuidad histórica que aquéllos representan, sino –una vez más- una voluntad de diálogo. [...] Lo que, en la Península, hará Juan Ramón Jiménez, partiendo de las formas poéticas populares, (precisamente desde la canción o desde el verso octosílabo), lo harán *paralelamente* los poetas canarios, pero a través de un diálogo abierto [...].²⁵

Ese diálogo que, lógicamente, también establece de la Rosa con los vientos poéticos de la moderna poesía peninsular, es acertadamente llamado por Ángel Sánchez *servidumbre formativa*:

El acento de Julio Antonio de la Rosa era el más prometedor en los poetas póstumamente publicados en *gaceta de arte* [...], según los ritmos portados desde la Península por Rafael Alberti y Federico García Lorca. Desde esta *servidumbre formativa* apuntan en sus versos ciertas imágenes surrealistas²⁶, muy cercanas a lo que López Torres escribía también por la época, haciendo ambos de esta etapa transicional un juego donde “el cielo tiene una novia / mi barca la lleva dentro”²⁷. Los versos de De la Rosa tienen acogida crítica dentro del grupo: un elogio que es unánime, tal vez dadas las tristes circunstancias²⁸.

²⁴Eduardo Westerdahl, “Cuaderno de arte”, op. cit.

²⁵ “Caracteres de la moderna poesía canaria: una revisión crítica”, en *Lecturas de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, Colección “Clavijo y Fajardo”, Gobierno de Canarias, 1991, pp. 29 y ss. La cursiva es nuestra.

²⁶ En ningún momento anotaremos nosotros la influencia del surrealismo en Julio Antonio. En su corta vida como poeta no tuvo tiempo material para aprehender la estética del ideario bretoniano.

²⁷ Éstos son los dos últimos versos del último poema, perteneciente a *Poemas Últimos* (1930) del *Tratado de las tardes nuevas* (1931). El poema lleva el número 8 y glosa de manera re-creadora una conocida copla popular.

²⁸ A. Sánchez Rivero, *gaceta de arte*, Colección “La era de *gaceta de arte*”, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1993, pp. 98 y ss.

Especial mención nos merece en esta introducción a su personalidad creadora la que es, en nuestra opinión, la mejor reseña –y la más autorizada– de la obra de Julio Antonio: la que hace García Cabrera bajo el título de “Poetas atlánticos 1: Julio Antonio de la Rosa”²⁹. El autor de *Transparencias fugadas*, como nos recuerda Isabel Castells, es el primero que pone en relación la obra de Julio Antonio con la de Gerardo Diego, en especial con la obra más ligada a la estética ultraísta-creacionista del poeta santanderino, poética ésta que consigue su expresión más lograda en su *Manual de Espumas* (1924). Como veremos, la influencia del autor de *Imagen* se centra, sobre todo, en el *Tratado de las tardes nuevas* (1929), la parte más vanguardista de la obra de nuestro poeta: los vuelos imaginativos, la experimentación con la disposición versal o la audacia metafórica son algunos de los rasgos de este singular poemario.³⁰

En este sentido, Sánchez Robayna plantea que una obra como el *Tratado de las tarde nuevas* (1931)³¹ es representativa de “la línea purista”.³² Esteban Amado nos aclara que estos autores (Julio Antonio de la Rosa, Pedro García Cabrera...), que conforman la

²⁹ Seguimos la transcripción que de esta reseña realiza Nilo Palenzuela en el apéndice documental de su libro *El primer Pedro García Cabrera*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991, pp. 350-352. El artículo apareció en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (14-6-1933) y, un mes más tarde, en *gaceta de arte*, nº. 17, Santa Cruz de Tenerife (julio 1933). También aparece recogido en las *Obras Completas* del autor gomero, *op. cit.*, pp. 243-245.

³⁰ Otro sentido es el que tienen las palabras que Domingo López Torres dedica en *gaceta de arte*, nº. 1, Santa Cruz de Tenerife (febrero 1932) a la publicación póstuma del *Tratado* (1931). Para el autor de *Lo imprevisto*, este tratado “va llenando de luz y de color nuestros paisajes”. Esta reseña, a medio camino entre el testimonio y el homenaje emocionado, también la recoge Andrés Sánchez Robayna y C.B. Morris en la edición que prepararon para el Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife de las *Obras Completas* de López Torres. La edición es de 1993.

³¹ En realidad, el título de la obra publicada por *Pajaritas de Papel* es el mismo que uno de “sus virajes”, como lo llama García Cabrera, que data de 1929. Los poemarios que recoge esta edición son los siguientes: *Primeros Poemas (1925-1926)*, *Poemas Varios (1927)*, *Poemas Ingenuos (1928)*, *Tratado de las tardes nuevas (1929)*, *Últimos Poemas (1930)* y *Plegaria*, texto, probablemente, también de 1930. Para que no haya confusiones, a partir de ahora, y siempre que nos refiramos al *Tratado*, pondremos entre paréntesis la fecha, que diferenciará cuándo hacemos referencia a la obra entera de cuándo nos referimos a la tercera parte o viraje de esa obra.

tendencia renovadora,” orientan sus miras hacia la investigación de la imagen capaz de acercar dos elementos lógicamente distanciados”.³³ Algunos de los signos de la nueva literatura³⁴, para decirlo con Sánchez Robayna, son “la casi sistemática o programática brevedad de la expresión o el imaginismo fulgurante de rápidas asociaciones metafóricas”.³⁵

La poesía de Julio Antonio de la Rosa sólo llegó a tantear las tendencias más novedosas de la lírica de los años 20. Fue un poeta que “intentó estar siempre a la última” en la vanguardia. Lástima que en el verano de 1930 cesara su escritura; y todo por haber ido “a buscar metáforas imposibles en un fondo de madreperlas /.../ una noche de luna y de sirenas cubistas”.³⁶

Surquemos, pues, las páginas del *Tratado* de este poeta-pintor.

EL GRUPO PAJARITAS DE PAPEL

Mención especial merece el grupo *Pajaritas de Papel*, bajo cuyos auspicios se publica la obra poética de Julio Antonio de la Rosa³⁷ en una edición limitada. Hemos de aclarar que la necesidad de hablar de esta tertulia de amigos nos viene dada no sólo por el hecho de que haya publicado la obra de Julio Antonio o, para ser más exactos, una

³² Véase su introducción a la edición que hace de la obra de Domingo López Torres *Diario de un sol de verano*, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1987, p. 14.

³³ *Op. cit.*, p. 32

³⁴ Precisamente así, *La Nueva Literatura*, se llamaba el espacio que en el periódico *La Tarde* dio salida a las inquietudes del grupo conformado con la extinta *La Rosa de los Vientos*. Este suplemento se publicó entre abril y diciembre de 1929.

³⁵ En su edición de *Diario de un sol de verano*, *op. cit.*, p. 13. Estos rasgos, que este crítico aplica a Domingo López Torres, son por entero también aplicables al *Tratado* (1931) de Julio Antonio de la Rosa.

³⁶ Véase la introducción que el profesor Sebastián de la Nuez hace en la edición facsímil de *La Rosa de los Vientos*, Excma. Mancomunidad de Cabildos, 1979, p. 26.

³⁷ Imprenta Margarit, Santa Cruz de Tenerife, 1931.

selección de su obra, como bien aclara Westerdahl, sino porque también muchas de las composiciones recogidas en esta obra están dedicadas a componentes de esta tertulia³⁸; además, las primeras reuniones de *Pajaritas de Papel* se realizaron en la casa de Julio Antonio, trasladándose, finalmente y ya con un carácter definitivo, a casa de Carmen Rosa Guimerá.³⁹ Este grupo fue, como vemos, el primer espacio que tuvo de la Rosa para expresar sus inquietudes artísticas, especialmente a través de la publicación de poemas o de la ilustración de algunas de las revistas y cuadernillos que el grupo preparaba.⁴⁰

Fue Eduardo Westerdahl, mentor con posterioridad de *gaceta de arte*, quien sacó a relucir las principales acciones de este iconoclasta grupo santacrucero en el periódico *La Tarde*⁴¹, acciones caracterizadas por la espontaneidad, la ingenuidad, la creatividad y el juego⁴². Con razón M^a. Isabel Navarro Segura considera a este grupo como una auténtica “conciencia auroral”⁴³. Y es que los componentes de *Pajaritas de Papel* comenzaban a tomar plena conciencia del momento de convulsión y de cambio que vivían y que, poco a poco, se estaba gestando en el marco de la cultura insular, un cambio en busca de la

³⁸ Entre estos componentes estaban, además de Westerdahl, Pedro García Cabrera o Domingo López Torres, personalidades determinantes posteriormente en su labor como teóricos del “arte nuevo”.

³⁹ Este dato nos lo aporta Esteban Amado Santana en su libro *Pedro García Cabrera. En torno a una existencia poética*, Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1985, p. 38.

⁴⁰ No hemos de olvidar que Julio Antonio estudió Bellas Artes en Madrid, según nos aclara Pérez Minik en su *Antología*. Este hecho, también señalado por Juan Manuel Bonet en su *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995, nos resulta esencial para afrontar el análisis de buena parte de sus composiciones, en que los colores son los verdaderos protagonistas.

⁴¹ Eduardo Westerdahl, “Acción de Pajaritas de Papel”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (31-12-1929), apéndice documental, pp. 152 y ss.

⁴² En opinión de Pilar Carreño Corbella, en *Pajaritas de Papel. La frágil seducción* [catálogo de exposición], Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1998, “el campo de acción de *Pajaritas de Papel* se despliega como un abanico multicolor a ámbitos que potencian la imaginación y la creatividad, capaces de transformar actos de la vida cotidiana en acciones artísticas de carácter colectivo, acontecimientos de los que sólo se conservan algunas fotos y documentos testimoniales [...]”. La cita corresponde a la p. 33.

⁴³ Puede verse su revelador artículo ya citado “Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como identidad espacial” en *gaceta de arte y su época*, pp. 23-73.

modernidad. Así justifica Westerdahl, -llamado *Dandín*⁴⁴ en el seno de esta tertulia- esta actitud aperturista hacia nuevos horizontes creativos:

El lector inteligente habrá apreciado que este grupo no tiene tendencias, ni ismo determinado, que no está encasillado en la abstracción de un grupo de los llamados de vanguardia. Es, eso sí, una novísima manera de arte, una interpretación moderna de la vida, una tolerancia ecléctica, donde cada época se valora sinceramente desde el minué al jazz, cogiendo siempre de la historia los valores olvidados para su reconstrucción moderna.⁴⁵

Muchos de estos rasgos pervivirán en la poética de Julio de la Rosa: en realidad, el espíritu que alentó la conformación del grupo *Pajaritas* le acompañaría siempre. Así, por ejemplo, es difícil encasillar a Julio Antonio en un ismo determinado. Si bien es cierto que en su producción serán pilares destacados tanto el neopopularismo⁴⁶ como el ultraísmo, lo que más bien realizó -o le dio tiempo a realizar- fue una síntesis, término clave para nosotros, de esos ismos vanguardistas. Asimismo, en Julio Antonio también se da una reconstrucción moderna de valores olvidados, especialmente a través de la re-interpretación que hará del cancionero infantil, con poemas como “La pájara pinta” o “La gallina ciega”. Estas interpretaciones estarán signadas por la ingenuidad y el juego, dos valores también heredados de *Pajaritas de Papel*.⁴⁷

Siguiendo con los contenidos que Westerdahl desarrolla en este artículo, destaca la realización por parte de *Pajaritas* de un “baile de lo cursi”⁴⁸ -denominación que nos

⁴⁴ Muchos de los miembros, llamados *pajaritas*, usaban un pseudónimo: El de Eduardo Westerdahl era *Dandín*, el de María Ferrer Piñeiro *Intermitente*, el de Hilda Gómez – Camacho *Hil e Hildalinda*, etc.

⁴⁵ “Acción de P.de P”, *op. cit.*

⁴⁶ En su estudio sobre “Los poetas de *gaceta de arte*” ya citado, Isabel Castells destaca ese carácter popularizante de algunas de las composiciones de Julio Antonio (p. 174).

⁴⁷ Otro de los rasgos citados por Westerdahl, el de “tolerancia ecléctica”, podríamos aplicárselo a *gaceta de arte*, publicación cenital en los años 30.

⁴⁸ Hemos de señalar que uno de los rasgos característicos de este grupo era su “desprestigio absoluto del artista considerado como un ser superior”. Es por ello por lo que se burlan de las reuniones ateneístas y de las

recuerda a Ramón y sus excentricidades-, que no es más que una burla de la pomposidad y boato de los bailes decimonónicos⁴⁹; también destaca la representación de distintas obras teatrales como *Mariana Pineda*, de Lorca, o *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, obras en las que de la Rosa participó. Además, sabemos por Pérez Minik que colaboró en las representaciones de obras de Azorín y de Bernard Shaw que se realizaron en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz.⁵⁰

En este artículo, que contiene significativas revelaciones, Westerdahl menciona un aspecto que conecta directamente con la estética de vanguardia: “*Pajaritas de Papel* [es] una consecuencia del resurgimiento de la isla”. Éste fue un grupo que quiso tomar plena conciencia del despegue artístico de la(s) isla(s)⁵¹, un despegue artístico que tiene su cristalización más lograda en las páginas de *Lancelot 28º -7º*, de Agustín Espinosa. En este sentido, ya el propio Westerdahl, en otro artículo publicado en *La Prensa*, decía lo siguiente: “he tomado siempre, como motivo principal de mis crónicas, el comentario, [...], de una nueva generación, acorde con las exigencias del arte nuevo y como reflejo de la inquietud mundial [...]”.⁵² Con esto vemos que una de las puertas del cambio, aunque sólo sea una puerta de “acceso restringido para los socios”, la abre *Pajaritas de Papel*, cuna de futuros poetas y teóricos de la vanguardia en Canarias.

fiestas de la generación anterior, algo que posteriormente autores como Agustín Espinosa llevarán hasta sus últimas consecuencias.

⁴⁹ Y si hablamos de excentricidades, una de estas acciones excéntricas fue la celebración de “La corrida de Toros”, “celebrada en el patio trasero de la casa de Carmen Rosa Guimerá; Minik hacía de torero y Julio Antonio de toro con unos cuernos que le habían prestado”. Así nos lo comenta Pilar Carreño en *Pajaritas de Papel...*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁰ Véase su *Antología* ya citada, p. 279. Las obras se titulaban, respectivamente, *Old Spain* y *Cándida*. Las representaciones se hicieron bajo la dirección, nos aclara Minik, de Pedro Ramírez Vizcaya.

⁵¹ Según Pilar Carreño, *Pajaritas de Papel* es “el primer grupo de vanguardia surgido en el contexto insular, cuya tendencia es la no tendencia, lograda por una sutil amalgama de lenguajes vanguardistas – [...]”, *op. cit.*, p. 42.

⁵² Eduardo Westerdahl, “Gente Nueva”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (12-12-1926).

¿Quiénes componían *Pajaritas de Papel*? ¿Cómo se llamaban sus miembros? Navarro Segura nos da los siguientes nombres: los poetas Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas, las pianistas Victoria Carvajal y Amor Lozano, las hermanas Ferrer (María y Hortensia Ferrer Piñeiro), Ernesto Guimerá, José Miguel Mandillo, Emma Martínez de la Torre, las hermanas Hilda y Rosa Gómez Camacho, Pérez Minik y Eduardo Westerdahl.⁵³ A estos nombres hemos de añadir los de Selina Calzadilla Izquierdo, llamada por los miembros del grupo *Celi* o *Reginacaeli* y a quien Julio Antonio le dedica el poema número 13, “Retrato”, del *Tratado de las tardes nuevas* (1929), María Armendáriz, *Maruchi*, Consuelo Díaz Hernández, *Consuelete*, Pedro García Cabrera,⁵⁴ María de la Soledad García de Paredes, *Mari-Sol*, a quien de la Rosa dedica el poema número 4 de *Poemas Ingenuos* (1928)⁵⁵, Manuel Parejo Moreno, Jesús Pérez Hernández y María de los Ángeles de la Rosa López-Abeleda, hermana de Julio Antonio, que recibía el sobrenombre de *Mariita*⁵⁶. A todos estos nombres hay que añadir el de la anfitriona de la mayor parte de las reuniones, la actriz Carmen Rosa Guimerá.⁵⁷

Tras conocer qué nombres animaban esta tertulia, nos queda saber la “conformación artística” de este “círculo absurdo”; Westerdahl nos da la respuesta: “está integrado por

⁵³ *Op. cit.*, p. 39

⁵⁴ Según Esteban Amado, en su libro ya citado, Juan Ismael, José Antonio Rojas, Domingo López Torres y el propio García Cabrera colaboraban de manera esporádica con este grupo.

⁵⁵ Sin lugar a dudas, éste es el poemario que está más en la órbita del espíritu que animó a esta tertulia.

⁵⁶ Estos datos, junto con todo lo relacionado con la edición manuscrita de las publicaciones de este grupo, los hemos obtenido de la exposición que sobre *Pajaritas de Papel* se realizó entre los días 21 de diciembre de 1998 y 5 de enero de 1999, en la Casa Cultural “La Granja” de la capital tinerfeña. La comisaria de la misma fue la profesora Pilar Carreño Corbella, que en el catálogo de esta exposición no cita como miembros del grupo de *Pajaritas* ni a José Antonio Rojas ni a Juan Ismael, como sí hace Esteban Amado y, sin embargo, sí incluye a Domingo López Torres y a Ernesto Guimerá Martínez, nombres con los que queda ya más o menos definido el plantel que integraba esta tertulia santacruceña.

⁵⁷ Es sintomático que Navarro Segura no cite a Carmen Rosa Guimerá. A ella Julio Antonio dedicará los siguientes poemas: de *Poemas Varios* (1927), el número 20 titulado “Semblanza” y de *Tratado de las tardes nuevas* (1929), el poema número 11.

aficionados y profesionales de música, canto, pintura, teatro, decoradores, escritores, fotógrafos, deportistas. Las actividades personales, se intercambian, se contagian, [...]”⁵⁸.

Pilar Carreño nos amplía estas impresiones de Westerdahl:

En Pajaritas de Papel, aunque se trata de una sociedad anónima y limitada, figuran involucrados con distinta intensidad algo más de una veintena de jóvenes de ambos sexos, pertenecientes a familias de la burguesía de Santa Cruz, con numerosos vínculos de parentesco entre ellos y que vivían a escasos metros unos de otros. Se relacionaban, en su gran mayoría, con el mundo de la cultura –teatro, música, canto, literatura, pintura, fotografía, cine...-, aunque los focos más importantes de interrelación antes de conformarse en grupo lo constituyen la revista *Hespérides*, que actúa como una plataforma literaria, y el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, canalizador de las inquietudes artísticas y musicales, a través de las actividades programadas por las distintas secciones.⁵⁹

Con esta cita queda desmentida la opinión de algunos críticos que, por un lado, postulan que “bajo esta denominación [Pajaritas de Papel] se acogió un grupo de jóvenes escritores”⁶⁰; y, por otro, que creen que *Pajaritas de Papel* era exclusivamente un “grupo teatral” ligado al Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz.⁶¹ Hemos de decir que no todos los miembros de este grupo participaron en actividades teatrales; es más, muchos de ellos ni tan siquiera se dedicaban a las artes escénicas. Y es que el teatro sólo era una de las tantas facetas que este grupo aglutinador de distintas tendencias artísticas desarrolló.

Julio Antonio fue uno de los miembros que más se implicó en la actividad del grupo: participa en una velada literario musical en el Puerto de la Cruz, representando la

⁵⁸ *Op. cit.* Julio Antonio ejerció en el grupo como poeta, pintor y actor. En el caso de la fotografía, podemos hacer referencia al propio Westerdahl, quien nos ha dejado un suntuoso legado fotográfico en el que aparecen personalidades como André Breton, Jacqueline Breton y Benjamin Péret en su visita a Tenerife con motivo de la exposición surrealista que *gaceta de arte* realizó en 1935. Dentro de los deportistas hemos de referirnos a Domingo Pérez Hernández, quien firmaba sus crónicas deportivas en *Hespérides* y en *Gaceta de Tenerife* con el pseudónimo de *Minik*.

⁵⁹ Pilar Carreño Corbella, *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*, obra citada, p. 22.

⁶⁰ Concretamente, nos referimos a un comentario que Jorge Rodríguez Padrón hace en la entrada *Pajaritas de Papel*, incluida dentro de su *Primer Ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias, op. cit.*, p. 233.

⁶¹ Pueden verse a este respecto la entrada *Julio Antonio de la Rosa*, (p. 539) en el *Diccionario* de Bonet, ya citado.

obra *Un buen reclamo*, de Arturo Humanes y Miranda⁶²; también como actor participa, junto a Pérez Minik, en la representación del sainete en un acto de Fernández de Villar *La mujer de su casa* y el paso de comedia en un acto *Por qué sí*, de Linares Rivas, y también forma parte de la escenificación de la comedia en tres actos de Muñoz Seca titulada *El ardid*⁶³. En este mismo papel de colaborador en “obras menores”⁶⁴, encontramos a Julio Antonio en su faceta pictórica, realizando los decorados de la opereta *El príncipe bohemio*, que se efectuó en el teatro Guimerá.⁶⁵

No se equivoca, en cambio, Rodríguez Padrón cuando comenta que entre 1925 y 1927 comenzó este grupo a realizar sus reuniones⁶⁶. Sin embargo, la actividad artística de *Pajaritas* tiene su apogeo en los años siguientes, 1928 y 1929, cediendo este ímpetu su intensidad a comienzos de la década de los años 30⁶⁷. Con anterioridad a estas dos últimas fechas, la actividad del grupo consistía en hacer reuniones en las que el juego, la diversión y la risa eran los objetivos perseguidos.

Pajaritas de Papel era una tertulia con carácter privado⁶⁸. Los lectores de sus cuadernillos o publicaciones eran ellos mismos, siendo la circulación de estos trabajos muy limitada. La mayor parte de esas publicaciones se editaba en un solo ejemplar de lujo que era manuscrito:

⁶² Aparece en *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife (5-1-1927).

⁶³ En *Gaceta de Tenerife*, 3, 6 y 18 de junio de 1926 respectivamente.

⁶⁴ No hemos de olvidar a este respecto su participación en la escenificación de obras, ya citadas, de Lorca, Azorín, Grau o Bernard Shaw, obras que podríamos considerar “mayores”.

⁶⁵ Sin firma, “El arte de nuestros aficionados”, *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926). “La obra fue presentada con gran lujo, no omitiéndose detalle alguno, pues hasta las decoraciones se pintaron ex profeso [sic] para dicha obra por el distinguido joven Julio de la Rosa”.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 233.

⁶⁷ De hecho, según Pilar Carreño, “el grupo deja de funcionar después de la trágica muerte del poeta Julio Antonio de la Rosa (20 de agosto de 1930)”, en *Pajaritas de Papel...*, *op. cit.*, p. 19, nota 15.

Los libros son hechos a mano, en escritura, encuadernación e ilustraciones. La parte literaria –siempre sobre un tema determinado tratado a escote- es variada con entera libertad personal de la manera artística de cada pajarita. Los originales pacientes filigranas de entusiasmo.⁶⁹

Es por este hecho -por su carácter privado y “autosuficiente”- por el que Gutiérrez Albelo, con su tono habitual de tintes líricos, habla de “música de cámara de aquel caracolíneo grupo de Pajaritas de Papel”.⁷⁰ Esa privacidad no impidió, en cambio, que su actividad cultural fuese notable.

Si hacemos mención de esta faceta de *Pajaritas* -su labor editorial- es porque Julio Antonio tuvo una importante participación en la edición, composición e ilustración de estas publicaciones, auténticas obras de arte con cierto hálito propio de la época romántica.⁷¹

La editorial del grupo, Chez-Nous, publicó un total de once volúmenes.⁷² En algunos de ellos podemos encontrar composiciones inéditas de Julio Antonio, como por ejemplo los poemas titulados “Miércoles” y “Noche”, en el volumen *Viaje a la China* (1928); en *Siluetas 1830-1930* (1928) también participa con dos composiciones, tituladas “Vanguardismo 1928” y “Romanticismo 1830”; en *Maruchi* (1928), volumen que lleva el subtítulo de “historia de una niña bien”, colabora con un texto en prosa titulado “Flirt

⁶⁸ En el artículo de Eduardo Westerdahl tan socorrido nos encontramos con expresiones como las siguientes: “Las reuniones diferentes siempre, son absolutamente privadas”; Pajaritas de Papel “es una sociedad limitada, sin constitución legal ni formal reglamentación”; en otra ocasión *Dandín* hablará de “anónimo grupo”.

⁶⁹ “Acción de P.de P.”, *op. cit.*

⁷⁰ Emeterio Gutiérrez Albelo, “Eduardo Westerdahl y su obra”, artículo recogido en *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, edición al cuidado de Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1987, pp. 37-39. La cita corresponde a la página 37 de esta edición.

⁷¹ “Una forma de transmisión poética peculiar del romanticismo fue el *álbum*. El *álbum* es (...) un manuscrito constituido por textos autógrafos de distintos autores al que se incorporan materiales pictóricos y musicales y que tiene como finalidad el elogio de su destinatario”. Esta cita pertenece a la *Antología de la Poesía Romántica* (edición de J.A. Cilleruelo), Clásicos Castellanos, Madrid, 1997. Nosotros pensamos que, con este antecedente este grupo hereda, en volúmenes como *Maruchi*, su forma editorial de los álbumes románticos.

⁷² Esos volúmenes son: *Maruchi*, *Flor-Klore*, *Astronomía*, *Interview*, *Viaje a la China*, *Siluetas 1830-1930*, *Poemas de Lux*, *Almanaque*, *Formato de Revista Canaria*, *Impresiones y Suplemento*. Casi todos datan de 1928 salvo *Poemas de Lux*, volumen de 1929. A estas publicaciones hay que añadir que el grupo tenía otros

Dancing” y, finalmente, en *Flor-Klore* (1928) incorpora un poema sin título cuyo primer verso es “El girasol amarillo”. De todas las composiciones que da a conocer a la sombra de este grupo sólo la que introduce en la obra titulada *Poemas de Lux*, “Lux Indigo”, pasará al *Tratado* (1929) sin apenas variación.⁷³

En lo que a su participación “no literaria” se refiere, de la Rosa “confecciona” junto con Nivaria -Carmen Rosa Guimerá- la edición de *Poemas de Lux* (1929), volumen que tenía forma de flecha y que, probablemente, fue el último que se realizó en el seno del grupo. En *Astronomía* (1928) aparece una ilustración suya, con el sintomático título de “Noche negra”; en *Interview* (1928) concede una entrevista, a medio camino entre el humor y la seriedad, que los editores, -y *hacedores*- de este volumen, -Nivaria y Dandín-, titulan “Julio Antonio, poeta y militar romántico”.

Con Navarro Segura concluimos que “el episodio de *Pajaritas* es una refrescante experiencia iniciática y colectiva [...]. Representa un reconocimiento del poder de significación del arte y una exploración del concepto del absurdo”.⁷⁴

TRATADO DE LAS TARDES NUEVAS (1931)

La obra de Julio Antonio que es, no lo olvidemos, una selección, fue prologada, casi con toda seguridad, por Eduardo Westerdahl y aparece con el título que el propio poeta pensaba ponerle si la hubiese publicado en vida: *Tratado de las tardes nuevas*. Ambos aspectos son muy significativos: Julio Antonio nos dejó un *Tratado* de su poesía, esto es,

proyectos editoriales que llevarían los siguientes títulos: *Itinerario fantástico de Santa Cruz de Tenerife*, *Arquitecturas y decoración interior* y *Traducciones*.

⁷³ Pasará con el número 12 al *Tratado de las tardes nuevas* (1929). El poema que, como decimos, apenas sufre variación es incorporado con el título de “Lux”.

una obra que es el documento que recoge su discurso poético, un discurso que va desde un romanticismo iniciático más allá de la simple imitación de temas y formas hasta las piruetas ultraístas. Pero, además, es sintomático que sean “las tardes nuevas” el objeto de ese tratado. Y es que no podía ser de otra manera: la tarde, momento del día que ya Antonio Machado escogió para la reflexión, momento nostálgico y melancólico, aparece en muchos de los poemas del *Tratado* como una tarde que ya no será ni la tarde machadiana ni la de Juan Ramón, sino una tarde nueva fundada por una palabra que también pretende serlo, tarde insular de claridades, de reflejos cristalinos, de surcos lumínicos en el mar.

Con referencia al prólogo, hemos de decir que es el primer comentario que tenemos sobre la obra de Julio de la Rosa. En él se nos revelan algunas de las claves del *Tratado* (1931). Es destacable que, a pesar de que Julio de la Rosa se dedicase al teatro como actor aficionado o que estudiase Bellas Artes en Madrid y pintase cuadros o decorados, el grupo editor, *Pajaritas de Papel*, al igual que reseñistas de la obra como López Torres o Westerdahl, hagan especial mención a su labor como poeta que selecciona, que pule su material poético. Para muchos de sus amigos, este material era “el pulido prisma de su espíritu”⁷⁴, observando en él a un futuro gran poeta⁷⁵. La ingenuidad es una de sus constantes, sobre todo en los versos escritos a partir de 1927, rasgo que toma carta de naturaleza en las nueve composiciones que conforman los *Poemas Ingenuos* (1928); pero es el pesimismo la nota que Westerdahl, Minik o Ángel Acosta destacan sobre el resto, un pesimismo que puede tener su punto de partida en la enfermedad congénita que el poeta

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 42.

⁷⁵ Con esta bella metáfora califica Eduardo Westerdahl el temperamento poético de Julio Antonio. Véase el prólogo en la edición facsímil ya citada, p. 9.

padecía y que encuentra su expresión más patética y fatalista en los primeros versos de su producción.

Como contraste de ese pesimismo, tenemos la exuberante y fresca vitalidad de sus versos neopopularistas: cierto es que muchos de sus poemas están signados por la inquietud que le producen sentimientos primitivos como la muerte, el destino y la existencia humana o la religión. Sin embargo, tales sentimientos tienen su contrapunto en el tono infantil que caracteriza a algunas composiciones de expresión siempre blanca, sencilla, pura. Si bien en ocasiones el poeta no puede vencer esa desazón y desesperanza interiores que le hacen reflexionar en voz alta sobre la vida y la muerte, en otros momentos vence estas inquietudes y se enfrenta a la vida con toda su juventud plena de entusiasmo. La poesía se convierte en el medio ideal para vivir(se). Quizá esto marcó su carácter y su talante como poeta, un poeta siempre perseguido por los augurios de una muerte joven y que, como los niños, difícilmente controlaba sus impulsos. En cierto modo, Julio Antonio quiere buscar su centro a través de la experimentación, en especial la que se observa con los juegos cromáticos, en los que aparece la paleta del pintor, llenando de luminosidad artística los recovecos del poema y creando ambientes llenos de lirismo.

Pero de todos los rasgos esgrimidos hasta ahora, es el subjetivismo el que da unidad a todo el conjunto lírico de la obra: la interioridad del poeta se proyecta en un mundo y un ambiente definidos por los colores. La realidad exterior se convierte en realidad interior, en materia corpórea, en sueño, en imagen, en cuadro de luces y sombras. En este trabajo

⁷⁶ Ya López Torres decía que “Tenerife perdió con él (Julio Antonio) y José Antonio Rojas su mejor promesa” (en *Obras Completas, op. cit.*, p. 120).

“procuraba siempre moverse en las últimas tendencias”⁷⁷. Esta *angulosidad* creativa es la que late en sus *Primeros poemas* (1925-1926).

Al igual que García Cabrera, Julio de la Rosa publica sus primeros poemas con apenas veinte años. En sus primeros intentos con el verso se deja llevar por un impulso romántico empapado de una preocupación metafísica hondamente arraigada y que nunca le abandonaría. Este impulso romántico ya fue detectado por García Cabrera, quien de una manera sucinta esquematiza la línea que sigue el discurso poético inicial de Julio Antonio⁷⁸:

En este cuaderno-ciclo de Julio Antonio puede seguirse fácilmente la línea evolutiva de su proceso literario. Sus versos primeros, entroncados a la vieja manera romántica, intensamente subjetivos, cruzados por oscuras intuiciones de desaliento, de pesimismo, de misterio.⁷⁹

Estos *Primeros Poemas* tienen su poema-prólogo en “Ofrenda”, lírica *captatio benevolentiae* que hace nuestro joven poeta. Esta composición conceptista, de ritmo martilleante y entrecortado, presenta la poética de un espíritu juvenil, romántico, libre, encarcelado en la estructura rígida y clásica del verso alejandrino. Con este verso de corte narrativo, Julio Antonio hace una declaración de intenciones entre anáforas, paralelismos y bimetraciones, recursos que estructuran, casi matemáticamente, el poema y que intensifican el gran peso de la emoción. En éste destaca el sentido de dirección: de un lado, la dirección interna, sustancial, temática, de la materia poética que el poemario recoge; de otro, la dirección externa, accidental, “de los lectores” a quienes ofrece religiosamente “sus flores”:

⁷⁷ Prólogo a *Tratado de las tardes nuevas*, edición citada, p. 12.

⁷⁸ Aunque no se incluyen en esta selección editada por *Pajaritas de Papel*, incluiremos en nuestros comentarios referencias a los poemas “Presentimiento”, *Hespérides*, nº. 18, Santa Cruz de Tenerife (2-5-1926), y “Somos”, *Hespérides*, nº. 19, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926)

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 350.

A lo que nunca he visto, a lo desconocido,
a lo que se presiente, a lo que no es verdad,
a lo que no se halla, a lo que está perdido
entre las negras sombras de la fatalidad.
[...]⁸⁰

En estos versos iniciales es reveladora la idea que tiene el poeta de la poesía como forma de conocimiento para llegar a captar “lo desconocido” y el hecho de que la poesía excede los límites del pensamiento humano:

[...]
A lo que no concibe el pensamiento humano,
a todos los que duermen en sacro cementerio,
a todos los ascetas, a todos los paganos,
a todos los que sufren de amargo cautiverio
[...]

Será la intuición analógica la que le permita al poeta interiorizar “lo que se presiente”, esto es, lo que se intuye -y la poesía es intuición-, presunción que no es verdad porque no se ha constatado su certeza. El encabalgamiento abrupto del último verso del primer serventesio resalta a qué va dirigido el contenido poético: “a lo que está perdido / entre la negra sombra de la fatalidad”. Esta fatalidad la anotaremos, posteriormente, en poemas como “Yo sé que un día faltaré” o en el elegíaco “Poema del marinero muerto”.

La fijación estructural de este primer serventesio, estructura métrica rescatada por los románticos y que toma auge con el modernismo, es tal que entre los dos hemistiquios de cada verso se establece una correspondencia, casi antitética, de carácter semántico, correspondencia que es acentuada por la construcción bimembre del verso. Todo este poema se convierte en una invitación a adentrarnos en los laberintos líricos hasta llegar a

⁸⁰ *Tratado de las tardes nuevas, op. cit.*, p. 19. A partir de ahora consignaremos la página en la que se encuentra cada poema al lado de la cita que hagamos del mismo.

esa “tarde nueva” propugnada desde el título del mismo poemario. Entre epítetos y antítesis, el joven poeta ofrece sus flores⁸¹, “pobres sueños de gloria”. Con esta denominación, muy arraigada en nuestros Siglos de Oro, el poeta concluye su ofrenda: el impulso del espíritu, guiado por un joven y vitalista corazón, se encauza en unos esquemas estróficos subyugados al juicio, esquema ante el que “su corazón abdica”:

[...]
Yo os los cedo, leedlos juzgando fríamente;
yo ya los he juzgado, mi corazón abdica...
Y después de leerlos quemadlos lentamente;
Mis versos son impuros y el fuego purifica.

Con este comentario primero queremos llamar la atención sobre varios aspectos: de una parte, hay en estos primeros versos un primer acercamiento y aprendizaje de la retórica, con formas, recursos y metros que hunden sus raíces en nuestro Siglo de Oro y, también, en el romanticismo y modernismo; y, por otra parte, la mirada limpia del poeta, depurada, nítida, nos asalta desde estas primeras composiciones, dejando de lado cualquier abuso retórico basado en la fonética de la palabra, en el uso de neologismos, cultismos o léxico selecto y, en definitiva, en el empleo de elementos poéticos poco sustanciales. En sus inicios, el poeta “interioriza la belleza, atenúa la musicalidad y trasciende el sentido plástico con el sentimiento y la pretensión de una verdad esencial”.⁸² En este sentido, la herencia modernista que toma Julio Antonio puede cifrarse, básicamente, en el uso de

⁸¹ Recordemos que Juan Ramón Jiménez había escrito: “De mi sangre se nutrieron las estrofas de estos cantos; / son las flores de mi alma...”. Juan Ramón Jiménez, “Ofertorio”, en la *Antología poética* que de su obra realizan Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Planeta, Barcelona, 1987, p. 13.

⁸² José Paulino Ayuso (editor), *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1939)*, Castalia, Madrid, 1996, p. 20.

algunas estructuras métricas y de algún que otro motivo como elemento conductor de la idea poética.

Dos inquietudes, ya esbozadas en “Ofrenda”, son el centro de dos poemas recogidos en *Hespérides*: en “Presentimiento”, soneto también en alejandrinos, vuelven a aparecer esas “negras sombras de la fatalidad”. El poeta se sabe marcado por el destino divino; en esta composición el poeta afronta su sino con resignación, con esa carga pesimista propia del fin de siglo:

A ti, que en los azules girones de tu vida
miras pasar las horas sin un remordimiento,
y en la sutil maraña de un breve pensamiento
tienes toda tu mente enredada y prendida.

Para ti, que consciente del dolor de una herida
no has querido cerrarla y avivas el tormento,
un ¡alerta! a tu alma -¡inútil llamamiento!-
surge hoy del fondo muerto de mi ilusión perdida.

Si el destino te hiere con su dardo algún día...
Cuando sientas temblando que la vida te hastía
y recorras tu senda de la amargura en pos...

Cuando de tu quimera resten sólo los despojos
y el llanto acuda ardiente a arrasarte los ojos
es que llegó tu castigo, ¡es que arriba está Dios!...

En “Somos”, en cambio, la certeza del destino trágico se convierte en interrogación metafísica. Este poema “autoexplicativo”, que mezcla versos de arte mayor y menor y que da más libertad al espíritu atormentado e inquieto del poeta, expresa la igualdad de todos ante la muerte. Su creencia religiosa, muy profunda, estalla en amarga queja llena de

incertidumbres, con un tono que nos recuerda al Unamuno metafísico, que se interroga por el destino del hombre⁸³:

[...]
¡Reencarnación!...: ¡clave desconocida!
¡Oh, ignorancia fatal!...
¿Acaba la existencia con la vida?
¿Será su fin fatal?
[...]

El tono emotivo y exaltado de su mirada interior llega hasta los dos certeros interrogantes finales, que dejan el sentido del poema y las ansias de saber del poeta en suspenso. La conclusión a la que llega el poeta es que el hombre parece ser un muñeco que el destino maneja a su antojo. A este respecto, las analogías con Calderón y su *Gran Teatro del Mundo* son inevitables:

[...]
¿Somos sólo muñecos de la suerte
que, en el umbral del reino de la Muerte,
danzamos a compás del corazón?⁸⁴

Estas dudas existenciales hallan su resolución en el poema 1 del *Tratado*: en él se niega el libre albedrío y se sostiene la imposición divina del destino humano⁸⁵:

Yo no soy el culpable, es el destino
que en la vida marcó mi loca senda

⁸³ En efecto, en poemas como “[Vuelve hacia atrás la vista, caminante]”, el gran escritor vasco tampoco sabe “dónde el misterio estriba”, el misterio de la vida y de la muerte. *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1939)*, obra citada, p. 109.

⁸⁴ “En las obras románticas /.../, todo debe sostenerse al ritmo del corazón”. José A. Cilleruelo, *Antología...*, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁵ En su artículo “Imágenes y la imaginería románticas”, David T. Gies agrupa una serie de motivos en torno al tema de la fatalidad, motivos tales como “mala suerte, estrella negra, fortuna adversa, destino, sino, azar...”. Este artículo se encuentra recogido en David T. Gies (editor), *El Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 140-151.

y he de seguir por fuerza ese camino,
sobre mis ojos la tupida venda.⁸⁶
[...] [P. 20]

En esta composición las continuas repeticiones del pronombre personal de primera persona⁸⁷ y del verbo “ser” en presente da un marcado carácter ontológico al poema: la escritura está comprometida con la individualidad. Asimismo, la idea del devenir de la vida, del camino que se recorre “andando despacito hacia la muerte”, tiene su fijación más lograda en el empleo de encabalgamientos, que dan continuidad a la lectura, con esa idea de rapidez que refleja la noción del camino vertiginoso -sin vuelta atrás- que es la existencia. En este sentido, son muy significativos las palabras y sintagmas destacados al final de cada verso: *destino, loca senda, ese camino, venda, guía, mi ser, voluntad mía, este poder, un fantoche, la suerte, larga noche y la muerte.*

La resignación es, de nuevo, la actitud que toma el poeta, que sabe que no hay posibilidad de lucha, de redención: está vencido de antemano. Este determinismo incide en el carácter trágico del vivir. El hombre, juguete del destino, descubre su impotencia para plantarle cara a su sino y lo peor de todo es que es consciente, a pesar de su juventud, de ello. Es por esto por lo que se siente un juguete de la suerte que va a la deriva:

⁸⁶ *Op., cit.*, p. 20. Estos versos nos traen a la memoria este fragmento de de Rosalía de Castro, en el que también aparece el motivo de “la venda”:

[...]
Puro el aire, la luz sonrosada,
¡qué despertar tan dichoso!
Yo veía entre nubes de incienso,
visiones con alas de oro
que llevaban la *venda celeste*
de la fe sobre sus ojos...

Este fragmento se encuentra en su poemario *En las orillas del Sar*. Citamos por la edición preparada por Marina Mayoral, Castalia, Madrid, 1983, p. 70.

[...]
Yo no soy nada, sólo un fantoche
a merced de la vida y de la suerte
que vivo en una negra y larga noche
andando despacito hacia la muerte.

Cierta actitud religiosa se relaciona con ese fatalismo. Es, quizá, por ello por lo que algún que otro reseñista de la obra de Julio Antonio ha observado ribetes místicos en algunos poemas⁸⁸. Nosotros no creemos en tal afirmación: su misticismo -si lo hay- no es más que un peldaño de su discurso lírico, una circunstancia accidental propia de un aprendizaje de juventud.

El mismo motivo del destino ineluctable lo encontramos en nuestro romanticismo en autores como Espronceda, quien en el poema titulado “A una estrella” muestra su arrogancia y exaltación, rasgos propios del héroe romántico. Este tono se aleja del tono resignado y del sentimiento derrotista que desprenden los versos de Julio Antonio:

Yo indiferente sigo mi camino
a merced de los vientos y la mar,
y entregado en los brazos del destino
ni me importa salvarme o zozobrar.⁸⁹

También es por poemas como este número 1 por lo que Julio Antonio ha sido considerado como un poeta fatalista y pesimista. Tal afirmación es tan sólo una verdad a medias. Esta desazón vital, que adquiere tonos quevedescos en algunos momentos, podría

⁸⁷“El romanticismo no concibe otra poesía que la inspirada; el poeta hace circular el mundo alrededor de su yo, única medida y única norma”. G. Díaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1972⁴, p. 38.

⁸⁸ De esta opinión es Eduardo Westerdahl. En el prólogo que hace a la edición de la obra de Julio Antonio dice lo siguiente: “mística, silenciosa y fatalista, su obra salió así llena de entusiasmo, de juventud, fuerte y coloreada, con un sabor de fruta”. La cita se encuentra en la página 10 del prólogo citado.

⁸⁹ José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1990, p. 253.

estar relacionada, como hemos dicho antes, con una enfermedad coronaria que el poeta padecía. En estos primeros compases de su escritura, el pesimismo vence su joven y renqueante vitalidad que, como veremos, aflorará en sus poemas posteriores.

Los dos poemas siguientes, escritos en versos de arte menor, desarrollan dos temas diferentes. El primero -el número 2- es una prueba más de la experimentación formal de Julio de la Rosa, probando con la agilidad y ligereza de la seguidilla. En poemas como éste aparece ese “misterio” del que hablaba García Cabrera en su reseña. Toda la composición, en la que se deja sentir levemente la paleta del pintor, está construida sobre el motivo de las manos, unas “manos salvadoras”, que aparecen como hilo conductor del tema de la composición en la primera seguidilla; el resto del poema desarrolla “el asunto” planteado en esta primera estrofa. Con Juan Eduardo Cirlot, creemos que “las manos sobre los ojos [representan] la clarividencia a la hora de morir”⁹⁰. Así, en este poema, que nos trae a la memoria la leyenda de Bécquer titulada “La promesa” o el texto de Agustín Espinosa recogido en *Crímen* que lleva por título “La mano muerta”, las manos son un motivo para tratar el mismo tema que en los poemas anteriores, la muerte, sólo que ahora ésta se ve como vía de escape, como elemento positivo. Este sentido liberador de la muerte hunde también sus raíces en el romanticismo⁹¹:

Sentí un deseo eterno
de poseerlas,
de separar tus manos
de todo el cuerpo,
llevarlas a mi frente

⁹⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, p. 303.

⁹¹ “Para los románticos [la muerte] es su esperada compañera. Es la libertadora, la que trae la paz al alma atormentada /.../”. R. Navas Ruíz, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 55 y ss.

para que fueran
un premio a mi martirio
[...]. [P. 21]

El segundo -tercer poema del libro- está dedicado a Juan Manuel Trujillo, que, junto a Agustín Espinosa y Pestana Nóbrega, llevaba las riendas de *La Rosa de los Vientos*. En estos años, Trujillo colaboraba escribiendo fragmentos de prosa poética en *Gaceta de Tenerife* bajo el pseudónimo de Azagal. Uno de estos textos, titulado “El Patronazgo”, pudo haber sido el punto de arranque de este poema homenaje. Quizá Julio Antonio se fijó en las nocturnidades, en el “movimiento de cámara” de que se valía Trujillo para describir los pasillos y galerías del convento en el texto citado. En este romance, de la Rosa re-crea el ambiente que rodeaba ese convento, un paisaje melancólico en el que se atisban oscuras premoniciones de desgracia⁹²:

[...]
Están las calles desiertas,
está el jardín en silencio,
están las sombras perdidas
en lo negro del convento.
En las losas de la calle
rompe la lluvia el silencio
se ve una luz solitaria
que hace más oscuro el cielo.⁹³
[...] [P. 22]

Este poema entronca con los “nocturnos” -“escenografía plástica y acústica en la que ruge el aquilón”⁹⁴-, característicos de la escenografía romántica y modernista. El poeta pinta varios planos estáticos como el jardín -elemento romántico que explotan al máximo los modernistas-, el convento, la torre... y se va moviendo de uno de estos fragmentos de

⁹² “Sobre o alrededor de ese paisaje hay algo que el ojo no ve, pero que el corazón no puede dejar de adivinar: la tristeza el misterio, la melancolía”. En Díaz-Plaja, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 74.

realidad a otro. En ese movimiento destacan los juegos con los contrastes silencio-ruido, luz-oscuridad y el léxico relacionado con los sentidos, que conlleva una esencial carga connotativa, de sugerencia, logrando crear “diálogos sensoriales”:

[...]
dobla una campana lento.
Otra más honda responde
como una voz de lo eterno
y en su dialogar parecen
disputar con el silencio...
[...] [Pp. 22 y ss]

Este escenario umbrío, lleno de ecos lejanos y juegos de luces, tiene su máximo representante en el romanticismo español con la figura de Espronceda, especialmente en los escenarios que dibuja en su obra *El Estudiante de Salamanca*:

[...]
tal vez la campana
de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema,
que los sábados convoca
a las brujas a su fiesta.
[...]
silbaba lúgubre el viento,
y allá en el aire, cual negras
fantasmas, se dibujaban
las torres de las iglesias.⁹⁵

Con esta atmósfera “se buscan situaciones ambiguas, zonas confusas, donde se pierden los límites de lo creíble y lo increíble: presentimientos, voces o clamores vagos...”⁹⁶.

⁹³ *Op. cit.*, p. 22

⁹⁴ G. Díaz-Plaja, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁵ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición al cuidado de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1992, pp. 88 y ss.

⁹⁶ Navas Ruíz, Ricardo, *El romanticismo*, *op. cit.*, p. 59.

La última de estas composiciones primeras de Julio Antonio, “Mi oración fúnebre”, es una auténtica y sincera confesión. El poeta, visionario de su trágico futuro, canta su soledad; “no en vano Eugenio Montes ha dicho que romanticismo es conciencia de soledad”⁹⁷:

[...]
Nadie vendrá a turbar la paz sagrada
del eterno fanal
de mi tumba, tan triste, tan mojada
por la lluvia otoñal.
A esa tumba las lágrimas y flores
¿quién las irá a llevar?
¡Bajo el día de pálidos colores
nadie me irá a llorar!
[...] [P. 25]

La seguridad del acabamiento, del fin -nótese el empleo de la forma sintética del futuro, que nos transmite la idea de ‘certeza’- transita por este canto de ultratumba: el empleo del endecasílabo, verso que inicia y expande el significado, junto al heptasílabo, verso de contención que lo completa, dan al poema, en su lectura, ese ritmo de marcha fúnebre que el poeta busca. La repetición anafórica del indefinido “nadie”, encabezando versos de construcción paralelística, enfatiza el sentimiento de desesperación que siente el poeta.

En este poema “retumba” poderosamente el eco del autor de *Las rimas* -en tantos aspectos maestro de Julio Antonio en estos primeros momentos-, que en su rima LXI, tras el desengaño amoroso, también se pregunta:

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,

⁹⁷ *Apud* Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 55.

sobre la olvidada fosa
¿quién vendrá a llorar?⁹⁸

También en la rima LXXIII Bécquer hace referencia, con tono exclamativo, a la soledad de la muerte, pues no entiende cómo en ese último momento, más allá de toda duda metafísica sobre el significado de la muerte, el ser humano personifica la soledad: “¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!”⁹⁹.

Si bien es cierto que el exceso de retórica, de técnica estilística, puede descubrirnos lo decadente que puede ser una obra -un poema-, en el caso de Julio Antonio la retórica siempre estará subordinada al magma emocional. En estos versos primerizos de carácter introspectivo, Julio de la Rosa intenta experimentar con la métrica, tratando de buscar las formas expresivas que más se ajusten a su *maremagnum* interior. La interioridad, que siempre ganará la batalla, habita en este inicio de camino en la órbita del romanticismo y modernismo tardíos, tendencias que a partir de 1927 dejarán paso a poemas que podemos situar dentro de la primera vanguardia. A partir de este instante, el verso de arte mayor apenas “tendrá sitio”: el poema se hará más enjuto, más sintético, ganando en economía expresiva. Se hará más moderno, más vanguardista.

Esto que decimos se aprecia en *Poemas varios* (1927), segundo viraje lírico de Julio Antonio, que es el que mayor cantidad de composiciones aporta al *Tratado* (1931) y en el que podemos apreciar el cambio de tercio que se opera en su credo poético: un cambio amplio –podríamos decir que múltiple-. Y es que no es otra la idea que esconde el propio título: la variedad de tendencias que nuestro poeta asimila para plasmar su universo lírico:

⁹⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, edición de Rafael Montesinos, Cátedra, Madrid, 1993, p. 151.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 160.

purismo, neopopularismo e, incluso, ultraísmo son orientaciones que se agrupan, que dialogan creativamente en este segundo poemario¹⁰⁰, sin dejar de lado los ecos modernistas que también aparecen en poemas llenos de gran belleza plástica. Esta es la forma que nuestro joven poeta toma para sintonizar con la nueva literatura, denominación ésta que arranca de Ramón Gómez de la Serna¹⁰¹ y que arraiga en los poetas de la llamada *generación del 27*. En este momento, Julio Antonio había leído las primeras obras de Alberti, especialmente su *Marinero en Tierra* (1925), el *Libro de Poemas* (1921) y las *Canciones* (1924) de García Lorca y la nueva poesía que Juan Ramón Jiménez, el otro gran maestro junto a Ramón y Ortega de esta generación de la vanguardia, había escrito a partir de la publicación de su *Diario de un poeta recién casado* (1917).

Estos ecos de novedad no pasaron desapercibidos a la agudeza de Agustín Espinosa, en cuyo vocabulario creador, que era el que también empleaba frecuentemente en sus artículos críticos sobre las obras que escribían sus amigos, la palabra *nuevo* tiene un lugar de privilegio. El autor de *Crimen* utilizará este adjetivo para calificar al grupo de escritores que no practican las viejas formas y los viejos tópicos del modernismo epigonal; de este modo, la nueva literatura es la que se opone a la defendida por la llamada Escuela Regionalista o Neovianista, con figuras como Ramón Gil-Roldán, Tabares Bartlett y especialmente Manuel Verdugo, que malgastaba su tiempo entre cantos a los héroes prehispánicos y a los elementos más representativos -y exclusivos- de la geografía insular. Para *los nuevos*, en cambio, la novedad se aleja del pasado y también se aleja de la

¹⁰⁰ Con Ángel Crespo creemos que en la lírica de vanguardia “las tendencias existieron, pero también se mezclaron frecuentemente en la obra de un mismo autor”. Véase A.A.V.V., *Historia de la literatura española II*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 1108.

búsqueda de las raíces en los ancestros perdidos; la nueva literatura, para serlo, ha de basarse en una nueva sensibilidad, en una nueva forma de mirar, de percibir y, cómo no, de enfrentarse al lenguaje¹⁰² y de expresar las cosas como vistas por primera vez. En autores como Gutiérrez Albelo o el propio Espinosa esta idea será esencial. En Julio Antonio también, y prueba de ello es la composición número 4, que encierra la nueva poética de su aventura escritural:

Mi verso es el esquema
de una realidad cierta,
de una visión sin viejos
prejuicios de razón.
Es un grito del tiempo
-sin reloj que lo mienta-
al compás del latido
justo del corazón.
[...] [P. 27]¹⁰³

El poeta renuncia a lo anecdótico, tanto en el contenido como en la expresión, que ahora es limpia, pura, esencial. Con ese esquema –esencia de realidad- sólo podemos aludir a las cosas, y esa alusión toma como punto de arranque el sentimiento, el espíritu de ese

¹⁰¹ Como muy bien comenta Pérez Corrales, “Ramón trajo a la literatura española *lo nuevo*, el humor como cifra de todo, el fragmentarismo, la iconoclastia, lo que luego se llamaría con desorientadora expresión la *deshumanización del arte*. Véase su *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, ya citado, p. 77.

¹⁰² Nilo Palenzuela ha dicho sobre la *opera prima* de Pedro García Cabrera lo siguiente: “su poesía nace en Canarias pero los entronques o engarces están en el dominio de la lengua española y de la universalidad creadora”. Estas palabras, que pertenecen a su artículo “*Líquenes* y el comienzo de una poesía” (*Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada* (14-2-1981)), creemos que se pueden aplicar de lleno a Julio Antonio de la Rosa. En otro lugar, el mismo crítico ya había apreciado que “el arte [...] no es tanto el signo de una época como el acto de desvelar a través del lenguaje artístico un universo espiritual y propio: la independencia y la libertad de los signos en su acto fundacional”. Estas palabras pertenecen a su artículo “*Avatares de la crítica: Ernesto Pestana, Juan Manuel Trujillo, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik*”, recogido en *Canarias: las vanguardias históricas*, obra ya citada, pp. 243-264; p. 249. Este artículo también se encuentra recogido en su libro *Visiones de Gaceta de arte*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 39-65.

¹⁰³ Este poema apareció en *Hespérides*, nº. 85, Santa Cruz de Tenerife (14-8-1927) bajo el título de “Mi verso”.

sembrador de alusiones¹⁰⁴ que es el poeta-creador. La palabra se convierte en realidad ontológica que, tras un proceso de interiorización, (re-)crea “sin prejuicios de razón” la realidad en ese esqueleto material que es el verso. El filtro que le permite al poeta la consecución de este deseo será su impulso interior, su emoción, que es fuente de sinceridad.

En este momento el poeta necesita redefinir su mundo. En estos primeros versos aparecen los ecos de Antonio Machado, para quien la poesía era “palabra en el tiempo”. Para Julio Antonio, es “un grito del tiempo”, un grito que refleja el sacudimiento interior que en el poeta produce el alma de las cosas, que es lo que aspira a conseguir por medio de la palabra poética. En efecto, es la interioridad la que marca el ritmo de una composición nueva, la que modela y modula la realidad poética interpretándola creativamente en un proceso no basado en la figuración –representación- de esa realidad.

Como podemos observar, este inicio del poema desgrana muchos elementos que fundamentan la poética de *Poemas Varios*, pero hay dos que llaman nuestra atención con mayor fuerza: de un lado, la idea de esquema -una noción muy orteguiana- y, de otro, ese “compás del latido / justo del corazón”. Y es, efectivamente, Ortega y Gasset, el otro maestro novecentista, en su obra *La deshumanización del arte* (1925), el que ya comentaba que “el objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda ésta siempre como un mísero esquema [...]”¹⁰⁵. Para Ortega, la existencia de una realidad dada está siempre supeditada a su conversión en esquema de sí misma, esquema que estará

¹⁰⁴ En la relación *poesía-realidad*, “la poesía ha gozado siempre de la libertad de modificar y desordenar la realidad, reduciéndola a alusiones, ampliándola demoníacamente, convirtiéndola en medio expresivo de una intimidad o en símbolo de una situación vital amplísima. Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 101.

¹⁰⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros tratados de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1996⁴, p. 78.

íntimamente relacionado con la percepción que en cada momento tengamos de esa realidad concreta, que será siempre nueva e irrepetible pero siempre la misma.

En las islas es Espinosa, en su obra *Lancelot, 28º - 7º*, quien toma esta idea de esquema, desarrollándola a su manera:

Por eso sustituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento afectivo, por Lancelot [...]. Sustituyo una palabra –Lanzarote- ya sin sentido por otra llena aún de alto sentimiento de heroicidad. [...] Penumbro el vocablo popular para prosceniar el vocablo culto. Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero, por lo íntegro. El objeto por su *esquema*. El sujeto por la esencia. La isla, por su mapa poético.¹⁰⁶

Así, pues, un esquema es lo que no es desarrollo y debe contener la esencia de las cosas, esto es, lo que las singulariza. En ese proceso por *esquematisar* el objeto poético están implícitas dos ideas centrales: la de abstracción y la de depuración (¿y no es lo abstracto la conceptualización, la *imago mentis* de lo concreto?)¹⁰⁷. Ambas nociones fueron apadrinadas por Juan Ramón a través de obras como *Diario de un poeta recién casado* y *Estío (1916)* o *Eternidades (1918)*, y fueron heredadas por los poetas agrupados en torno a 1927. Esta veta purista, que persigue “la depuración de matices, la renovación de la imagen”¹⁰⁸, no se opone a la presencia del elemento afectivo –y decimos afectivo y no sentimentalista- en el poema, representado por el corazón. Ya el propio Juan Ramón decía, al respecto, lo siguiente: “En la tarde total, por ejemplo, lo que da la belleza es el latido

¹⁰⁶ Agustín Espinosa, *Lancelot, 28º - 7º*, edición de Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, 1988, p. 10. El subrayado es nuestro. Pérez Corrales ya nos dice en su obra *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, que “la palabra esquema es fundamental en Espinosa” (p. 317)

¹⁰⁷ “El esquema –con lo que supone de depuración- es una categoría funcional en la nueva literatura”. Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 434, nota 77.

¹⁰⁸ *Apud* Andrés Sánchez Robayna, en introducción a *Diario de un sol de verano*, de Domingo López Torres, *op. cit.*, p. 14, nota 20.

íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo: la *exactitud del latido*. El corazón, si existe, es siempre igual [...]”.¹⁰⁹

Julio Antonio sintoniza con esta concepción de la nueva poética juanramoniana. Ese “latido justo del corazón” tiene su materialización en los versos del poeta, hondamente subjetivos siempre, un poeta que se niega a pintar el mundo exterior y abre sus horizontes creativos a su mundo interior. En este sentido, son interesantes las apreciaciones que hace un gran conocedor de la vida cultural y literaria del momento, Juan Manuel Trujillo: en su opinión, “hoy, más que nunca, los obreros de la cultura del siglo XX –importada a Canarias por la revista *La Rosa de los Vientos*- trabajan por desencadenar las alusiones –*el corazón* sobre ellas, siempre- de las cosas”.¹¹⁰

Que la realidad es el punto de partida desde el que se desencadenan *las alusiones* y cuya función es la de ser un mero trampolín es una idea que toma cuerpo con las tesis orteguianas. En Canarias, un fino crítico como Ernesto Pestana Nóbrega hará hincapié en este mismo planteamiento, pues “si el mundo presta un pedazo suyo, la otra parte que falta

¹⁰⁹ Juan Ramón Jiménez, *Antología Poética*, op. cit., p. 301. El subrayado es nuestro.

¹¹⁰ Apud Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, Museo de Teruel, Teruel, 1998, p. 50. En su *Libro de Poemas*, Lorca también tomó conciencia ya desde un primer momento de esta premisa y así en su poema “Cantos nuevos” podemos leer que el poeta busca un...

[...]
Cantar que vaya al alma de las cosas
y al alma de los vientos
y que descansa al fin en la alegría
del corazón eterno.

Cito por la edición que de las *Obras Completas* que realiza Miguel García Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, Tomo I, p. 98.

Vicente Huidobro, en un poema perteneciente a *Pasando y pasando* (1914), también creía “firmemente que el alma del poeta debe estar / en contacto con el alma de las cosas”. Citamos por la antología que del autor chileno prepara René de Costa, *Poesía y poética (1911-1948)*, Alianza, Madrid, 1996, p. 35.

para la obra –la más importante: interpretación y organización- tendría que sacarla el artista de su propio espíritu”.¹¹¹

Gutiérrez Albelo, gran amigo de Julio Antonio y compañero de batallas suyo en *Hespérides* y *La Rosa de los Vientos*, también comparte las ideas de Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana. En la primera parte de la producción poética del poeta icodense, la recogida en *Campanario de la Primavera* (1930), la palabra *corazón* está presente en numerosas composiciones, como por ejemplo “Mi maestra de estética”, “El juguete nuevo”, “Y el corazón” o en “Campanario...”, poema en el que ese latido justo de un corazón joven y juguetón se equipara al de una estruendosa campana:

Campanario:
también en mi corazón
alguien, está repicando.

Amapolitas, violetas,
madreselvas y geranios:
¿hasta vosotros no llega
mi corazón dilatado?

Todo vestido de risas,
saltando,
-¡como un chiquillo!-
se me ha ido por el campo...¹¹²

Siguiendo con este denso poema de Julio Antonio, los siguientes elementos que desgrana poéticamente son

la realidad absurda
de un acto retorcido
por el razonamiento
de la imaginación,

¹¹¹ Ernesto Pestana Nóbrega, *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1990. Estas apreciaciones, vertidas en su artículo “Brandt y el paisaje” (pp. 59-61), conectan con los principios de la nueva literatura. La cita corresponde a la página 59.

¹¹² *Campanario de la primavera*, edición citada, p. 19.

es falsa, es el reflejo
de una verdad cubierta
de antiguas normas rotas
y harapos de razón.
Mi verso es el impulso
verdadero, valiente
de un sentimiento puro
pleno de realidad.
Es el verso simbólico
a los seres sin alma,
que estorbe el ritmo bello
de mi sinceridad.
[Pp. 27 y ss]¹¹³

¿Y no es la vanguardia, en esencia, la ruptura de esas antiguas normas? En estos versos se esconde uno de los principios que Ortega incluía como integrantes del sistema de la nueva literatura: el de que el arte debe eludir toda falsedad.

Asimismo, Agustín Espinosa también defendía que en el proceso creativo lo primero era hacer el esquema de la realidad y, luego, la fuga imaginativa. Como vemos, pues, Julio Antonio conecta plenamente con las ideas estéticas de su época y, probablemente, ya conocía los principios ultraístas que propugnaban un arte libre de los grilletes de la razón, dando un papel más relevante al juego, al humor y, especialmente, a la imaginación.

Ese “sentimiento puro” –y la pureza es un principio consustancial en la nueva literatura-, transparente, se manifiesta también en otros poemas de corte descriptivo, una descripción hecha a través de una mirada interior, como son los casos de las composiciones “Día de lluvia” y “Día de sol”. Al primero pertenecen estos versos:

¹¹³ Pestana Nóbrega opinaba que “el nuevo ambiente intelectual se pone en movimiento y se desborda en campos de *sinceridad*”. Tales apreciaciones pueden leerse en su artículo “Más arte joven” recogido en la selección que de parte de su actividad crítica recoge Nilo Palenzuela, *op. cit.*, p. 33.

Día de lluvia,
llora el tejado,
sueñan las piedras
ser de metal.
Todas sus plumas
sacude el gallo,
tiene viruelas
el arenal.
[P. 49]¹¹⁴

El verso se hace breve, gana en concisión, en un poema en el que la idea sólo queda esbozada. El humor –rasgo, como decíamos, definidor de este primer momento- también aparece:

Cree el asfalto
ser un espejo
[...]
y en él se miran
todos los perros
que se enfurecen
con su revés.
[Ib.]

El ritmo alegre y vivo del poema –como el de la lluvia al caer-, cargado de tenues prosopopeyas, permite el juego analógico, creando campos asociativos de imágenes que son como fugaces iluminaciones líricas; así, la lluvia es un “llanto silente” o las nubes son “grises fantasmas”.

El siguiente poema, muy similar en cuanto a su concepción, se resuelve con la misma intrascendencia y se desarrolla siguiendo las directrices que marca el espíritu juguetón y travieso del poeta, que hace que todo cobre vida y adquiera una nueva dimensión:

¹¹⁴ *Hespérides*, n.º. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927). Este poema también lo recoge Pérez Minik en su *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, pp. 287-288.

[...]
Chilla la tierra
cuando se tuesta,
humea el mar,
sale el lagarto
de su morada
y es una coma
verde esmeralda
sobre las piedras
de mi corral.
[...] [P. 51]¹¹⁵

Arte depurado sigue siendo la consigna de Julio Antonio, una muestra más de su conciencia artística, aunque aún en una primera fase de iniciación, de tanteo. Ya destaca la alegría, como en el primer libro de Gutiérrez Albelo, y también la inocencia, la mirada de niño de la que hace gala el poeta, que se fija en los detalles más cotidianos, consiguiendo hacer de lo más insignificante una realidad poética.

Esta forma de ver se repite en “Rodó la tormenta”, romancillo en el que resuenan los ecos de Antonio Machado, que no obstaculizan el timbre de una voz jovial y deseosa de hacerse escuchar:

Rodó la tormenta,
la tarde está clara.
[...]
Aspiro muy fuerte.
Penetra en mi alma
el perfume claro
de la tarde clara
[...] [P. 43]

Destaca el sintagma “tarde clara”, tan abundante en el Machado de *Soledades*.
Galerías. Otros poemas:

¹¹⁵ Domingo Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, pp. 286-287.

Fue una tarde clara, triste y soñolienta [...]

Es una tarde clara,
casi de primavera, [...]

Una clara tarde
la mayor lloraba [...]¹¹⁶

Esa claridad -claridad paisajística, claridad poética- es la nota relevante de un paisaje emocional en el que predomina el realismo de la imaginación, hoja en blanco que recoge cualquier reflejo, cualquier destello de realidad. Pero esa claridad se da en *la tarde* y esta obra es un *Tratado de las tardes nuevas*: la tarde es el momento más largo y lánguido del día y ofrece muchas posibilidades poéticas -y, además, presenta la sombra de los objetos que se agranda a medida que el sol decae-. Julio Antonio tomará la idea de *eternidad* como rasgo inherente a esas *tardes nuevas*, una idea también presente en Juan Ramón, que aspiraba a conseguir la *tarde total*. Y es que para la nueva literatura “arte puro es igual a arte eterno, y ese es el arte que debe prevalecer”¹¹⁷.

En el espectro cromático esa claridad se concreta en el color blanco, el color de la nueva literatura; esta “semántica del blanco”, que impregnará la mayor parte de las composiciones de Julio Antonio y sus coetáneos generacionales, la observamos en fragmentos como el siguiente:

[...]
El frío de los *crisales*
sobre mi conciencia *blanca*
y los visillos de encaje
sobre el *crystal* de mi *alma*.
[P. 46]

¹¹⁶ Antonio Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1993. Las composiciones a las que pertenecen estos fragmentos son la VI (p. 90), la VII (p. 93) y la XXXVIII (p. 138).

¹¹⁷ Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño.*, *op. cit.*, p. 60.

A su vez, el reflejo más fiel de esta idea en el poema es la línea purista –poesía desnuda de matices- que trabaja con *esencias de lenguaje*, volviendo aquí a entroncar con la idea de depuración juanramoniana. Ya Sánchez Robayna había observado esta particularidad en la poética de los poetas isleños de esta hora vanguardista:

La línea *purista* es también rastreable, en cambio –aunque con personales variantes, mezclada con cierto carácter lúdico heredado del ultraísmo y el creacionismo-, en esta hora poética insular: *Stadium* (1930), de Ramón Fera, y el citado *Tratado de las tardes nuevas* (1931), el libro póstumo de Julio Antonio de la Rosa.¹¹⁸

Jorge Guillén y Pedro Salinas son los poetas que mejor representan esta vena de la poesía pura, de transparencia. El elemento poético que mejor reflejará esta idea será *el espejo* –o el cristal-; así en Salinas tenemos que

La tierra yerma, sin árbol
ni montaña, el cielo seco,
huérfano de nube o pájaro;
tan quietos los dos, tan solos,
frente a frente tierra y cielo,
paralelismo de *espejos*,
que ahora no hay lejos ni cerca,
alto o bajo, mucho o poco,
en el universo.
¡Dulce muerte de medidas,
guiño de infinito!¹¹⁹

Con Eduardo Cirlot creemos que “el espejo es un símbolo de la imaginación –o de la conciencia- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal”¹²⁰. En Julio Antonio la simbología del *espejo* –del reflejo que hace que la realidad reflejada sea la misma y otra distinta a un tiempo- aparece con un sentido similar al del

¹¹⁸ A. Sánchez Robayna, introducción a *Diario de un sol de verano*, de López Torres, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁹ Pedro Salinas, *Poesías Completas I (Fábula y Signo. Seguro Azar. Presagios)*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 41 y ss.

¹²⁰ Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, *op. cit.*, p. 200.

poema saliniano, aunque esta vez impregnada de la ingenuidad juguetona que se respiraba en la atmósfera de la época¹²¹.

Jorge Guillén, con la acostumbrada rotundidad que caracteriza los primeros poemas de *Cántico*, también cree, como Lorenzo-Cáceres o Julio Antonio, que “el mundo tiene cándida / profundidad de espejo”.¹²²

La imaginación –espejo multifocal- toma esencias de realidad para, a través de un lenguaje también esencial, materializar ese reflejo en el poema, todo ello en consonancia con el espíritu de universalismo creador que imperaba en ese momento de “definición cultural”¹²³.

Junto al espejo, elemento presente en cuadros de Magritte, el *sueño* es otro de los motivos recurrentes en nuestro poeta, elemento éste que tomó mucha relevancia especialmente a partir de las teorías freudianas y que será uno de los motivos más relevantes dentro del credo surrealista. Además no hemos de olvidar que el sueño fue un motivo “muy asediado” durante el período romántico, especialmente como punto de arranque para construir el poema: el poeta aprovecha las imágenes oníricas para afrontar la escritura. En el caso de nuestro poeta, el sueño lo transmuta a otro estado; en el poema 13 a la infancia, siendo un “Sueño mío entre cristales / donde se escurrían lágrimas; / a la luz de aquel farol / yo pensaba”. En el poema 18, el sueño conduce al poeta a la certidumbre sobre

¹²¹ Puede tomarse como ejemplo el poema “Día de lluvia” en el que “el asfalto cree ser un espejo” en el que los perros se miran y se enfurecen con su revés. Sobre esta idea volveremos al abordar el comentario del *Tratado* (1929).

¹²² Jorge Guillén, *Cántico*, Seix Barral, Barcelona, 1990³, p. 76. Hemos de recordar aquí que ya Saulo Torón se preguntaba: “¿Dónde está la realidad? / ¿En el cristal del espejo / o delante del cristal?”. Citamos por A. Sánchez Robayna, *Museo Atlántico*, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1983, p. 160.

¹²³ Nilo Palenzuela, “Algunas reflexiones sobre las vanguardias insulares”, *Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada*, (30-5-1981). En este artículo Nilo Palenzuela sintetiza cuáles son los fundamentos que los vanguardistas esgrimieron para ver en la vanguardia un momento de definición cultural.

la materialidad real de lo soñado en contraposición a la vigilia: parece que en el sueño puede lograr sus más profundos deseos. En este poema la dualidad romántica sueño/vigilia se decanta del lado del segundo elemento:

[...]
¡Ay, qué pena, que tenga
que bajarme del cuervo!
Yo quisiera ser alto
más alto que un sueño,
ese sueño perdido
de los bosques por dentro,
de las almas por fuera,
de los ojos abiertos.
[P. 56]¹²⁴

El elemento onírico nos otorga varias claves interpretativas. Una de las cualidades del sueño es que nos ausenta de la vida: en el momento en que dormimos perdemos la facultad de tener conciencia de las cosas –aunque ganamos otras facultades-. No en vano el sueño, como *imago mortis* del hombre en vida –*una imago mortis* que en este poema está representada por el “cuervo”- atrajo también a Juan Ramón. Así, para Julio Antonio el sueño es visto como una forma de conocer la sombra –la muerte- o el otro lado de la vida.

Y esta última interpretación no es nada descabellada si pensamos que el sueño es la llave que permite al hombre indagar en los misterios de su propia existencia, que le permite surcar las *galerías* de su ser. No es raro, así, que aparezca ese *cuervo negro* –que nos trae resonancias de Poe-, pues el negro es el color de la interioridad: en el sueño parece anidar la sabiduría, el verdadero conocimiento; más aún: lo cósmico, relacionado con esas ganas de volar –hacia adentro- que tiene el poeta.

¹²⁴ Domingo Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, pp. 288-289.

Esta misma idea de elevación que permite conocer ese otro lado de la vida del que hablamos y que pudiera emparentarse con ciertos anhelos místicos, aparece también reflejada en el poema titulado “¡Ay, ciprés que te escapas ...!”, otra de las composiciones centradas en el tema de la muerte, tan cercano a nuestro poeta:

¡Ay, ciprés que te escapas...!
Espérame en lo alto
de tu punta que llama
más allá de lo humano.
Ciprés, hermano mío,
no me dejes abajo. [...]
Yo levantaré un muro
quizá blanco, a tu lado;
dirá el mundo que he muerto
y será que he escapado
por tu punta que llama
más allá de lo humano.
[...] [Pp. 41 y ss.]¹²⁵

Utilizando un símbolo de la muerte muy tradicional, muy arraigado en el romanticismo y también en el modernismo, Julio Antonio ve la muerte como un paso hacia un estado superior, algo muy próximo a la doctrina cristiana¹²⁶. De la Rosa, que, como Lorca,¹²⁷ se declara hermano de la muerte, es capaz de jugar hasta con las formas del árbol –que se convierte en un alfiler- en un poema en el que trata un tema muy serio, todo ello en un destello más para intensificar su juego creativo.

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 285-286.

¹²⁶ Según J. C. Cooper en su *Diccionario de símbolos*, ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 2000, al ciprés “se le suponía la facultad de conservar el cuerpo de la putrefacción, de ahí su uso en los cementerios [...]”. También significaba en la doctrina cristiana “fortaleza, de ahí que simbolice a los cristianos; perseverancia en la virtud; el hombre justo; también representa el duelo y la muerte [...]”, p. 50.

¹²⁷ Así lo expresa Lorca en estos versos modernistas pertenecientes al *Libro de Poemas*:

[...]
¡Conozco el misterio que cantas, ciprés;
soy *hermano tuyo* en noche y en pena;
tenemos la entraña cuajada de nidos,
tú de ruiseñores y yo de tristezas!
[...]

Junto a la veta purista, también nos encontramos en este segundo libro con la vertiente neopopularista de Julio Antonio¹²⁸, que aparecerá también en los *Poemas Ingenuos*. Algunas de las mejores manifestaciones líricas de esta tendencia neotradicionalista –usando la terminología de Díez de Revenga¹²⁹- se encuentra en *Poemas Varios*. De la Rosa supo captar la fuerza poética –misteriosa- que emanaba de personajes marginales cuyo hábitat cotidiano era el mundo rural. Como Lorca, Alberti, Gerardo Diego o Juan Ramón –el auténtico impulsor de eso que hemos dado en llamar neotradicionalismo- Julio Antonio extrae de lo popular algunos de sus más logrados versos:

Tiene los ojos blancos
en el huevo del rostro,
retamas en la mano,
la curandera.
La curandera joven.
Hierba seca enredada,
melena de la tierra,
tiene los ojos blancos
la curandera.
[P. 29]¹³⁰

En esta canción –cuyo estribillo alude a los ojos de “La curandera”, título de la composición-, el poeta va demostrando ya cierta agilidad en el manejo de las estructuras

Estos versos pertenecen a su poema “Invocación al laurel”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 165

¹²⁸ Al hablar de vertientes o de vetas poéticas en la praxis lírica del poeta tinerfeño hemos de dejar claro que no son *compartimentos estanco* que estén nítidamente diferenciados -y distanciados-, sino que entre todas estas tendencias se establecen vasos comunicantes y un mismo poema puede participar de varias tendencias. Entre todas ellas habrá siempre un diálogo –de convivencia creadora-, que es el que muestra la capacidad asimiladora de Julio Antonio de la Rosa.

¹²⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1988. Al hablar de los primeros libros de Alberti habla de neopopularismo o *neotradicionalismo* (p. 248).

¹³⁰ Este poema apareció en *Hespérides*, n.º. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927) dividido en estrofas; además, es recogido por César González Ruano en su *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1946, p. 568.

métricas, como también lo hará con el romance –o con su variante, el romancillo¹³¹-: intenta encontrar la forma métrica que mejor dibuje su impulso interior. El ritmo poético se logra gracias a recursos como la repetición de versos, que permite al poeta ahondar y profundizar en las sugerencias líricas del tema elegido y la leve asonancia. En este poema, por otra parte, tampoco se nos escapa el hecho de que el poeta elija a un personaje rodeado de cierto hálito misterioso –como misterioso e inquietante es el juego de *blancos y negros*-, lo que intensifica el grado de sugerencia del poema; en él, el estilo nominal –el sustantivo es la *sustancia esencial* del lenguaje- caracteriza toda la descripción de este personaje, un auténtico *mito viviente* de la cultura popular.

En la misma línea de “La curandera” tenemos el poema “Niña de las manzanas”, que cierra este poemario:

No habéis visto a esa niña
vender unas manzanas
que ha sacado el domingo
del fondo de su arca?
[...]
Al doblar una esquina
su voz clara se pierde...
ha dejado una estela
de perfume muy verde.
Ella vende su fruta
y su fruta la vende.
[Pp. 63 y ss.]

También Gutiérrez Albelo se fijaba en estos personajes cotidianos (aguadoras, gentes labriegas...)¹³², como en el “Poema del mercado”:

¹³¹ La importancia del romance, puesto muy de moda a partir del movimiento romántico en su intento por preservar las estructuras más arraigadas en la cultura popular, fue resaltada por Agustín Espinosa al publicar algunos de sus “Romances recogidos en el sur de Tenerife” en la revista *La Rosa de los Vientos*: en un espacio creativo nuevo dialogan tradición y vanguardia –*tradición renovada*- .

¹³² Así lo pone de manifiesto Isabel Castells en *Un “chaleco de fantasía” (1930-1936): La poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo de Gran Canaria, 1993, p. 39.

Y las floristas, estas mozas altas
de las suaves campiñas de mi tierra.
Esas mozas robustas,
aurirrosadas, frescas.
De andares armoniosos.
Con su dolorosa mercancía a la cabeza.¹³³

En estos primeros compases de sus respectivas andaduras poéticas, Albelo y Julio Antonio evocan con cierto aire nostálgico figuras y personajes populares¹³⁴, que son vistos con ternura, con fresco cariño de juventud.

En otras ocasiones, el poeta centra su mirada en la materia que le rodea e intenta relacionarla con su estado, con su situación anímica, con sus inquietudes, *consigo mismo*. Así, y también dentro de esta tendencia neopopularista, tenemos la canción 14, “Día de aire”, en la que el nexo que vincula las imágenes de todo el poema es puramente emocional: la palabra aparece como significado puro –como posibilidad de posibilidades-. No es así extraño que algunos versos sean auténticas greguerías:

¹³³ *Campanario de la primavera, op. cit.*, p. 64.

¹³⁴ También acontecimientos en el caso de Julio Antonio. El poema “Semana Santa”, publicado en *Hespérides*, n.º. 68, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1927), no recogido en el *Tratado* (1931), es buena muestra de ello: es una evocación pictórica de un acto popular como es la procesión de Semana Santa, con los cantos de los feligreses en los aires vespertinos:

Avanza una procesión
que es más divina que humana;
oro, incienso, ideales,
también lágrimas.

La cubre una toca negra
y es una mujer quien lanza
una saeta que vibra, se retuerce,
y se dilata:

Una varilla de acero
que el aire amarillo rasga
y agujerea la niebla
de la mañana...

[...]
Ola altiva, cresta blanca,
finas enaguas de mar,
¿Dónde quedan tus jirones?
-Sólo el viento lo dirá.
[...] [P. 48]¹³⁵

Este poema –que tiene mucho de “conjuración” a la libertad- es también una suerte de diálogo entre el poeta-creador y el entorno. En ese proceso dialéctico es el *viento* el que tiene la última respuesta –palabra-, un viento que simboliza la libertad imaginativa: el poeta juega a elaborar imágenes con las hojas de los árboles o con las olas del mar. Hay cierta relación entre este poema y la “Canción del aire” –poema número 9-, que nos recuerda los versos modernistas de Juan Ramón¹³⁶:

[...]
Amarilla, amarilla
canción del aire.
[...]
Yo te diré algún día.
Cierra los ojos
niña de la ventana,
no pasa nadie,
es la hora redonda

¹³⁵ Este poema aparece con ligeras variantes en *La Rosa de los Vientos*, en el apartado titulado “Cartografía poética” junto a poemas de Fernando González, R. Navarro y Saulo Torón, nº. 2, (mayo 1927). La cursiva es nuestra.

¹³⁶ Sebastián de la Nuez, “Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas canarios”, *op. cit.*, pp. 93-107, ya comentaba que “los jóvenes poetas canarios de entonces reflejan la influencia directa juanramoniana a pesar de la irrupción de las nuevas tendencias vanguardistas y futuristas, como se nota en los poemas de Julio Antonio de la Rosa, Miranda Junco,...” (pp. 97 y ss). Tomamos como ejemplo el poema número 8 de este segundo poemario de Julio Antonio: “Yo sé que un día faltaré. / Y acaso sea una mañana / nacarada y joven / como un resurgimiento / de manzanas sazonadas [...]”. Esta es una composición que de la Nuez emparenta con otra de Juan Ramón perteneciente a su libro *Arias Tristes* (1903): “Yo no volveré. / Y la noche / tibia, serena y callada / dormiré el mundo, a los rayos / de su luna solitaria”. Para de la Nuez, en este poema se percibe “un sentimiento que es también un presentimiento” (pp. 101 y ss). En nuestra opinión, el diálogo entre Julio Antonio y el poeta de Moguer existe, pero ese diálogo no es imitativo, sino constructivo o, repitiendo las palabras de Ángel Sánchez *formativo*. La muerte para nuestro poeta en este poemario no pasa de ser un motivo temático más a través del que convierte en materia poética sus devaneos de juventud. En este sentido, no creemos que *Poemas Varios* sea un poemario pesimista. Hemos de añadir que este poema también fue recogido por Pérez Minik en su *Antología de la poesía canaria I*, *op. cit.*, pp. 282-283.

de los cantares,
ese rumor que escuchas
sólo es el aire.
[Pp. 36 y ss.]

La aliteración final, que en tanto recuerda al “susurro de abejas que sonaba” de Garcilaso, contrasta en lo fónico con la plasticidad de los colores: el color se convierte en la base interpretativa que el poeta esgrime en la composición¹³⁷ (y no será la única vez que lo haga). En este poema -otra muestra más de depuración poética y de singularización de la percepción de la realidad, que se hace íntima-¹³⁸, el poeta juega con los versos como el aire lo hace con los pinos¹³⁹; así, la rapidez del viento entre los árboles tiene su reflejo en la agilidad que da la seguidilla al contenido poético.

Por su extensión –y también por su tono-, quizá sea el “Poema del marinero muerto” una de las composiciones más notables dentro de esta línea poética. En este romance notamos, como aprecia Isabel Castells¹⁴⁰, el “dramatismo lorquiano”:

[...]
¡Ay marinero! En el aire,
su corazón de sirena
de escamas
te ofrecen como una fresa,
su corazón marinero,
su corazón de sirena.
[P. 39]¹⁴¹

¹³⁷ Según Pérez Corrales, Agustín Espinosa, *entre el mito y el sueño*, op. cit., en Espinosa “la atracción por los colores se manifiesta en numerosos artículos [...]. Los colores salpican la etapa de *La Rosa de los Vientos*, en que la policromía es rasgo esencial en la nueva literatura, debido a su stirpe gongorina” (p. 182)

¹³⁸ Y, en efecto, podemos hablar de *intimismo* en la poesía de Julio Antonio; no en vano, en muchas composiciones aparecen los pronombres de primera persona en sus distintas variantes morfosintácticas (yo, mi, me...). Además, la interpretación cromática que hace del entorno inmediato trae como resultado el intimismo.

¹³⁹ Hemos de recordar aquí que Pedro García Cabrera ya dedicó al aire –al viento- su poemario *Transparencias Fugadas* (1934), editado por *gaceta de arte*.

¹⁴⁰ Isabel Castells, introducción a la edición del *Tratado de las tardes nuevas*, op. cit., p. X: “algunos romances [...] reproducen el tono trágico de Lorca (“Marinero muerto”).”

¹⁴¹ Domingo Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria I*, op. cit., pp. 283-285.

La muerte de este hombre de[l] mar tiene lugar en el ocaso del día –la tarde, momento tan recurrente en Julio Antonio-, que, unido al sentimiento de dolor del poeta, completa la idea de tragedia, reiterada a través de repeticiones, paralelismos, concatenaciones y exclamaciones de alto valor emotivo. En la “Elegía del niño marinero”, de Alberti, encontramos un tono similar:

Te fuiste, marinerito,
en una noche lunada
¡tan alegre, tan bonito,
cantando, a la mar salada!
[...]
¡Qué negro quedó el mar!
¡La noche, qué desolada!
Derribado su cantar,
la barca fue derribada.¹⁴²

El mar es visto como fin por ambos poetas, como sinónimo de muerte, de llanto, de pena. Pero en otros poemas de Julio Antonio se nos presenta como origen evocador. Así, en la composición número 19 aparece como *espejo* de luz, como crisol cromático en cuyo dibujo ya se notan la mano del pintor y su sinfonía de colores. El mar que nos pinta de la Rosa es un mar de orilla, mar visto desde la ribera que aparece lleno de sensaciones visuales:

Caminitos de plata.
Abiertos por el aire
junto al redondo hueco

¹⁴² Rafael Alberti, *Marinero en tierra. La amante. El alba del Alhelí*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1990⁵, pp. 125 y ss. Mientras que Alberti toma la cuarteta como modelo estrófico, Julio Antonio se vale del romance. El propio Alberti tiene otra composición, también de *Marinero en tierra*, que posee el mismo tono elegíaco y que, incluso, reproduce el título del poema del autor canario:

¡Sal, hortelana, del mar,
flotando, sobre tu huerto,
desnuda para llorar
por el *marinero muerto!*
[P. 144]

de los ojos de agua.
[...]
¡Caminitos azules!
¡Caminitos de agua!
que van a todos sitios
sobre las olas blancas.
[Pp. 57-59]

Esta descripción impresionista del mar tiene cuatro paradas que son cuatro cuadros estáticos de intensa luminosidad detenida: mañana, mediodía, tarde y noche, franqueadas en el poema por dos coplas introductorias y una copla final, que sintetiza la visión universalizadora que tiene el poeta del elemento marino. La idea que vertebra toda la composición es la del *camino* (nótese el empleo del diminutivo *caminito*), idea con la que podemos relacionar otras tales como la del espíritu universalizador, como decíamos, de Julio Antonio: el aislamiento insular, tan sufrido por Alonso Quesada, para quien se convertía en una preocupación metafísica, es trascendido –roto- por nuestro joven poeta vanguardista gracias a esta visión del mar como puente abierto, como ya lo supo ver Morales. Sobra decir que el tema de la insularidad como hecho geográfico –y ontológico para el isleño- también está implícito tras estos versos, una insularidad que es “fuente que nutre [su] imaginario poético”¹⁴³. Para los poetas insulares, el mar –desde Quesada, Saulo Torón y especialmente Tomás Morales, hasta los vanguardistas- siempre ha tenido un marcado valor existencial: define una personalidad –una forma de ser y de vivir- pero también una *forma de ver* y, por tanto, de interpretar y de sentir.

¹⁴³ Muy relacionada con la idea de la visión que de la insularidad tenían nuestros poetas de vanguardia está la de la superación del particularismo, idea tan del gusto de la generación anterior, y de la de ver el regionalismo como elemento también universal. Ambas ideas son desarrolladas por Nilo Palenzuela en su artículo, ya citado, “Algunas reflexiones sobre el pensamiento orteguiano en Canarias”.

Ya Pedro García Cabrera en su *opera prima Líquenes*¹⁴⁴ decía que “De mares extranjeros vinieron olas / que arrastran sus canciones sobre la arena. [...] / Las olas navegantes de todos mares / celebran su verbena cosmopolita”. También Ramón Feria hablaba sobre el valor del mar para el poeta insular, ligándolo a su historia: “y es que la historia canaria, la poética, la auténtica historia de las islas [...] está en pleno Océano.”¹⁴⁵

El otro componente poético sabiamente tratado por Julio Antonio es *el color*, del que anteriormente hemos enunciado algunas notas. El espíritu de nuestro poeta se hace sustancia lírica a través de la paleta del pintor; la luminosidad -la palabra *claridad* aparece en numerosas composiciones- y el juego de claroscuros, o bien el uso de colores oscuros como el azul son significados pictóricos de ese espíritu: la palabra pinta la interioridad del poeta. En este aspecto, la cita de Lorenzo-Cáceres es casi obligada, pues según él, “las cosas viven indiferentes fuera de nosotros. El Arte aspira, sin embargo, a conseguir el deshielo de esta indiferencia, a poner las cosas bajo el dominio del espíritu”¹⁴⁶.

El mar y el color o, para ser más exactos, el mar y la *luz* son los elementos con los que la mirada de Julio Antonio forja un espacio poético que es un espacio atlántico¹⁴⁷: un espacio de lenguaje en el que dialogan creativamente los signos de la insularidad, esto es, el mar atlántico y la luz solar.

Ese espíritu, tan abierto a todos los mares, a todas las tendencias, a *tantas formas de plasmar lo percibido por la mirada*, vuelve a mostrar la variedad de estos primeros tanteos

¹⁴⁴ Este poemario fue publicado por la editorial afín a la revista *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 1928. Los versos citados corresponden a las páginas 31 y ss de sus *Obras completas, op. cit.*

¹⁴⁵ Ramón Feria, *Signos de arte y literatura*, Ediciones “El discreto”, Madrid, 1936, p. 26.

¹⁴⁶ A. de Lorenzo-Cáceres, *Isla de promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martín, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990, p. 44

con sus primeros escarceos dentro del ultraísmo, en un intento más por mostrar la amplia concepción que tenía del sentido de renovación inherente a la vanguardia. Como ejemplo de esta tendencia tenemos el poema “Semblanza” –número 20-, dedicado a Carmen Rosa Guimerá, la *Nivaria* de *Pajaritas de Papel*:

[...]	El ángulo más recto de la negra mirada se abre al paisaje roto.
Romántica, enclavada	de tintas grises
Lento latir del corazón. Compás rítmico	Vida Armonía precisa,
emotiva añoranza	del latir de un reloj
Sólo un ansia,	dos veces redoblada hacia adentro.
Confusión de los límites. “Final” “Variable” “Constante” “Teorema” “Solución” “Escolio”	Eternidad Recuerdo Pensamiento Voz de tiempo Voluntad
	[...] [Pp. 60 y ss]

La disposición caligramática del poema, que por su ritmo y dicción muy marcados recuerda los versos de “Ecovio” de Gutiérrez Albelo¹⁴⁸, explota la significación visual del texto –*regado* en el blanco de la página- tiene su referente intratextual en el sintagma “paisaje roto”: ese paisaje es la propia composición. Los metros regulares, tradicionales,

¹⁴⁷ Recordemos que García Cabrera llama a Julio Antonio “poeta atlántico” en el artículo que le dedica en *gaceta de arte*, n.º. 5, Santa Cruz de Tenerife (junio 1932). Este artículo se encuentra recogido en la obra de Nilo Palenzuela *El primer Pedro García Cabrera, op. cit.*, pp. 350-352.

¹⁴⁸ El poema del poeta icodense se encuentra en *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), poemario editado por *gaceta de arte* y que recientemente se ha reeditado junto a *Enigma del invitado: Poesía surrealista (1931-*

han dado paso a una estructura poética más intelectualizada. La libertad creadora explota ahora todas las posibilidades de significación y una de ellas es la “anarquía versal”¹⁴⁹. García Cabrera, en el comentario que hace sobre la obra de Julio Antonio, nos muestra su peculiar visión de este poema y de los que como él se adhieren al movimiento ultraísta:

Julio Antonio descompone los poliedros poéticos de este período, en dos columnas, en un debe y haber de contable. En el cuerpo principal del poema dispone las imágenes centrales. En la segunda columna ordena los complementos poéticos, los elementos precisos para mayor esclarecer el sentido de la idea madre.¹⁵⁰

En efecto, este poema es una clara muestra de las “nuevas rutas” que Julio Antonio transita en su devenir poético, nuevos caminos llenos de ángulos y rectas, de líneas y vértices, elementos todos ellos tomados de la técnica pictórica –que tiene mucho de lenguaje matemático-, nociones que aparecen a otras más ligadas a las técnicas poéticas, tales como las de lentitud y ritmo (-ritmo pendular de frases cortas que realzan los sintagmas-). Todos estos elementos -compás rítmico, paisaje roto, armonía precisa...- están colocados en posiciones clave –finales de verso- y son destacadas gracias a los encabalgamientos: lo sonoro refuerza lo visual y viceversa.

En esas nuevas rutas, el mar –la página en blanco- aparece lleno de “espuma blanca” –los blancos intervalos entre las columnas de los versos- y por ese mar navega una escritura que está “llena de transparencias”. Los vientos que impulsan a ese “bergantín de alto mástil” son las imágenes –los colores del poema-, que son como breves iluminaciones

1936), edición crítica de Isabel Castells, Ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2007. En esta edición, el poema se encuentra en las páginas 17 y ss.

¹⁴⁹ Esta tendencia ultraísta tiene mucho que ver con las inquietudes pictóricas de Julio Antonio: el poema se convierte en cuadro que *también entra por los ojos* y puede ser mirado como objeto artístico.

¹⁵⁰ *Apud* Nilo Palenzuela, *El primer Pedro García Cabrera*, *op. cit.*, p. 351. Ese “debe y haber de contable” explica nítidamente la disposición de los elementos que reflejan esa “confusión de límites”.

que muestran la agilidad analógica del poeta, guardadas en la “urna de la mente”. Aquí sí podemos hablar, empleando las palabras de Agustín Espinosa, de *fuga imaginativa*:

[...]

Bergantín de alto mástil
Estela de una espuma

blanca

Flores de azahar.
Restos de un viaje blanco.
El mar de una quimera,
azules transparencias,
violetas de sal.
Cristales se hizo todo,
y quieto, inmóvil, fijo
en la urna de la mente
guardado morirá
Abrazo del olvido al recuerdo

simbólico

beso petrificado del ciprés a la mar
Compás
Oasis de tu calma
Sombra.

ritmo de vida

Serenidad.

[P. 62]¹⁵¹

También el poema 17 trabaja con las figuras geométricas¹⁵² -“la torre es cuadrada”-, paisaje exterior que se relaciona con el paisaje interior –espiritual- del poeta, hacedor de(l) mundo. Junto a los elementos parentéticos, muy utilizados también por Gutiérrez Albelo, destaca la peculiar gradación cromática del horizonte, trasunto exterior del impulso interior, así como también la humanización del entorno, logrado a través de sutiles prosopopeyas (“beso de los trigos”, “agua fría que canta”, “voz verde del estío” ...):

[...]

Si la torre es cuadrada
el pueblo será frío;

¹⁵¹ Las constantes referencias a la pintura son evidentes en esta parte final del poema.

¹⁵² Ya Andrés de Lorenzo-Cáceres, en su artículo “Geometría del paisaje”, recogido en el *Apéndice* a la edición que Miguel Martínón hace de *Isla de Promisión*, ya citada, decía que “el paisaje insular es un paisaje espiritualizado, verticalmente lírico” (pp. 43 y ss).

ya no crujirá el sol
el corazón marchito.
(Horizonte del norte
violeta fundido)
[P. 54]

Es el *Tratado de las tardes nuevas* (1929) el poemario más unitario de todos los que conforman la obra de Julio Antonio, el que mejor plasma la poética ultraísta, ausente en el libro siguiente, *Poemas Ingenuos*, lleno de tradición por los cuatro costados y que coincide en el tiempo con el “apogeo editorial” de *Pajaritas de Papel*.

El tercer *cuadernillo poético* de Julio Antonio es el que mejor entronca con los anhelos de niño del poeta y, a la vez, es el que de una manera más inmediata nos trae a la memoria el aire juguetón y desenfadado del grupo *Pajaritas de Papel*. También nos recuerda la presencia de Gómez de la Serna y sus propuestas creadoras. El poemario toma su título de la revista *Hespérides*, en la que aparece el poema titulado “Caracolito, caracol” bajo la denominación genérica de *Poemas Ingenuos*¹⁵³. Probablemente fue Eduardo Westerdahl quien, como al resto de poemarios que integran el *Tratado de las tardes nuevas*, puso título –y agrupó- estos poemas.

El acto de construir el poema se convierte en puro divertimento, aunque esto sólo sea una forma más de entender el hecho poético. Si, como creemos, esta conciencia creadora ya estaba en el programa artístico de *Pajaritas de Papel*, hemos de aclarar una idea básica: este grupo no fue nunca ni un movimiento artístico ni un grupo de orientación surrealista; en este sentido, tampoco pueden considerarse como surrealistas ninguna de las

¹⁵³ *Hespérides*, n.º. 67, Santa Cruz de Tenerife (27-4-1927). Este mismo poema se recoge en el poemario objeto de nuestro estudio sin sufrir variación alguna.

composiciones *ingenuas* de este tercer poemario. Con estas apreciaciones disentimos de comentarios como el siguiente:

Este movimiento, calificado como secreto para el resto de los mortales, aglutinó a una serie de intelectuales y creadores cuyas experiencias estéticas fueron desarrolladas en distintos campos artísticos, como la pintura, la poesía, la música y una *serie de acciones de profundo aire surrealista*.¹⁵⁴

¿Qué justificación se puede hacer de estos comentarios? ¿Qué base crítica los sustenta? La respuesta a estas preguntas creemos que puede estar en el papel que en años posteriores tuvieron algunos de los componentes de *Pajaritas*. El hecho de que algunos miembros de este grupo integrasen las cúpulas dirigentes de las revistas de vanguardia, como *La Rosa de los Vientos*, *Cartones* y, especialmente, *gaceta de arte* ha sido, a nuestro juicio, la razón de utilizar el calificativo de surrealista para este grupo artístico.¹⁵⁵ Y he aquí otro de los lastres que arrastra cierta parte de la crítica que ha estudiado la aventura artística de este grupo: de un lado, piensa que Pérez Minik y Eduardo Westerdahl fueron los “cabecillas” del grupo santacrucero y, de otro, considera que, como ambos participaron en *gaceta de arte*, publicación que es considerada por muchos como surrealista, *Pajaritas de Papel* fue también un inicio de esta forma de ver y entender las manifestaciones artísticas. En este orden de cosas nosotros queremos dejar claro que ni Pérez Minik ni Eduardo Westerdahl fueron los *ideólogos* de este grupo –*Pajaritas de papel*–, sino dos miembros

¹⁵⁴ *Archipiélago Literario*, suplemento cultural del periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, n.º. 275 (15-12-1998). El artículo, sin firma, viene antecedido por un titular muy sugerente: “*Pajaritas de Papel*, un halo de surrealismo”. Si esta actitud del grupo puede ser considerada como surrealista, ¿sería también de esta índole la *pose* de Ramón Gómez de la Serna cuando da una conferencia subido sobre un elefante? Si esto es así, Gómez de la Serna sería el primer escritor surrealista de las letras españolas; y todo con anterioridad a que Breton sistematizara sus pensamientos sobre esta concepción del arte en sus conocidos *Manifiestos del surrealismo*.

más que participaron activamente en sus propuestas creativas. En este sentido, hemos de decir que el hecho de que fueran dos de las figuras más importantes de la vanguardia insular, así como dos de los componentes del grupo que tuvieron la oportunidad de participar en un mayor número de propuestas culturales -y pensamos aquí en las revistas de la vanguardia en Canarias- no nos da pie para situarlos como “capitanes” de esta propuesta cultural *secreta* que fue el grupo *Pajaritas*.

Centrándonos nuevamente en la obra de Julio Antonio, este poemario es el desprende en su producción un tono más infantil e ingenuo. En la mayor parte de las composiciones¹⁵⁶ el joven autor parte de juegos y cancioncillas infantiles, del arte popular, en definitiva, a las que inculca los aires de la nueva poesía a través de las glosas que hace de las mismas. El juego habita dentro del juego: Julio Antonio hace un tratamiento lúdico de estas canciones y juegos de niños. Es así como vanguardia y tradición se dan la mano.

¿Qué opinión tenía nuestro poeta de la vanguardia? En “Julio Antonio, poeta y militar romántico”, título de la entrevista que le hicieron Carmen Rosa Guimerá y Eduardo Westerdahl¹⁵⁷, -conocidos como Nivaria y Dandín dentro del grupo *Pajaritas de papel*-, de la Rosa dice lo siguiente: “dado el momento actual, ya es pasado; dado el minuto futuro es

¹⁵⁵ Y hemos de dejar claro que estas aseveraciones las hacemos atendiendo muy especialmente a la vena lírica de *Pajaritas de Papel*, que es la que cuenta con una mayor presencia en las publicaciones manuscritas de este grupo santacrucero.

¹⁵⁶ Vamos a incluir en este apartado algunos comentarios relativos a unos pocos poemas no incluidos específicamente en el poemario, pero que fueron dados a conocer en las publicaciones de *Pajaritas*, todo ello con el fin de tener una visión más completa de la producción poética de nuestro poeta en este momento y de cuáles eran sus ideas e inquietudes estéticas. En cambio, omitiremos el comentario de otros poemas, también dados a conocer en esas publicaciones, y que inciden en ideas ya esbozadas para el poemario anterior o en este mismo.

¹⁵⁷ Esta entrevista, que tiene mucho de absurdo y nada de surrealismo, apareció en la publicación *Interview* (1928), una de las publicaciones manuales del grupo *Pajaritas de papel*.

no existir. Renovación constante no es obra, pues no tiene usted ni concepto. Alto en la marcha es quedarse atrás ¿dónde está la vanguardia?”

Este razonamiento, que parece cimentado con principios de lógica aplastante, encierra muchas nociones interesantes. En efecto, la vanguardia es renovación y, como tal, *siempre está siendo*. Esta noción está subordinada al elemento temporal: la vanguardia fluye y, como el tiempo, es inaprensible porque es movimiento perpetuo. La idea del camino es aquí muy apropiada: la vanguardia es andar constante y en esa andadura pueden ser retomados elementos o aspectos pretéritos, como el rico acervo del folclore infantil¹⁵⁸, especialmente en un territorio tan conservador como Canarias. El poeta transita por los caminos de la vanguardia sin saber cuál es su destino ni cuál es su meta: estar en la vanguardia es ir haciendo camino, buscando la propia voz, la singularización de la voz en una travesía llena de posibilidades.

A esa cultura popular a la que antes hacíamos referencia también alude Julio Antonio en la misma entrevista:

PREGUNTA.- ¿Por qué hace usted sus poemas infantiles después de “correr una juerga”?

RESUESTA.- Es despertar de un rojo palpitante a pasar los labios reseco en el cristal de un *agua pura*, dentro de un vaso claro que alimenta un crisantemo despeinado y blanco. De un ángulo a otro del alma pasa la diagonal de un rayo de sol de invierno. Oro nuevo de moscas.

Volvemos aquí a relacionar vanguardia con tradición. La vanguardia implica ruptura pero, como toda ruptura -o cúmulo de rupturas-, si tomamos la definición que antes daba Julio Antonio, la vanguardia también es un hecho fundacional, un “nuevo despertar”.

Vanguardia y tradición conviven y se comunican: la vanguardia hace que la tradición, ese crisantemo, se renueve sin dejar de ser tradición. El crisantemo vuelve a revivir, se revitaliza con nuevos colores, pero siendo en esencia el mismo crisantemo, es decir, no perdiendo su significado primigenio sino intensificándolo.

Hacemos estas reflexiones porque Julio Antonio intenta, como hemos visto, definir la vanguardia como hombre crítico –desde fuera-; pero es que también lo intenta como poeta en el único lugar posible: el poema (-desde dentro-). Así lo vemos en “Vanguardismo 1928”¹⁵⁹:

Es triunfo de acero
Niña amarilla
Del camino que espera.
Los ojos verdes
Una y otra vez
Tras la maraña
Que enredó su soñar
Vuelve a las cinco
Besos de su alma
Besos de sal y espuma
De colores como gran
cristalera de una iglesia
Cilíndrico ojival
Todos sus sueños
son un cigarrillo
Y despacio fumar.

Hemos de relacionar este poema con el titulado “Romanticismo 1830”, que aparece en la misma publicación:

En la mano la frente reclinada
los ojos negros de gentil mirar,
pálido el rostro, triste la cansada

¹⁵⁸ Según Pérez Corrales, “el neopopularismo no será sino otro instrumento contra la retórica del siglo XIX, por la sencillez y autenticidad de sus creaciones”; *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁹ Este texto y el siguiente fueron recogidos en la publicación titulada *Siluetas*, publicada por *Pajaritas* a principios de 1929. En ambos textos mantenemos la puntuación y disposición de versos que tenían en la publicación manuscrita original.

En cambio, “vanguardismo 1928”¹⁶¹ destierra el sentimiento, la anécdota sentimental. La vanguardia es un camino que nunca se acaba de recorrer y en su transcurso el poeta intenta convertir en realidad poética la realidad del instante, esos “besos de sal y espuma”¹⁶² y eternizarlos a través de la imagen. Además, la vanguardia es “triunfo del acero”, que es frialdad, dureza: el sentimiento es negado como punto de partida para hacer el poema y se fija más el poeta en otros aspectos como, por ejemplo, los resultados que producen las asociaciones insólitas a través de imágenes que infunden nuevos valores a las palabras o introduciendo en la creación palabras consideradas tradicionalmente como poco poéticas (términos derivados de las ciencias técnicas, como ese “cilíndrico ojival”).

Otro elemento sobre el que hemos de volver es el de *tradición*: ¿qué idea de tradición nos presenta de la Rosa en *Poemas Ingenuos*? ¿Con qué ojos ve la tradición? En el estudio de su libro anterior, *Poemas Varios*, habíamos apuntado como rasgo en ciernes ciertos atisbos de intimismo; pues bien, estos poemas ingenuos están *tiznados* también de intimismo, y éste encuentra en la expresión espontánea, natural e *ingenua* de lo popular, de sus juegos y canciones, su mejor referente. Con todos estos elementos el poeta *juega* –intima- al hacer un poema. Ésta es una forma de redescubrir –y de redescubrirse-: es una forma de ahondar en sus devaneos de niño, sentidos desde el momento presente y, a la vez, es una forma moderna –y, con Espinosa, decimos *nueva*- de relacionarse con la tradición,

¹⁶¹ Éste es el mismo año en que aparece en *La Gaceta Literaria* el anuncio del nacimiento de una nueva revista de vanguardia en Canarias, *Cartones*.

¹⁶² Este verso nos trae a la mente el título de la obra de Gerardo Diego *Manual de Espumas* (1924). En este punto no hemos de olvidar que Agustín Espinosa, en *Lancelot 28º-7º*, *op. cit.*, hacía que el agua dialogase con el viento, otro signo de la insularidad, en estos términos: “Pero yo te invito a ensayar conmigo el juego de manos más estupendo que nunca hayan podido pensarte. Se trata, sólo, de que aprendas a cazar *mis espumas*. [...]. Tal vez no hayan visto nunca nada semejante. Creemos que son *pájaros blancos*. Tú les dirás que son pájaros blancos, [...]” (p. 70). He aquí la clave: el poder creador de la palabra y la capacidad que tiene la imaginación de generar imágenes –espumas-.

mostrando una actitud crítica hacia la misma basada en la selección y abstracción de sus rasgos definidores. Julio Antonio sabe que la *imaginación* tiene su origen en la *infancia* y *Poemas Ingenuos* es un intento lírico por aprehender en el poema la una y la otra, todo ello partiendo de la memoria. Se trata de dar renovados aires a una tradición con la que se intimiza, haciéndola experiencia singular, presente, *única*.

Con relación a los poemas que integran la serie más breve de todo el *Tratado*, hemos de decir que no todos los que están incluidos en este poemario fueron escritos en 1928. Algunos, como “Caracolito, caracol” o “Escalera de caracol”, aparecen un año antes, pero, como están unidos temáticamente al resto, se incluyen en este poemario. Además, 1928 es un año en el que nuestro poeta ya está en Tenerife y ya escribe en la isla sus poemas, pues había permanecido en Madrid entre 1926 y 1927, razón ésta por la que sus *Poemas Varios* llevan esta fecha y lugar de escritura¹⁶³.

Adentrándonos por los vericuetos de esta tradición *reencontrada* con la que dialoga Julio Antonio tras su llegada de Madrid, las dos primeras composiciones, “Poema de la gallinita ciega” y “Poema de la pájara pinta”¹⁶⁴, aluden a sendos juegos infantiles de corro -que es ese “cantar redondo de la mano”-. Los versos extraídos literalmente de la cancioncilla infantil se *con-funden* con los versos revitalizantes que llevan el devenir de la canción por los caminos de su imaginación. En ese deambular lleno de estructuras paralelísticas y repeticiones reiterativas -recursos muy propios de la poesía popular-, el monólogo permite al poeta avanzar y profundizar en el desarrollo del poema, que parece el

¹⁶³ Pérez Minik nos facilita este dato en su *Antología*, *op. cit.*: “A los veinte años marcha a la capital de España e ingresa en la escuela de San Fernando para ampliar sus conocimientos de pintura. Entre 1926 y 1928 viaja por distintas regiones peninsulares. Más tarde regresa a Tenerife, y es en estos años, pocos, en los que mostrará una actividad artística del mayor empuje”, p. 279.

resultado de una consecución de momentos sucesivos bajo la estructura pregunta-negación-consejo:

Gallinita ciega,
¿qué se te ha perdido?
¿La agujita de oro
enterrada en hilo?
No escarbes el patio,
busca con el pico
que hallarás la aguja
encontrando el hilo.
Gallinita ciega,
¿qué se te ha perdido?
[...] [P. 67]

Parecido tratamiento observamos en “La pájara pinta”, canción que es también glosada:

[...]
Ay, estando la pájara pinta
sentadita en el verde limón.
Amarilla la pájara pinta
con el pico de rojo color
sentadita en la hoja verde
“con la hoja recoge la flor”.
[...] [P. 69]

Esta es una canción muy difundida en todas las islas. De la Rosa la toma para hacer una evocación más intelectualizada, destacando los juegos cromáticos altamente connotativos, tan conocidos por este poeta-pintor, así como las imágenes. En cierto momento, el juego adquiere dimensiones cósmicas, implicando a determinados elementos de la naturaleza:

¹⁶⁴ El primero es recogido por Pérez Minik en su *Antología*, pp. 289 y ss; además, es publicado en *gaceta de arte*, n.º. 15, Santa Cruz de Tenerife (mayo 1933).

Esa noche florecía blanco
de luceros el verde limón
en el huerto cuajado de naranjos
entreabiertos a un beso del sol.
Se enredaba la luna un minuto
suspirando el azul soñador.
[Ib.]

Otro tema implícito en esta canción es el tema amoroso, ligeramente esbozado en poemas anteriores como “Niña de las manzanas”, algo que ya destaca Isabel Castells, quien afirma que esta canción posee un “tono infantil con que se evoca un encuentro amoroso”¹⁶⁵.

Por su parte, Eduardo Westerdahl, en su artículo “Cuaderno de Arte”, hace referencia a las evocaciones musicales que le sugiere este poema, que relaciona con “La pájara pinta” de Oscar Esplá¹⁶⁶.

El caracol es otro motivo poético que tiene un tratamiento singular. Julio Antonio reinterpretó una conocida canción, recreación en la que conserva el metro tradicional de la misma y en la que con juegos fónicos y prosopopeyas establece asociaciones lúdicas entre los versos:

[...]
Las caracolas de la mar
están riendo tu dolor,
están jugando con las olas
porque se llaman caracolas.
Caracolito, caracol
saca tus cuernos al sol.
[...] [P. 70]

¹⁶⁵ Isabel Castells, “Los poetas de *gaceta de arte*”, artículo recogido en *gaceta de arte y su época, op. cit.*, p. 174. Y es aceptable esta aseveración si tenemos en cuenta que el desarrollo de muchos de estos juegos se basaba en las preguntas y respuestas que hacían dos niños, que figuraban ser dos amantes.

¹⁶⁶ Eduardo Westerdahl, “Cuaderno de Arte”, *op. cit.* El músico y compositor Oscar Esplá (1889-1976), en efecto, es autor de múltiples obras musicales para orquesta, como “La Suite levantina”, “Don Quijote velando armas” o “La pájara pinta”.

Nuevamente el uso del diminutivo muestra ese carácter de cercanía que tienen estos versos. También Miranda Junco intima con este tipo de manifestación popular, realizando un tratamiento igualmente personal de la conocida canción “Antón Pirulero”:

Antón Pirulero
¿Por qué quieres que atienda a tu juego?
¿No comprendes
que sus ojos negros
no me dejan miradas perdidas?
¿No comprendes que mis ansias todas
se me van tras ella?¹⁶⁷

“Escalera de caracol”¹⁶⁸, en cambio, uno de los mejores poemas de esta *plquette*, es composición muy cercana a “¡Ay, ciprés que te escapas...!”, pues tanto el ciprés como la escalera son dos elementos verticales que pueden significar los anhelos del poeta de materializar sus deseos¹⁶⁹. Dentro de esa interpretación artística de la cotidianeidad que Julio Antonio lleva a cabo en su devenir poético, la escalera -objeto cotidiano- es transformada en objeto poético recreado en su forma y color; el objeto adquiere una nueva dimensión gracias a la operación metafórica -metamórfica-:

Escalera de caracol
toda vestida de blanco,
enroscada a una columna
retorcida como un sapo.
¿Es que empiezas desde arriba?
¿Es que empiezas desde abajo?

¹⁶⁷ Agustín Miranda Junco, *Poemas y Ensayos*, edición de R. Fernández, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, p. 27.

¹⁶⁸ Este poema apareció en *La Rosa de los Vientos*, n.º. 1, Santa Cruz de Tenerife (1-4-1927). Además, lo recogen Pérez Minik en su *Antología de la poesía canaria I, op. cit.* (pp. 290 y ss.).

¹⁶⁹ Según Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos, op. cit.*, junto al sentido “fúnebre” del ciprés (p. 135), la escalera engloba ideas como la de “ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad” (p. 192). Por su parte, J.C. Cooper en su *Diccionario de símbolos*, ya citado, señala que “las escaleras de caracol simbolizan lo misterioso”, p. 72.

Como gigantes anillos
mueves todos los peldaños
y eres la geometría
que estudian todos los gatos.
[...] [P. 73]

El mundo material y el mundo espiritual del poeta encuentran en este “objeto vertical” un punto de enlace: la escalera comunica estos dos mundos¹⁷⁰.

Enlazando con las cancioncillas primeras de este libro, que planteaban la idea del juego dentro del juego, está la composición “Sota de Copas”, un poema en el que afloran recuerdos de la infancia del poeta gracias a la potencialidad evocadora del brillo –color- de una carta pintada, de esa “borracha de los naipes” según su hermano José de la Rosa¹⁷¹:

Sota de copas frívola,
ansias, primer cariño,
nos ha unido ese beso
que emborronó tu brillo.
¿Y no ven esos hombres
en corro reunidos
que entre sus dedos tienen
mis deseos de niño?
No ven que están jugando
con mi infancia y tu brillo.
[...] [P. 75]

La audacia de nuestro poeta le lleva a jugar, incluso, con el metro y a experimentar con las sensaciones visuales y su disposición en la página con un sentido más juguetón que

¹⁷⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, relaciona los sueños con el motivo de la escalera, pues ambos son elementos que unen al ser con su yo espiritual y también con sus deseos. Véase en la página 425, la entrada *sueños*.

¹⁷¹ José María de la Rosa, en su poema “Veinte de Agosto”, recordando la fecha en la que pereció ahogado su hermano, recuerda este poema de Julio Antonio:

No ha sido, no, la caracola, ni la alondra;
ni el joven marinero de los ojos de uva;
ni la “Sota de Copas” –esa borracha de los naipes-
quien ha puesto en mi mente tu recuerdo.

Este poema-homenaje se recoge en su libro *Desierta Espera*, Ediciones “Gaceta Semanal de las Artes”, Santa Cruz de Tenerife, 1966, p. 219.

en poemas anteriores. En la glosa que hace del conocido cuento “Caperucita Roja” intenta que el contenido poético tenga su reflejo *más realista* en la disposición versal:

Caperucita roja, te comió el lobo!
¡Ay pobre niña mía del gorro rojo!
Caperucita roja
¿no tienes miedo?
¿Cómo vienes tan sola
por el sendero?
Caperucita roja
si viene el lobo
te comerá sin duda
con traje y todo
-No me comerá el lobo
porque yo al verle
detrás de una amapola
podré esconderme-
Caperucita roja te comió el lobo!
¡Ay, pobre niña mía del gorro rojo!
[P. 76]

Los dos versos de arte mayor abrazan *–se comen–* a los versos de arte menor *-como* “el lobo se come a Caperucita Roja” en la tradición-, dejando clara una de las ideas de la vanguardia, tantas veces repetida: la de realizar una recreación de la tradición. Y todo ello lo percibimos en un poema de estructura circular, elección ésta que no es aleatoria: Caperucita Roja es una narración tradicional recreada por Charles Perrault en sus conocidos cuentos¹⁷² y, gracias a ellos, se ha popularizado en la tradición oral española; así, en este poema, Julio Antonio ha tratado de volver a los orígenes de este cuento, esto es, ha tratado de devolverle su carácter popular. A esta labor sólo añade lo que un vanguardista puede aportar: lúdicos destellos imaginativos.

¹⁷² Efectivamente, en 1697 aparecen sus *Histoires y contes du temps passé. Contes de ma mère l’Oye*. Perrault los extrajo de la tradición popular, aunque el tratamiento que de ellos hace se aleje del llano realismo para ceder paso a hermosos vuelos imaginativos.

El intimismo que rodea estas composiciones conlleva como rasgo inherente el componente subjetivo y así podemos observarlo en la octava entrega poética de esta *plaque*, un poema lleno de enigmas:

Yo de la mano de Dios
oyendo cuentos de hadas.
Tú con la Virgen María
de la mano pasearás
redondos tus ojos negros
y cogida de su falda.
[...] [P. 77]

Al ser “yo” la primera palabra del poema ya se subraya el carácter subjetivo y el lirismo de la composición, en la que la imaginación se abre a su mejor aliada: la ingenuidad infantil, todo ello para contar las aventuras de un día de feria -paraíso de los niños-, donde los padres del niño y de ese “tú”, que puede ser un desdoblamiento del yo, son los padres de la creación, toda una aventura vista desde la niñez como una ofrenda sagrada.

El último giro lírico es el “Poema de dos gatos”¹⁷³, del que Isabel Castells comenta como rasgo relevante la fijación de la mirada, de la imagen¹⁷⁴:

[...]
El blanco gato ha encendido
de verde sus ojos claros.
El negro rueda la lengua
por entre piñones blancos.
Y se dibujan siluetas
moradas en el tejado.
Verdinegro está el limón,
color de espejo el asfalto.
Con aristócrata gracia
se deslizan los dos gatos.
Yo nunca pude saber

¹⁷³ Aparece publicada en *gaceta de arte*, nº. 15, Santa Cruz de Tenerife (mayo 1933) dentro de ese homenaje que le rinde esta publicación a Julio Antonio y, en números anteriores, a su amigo José Antonio Rojas.

¹⁷⁴ Isabel Castells, “Los poetas de *gaceta de arte*”, *op. cit.*, p. 175.

cuál era gata y cual gato,
pero sé en cambio, contento,
que uno es negro y otro blanco.
[Pp. 79 y ss.]

Uno de los elementos destacados de la composición es la alusión al número dos: la dualidad, el reflejo en el espejo, la confusión de la identidad en el otro, el contraste cromático, tan presente en Julio Antonio. En este poema también opera la semántica de los colores, enfatizada en sintagmas como “blanco gato”. El color, sintaxis del poema, es lo que atrae la mirada del poeta; el poema es un juego de colores, una captación poética que trata de fijar las siluetas de los dos animales, su dibujo extraído siguiendo sus contornos de sombra. Éste es un ejemplo de la densificación cromática de la expresión poética que Julio Antonio lleva a cabo. En este sentido, términos como intensidad, énfasis y reiteración son muy apropiados para caracterizar los recursos empleados en estos poemas que, en palabras de Westerdahl, recogen con gran acierto los aspectos más sustanciales de esta hora vanguardista:

Julio de la Rosa viene a nuestra hora poética con la frescura saludable de sus versos. Ingenuidad, color: he aquí las dos características principales de este poeta que ha encontrado el camino de su temperamento.

Julio de la Rosa, se ha descargado de caudales métricos, de medidas y moldes de poesía reostera [*sic*] y sabida. Solo, desnudo su temperamento ante el concierto de las cosas, ha enfocado a la calle la vidriera -espejo- de su espíritu apresando con clara transparencia el orden natural de nuestra vida.

Sus poemas –claros, simples, transparentes, sinceros, plenos de honradez espiritual- marcan en nuestras letras una de las más serias vanguardias, acaso la más definida.

El verso de Julio de la Rosa es consecuente: Ingenuidad, color. Fresco.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Eduardo Westerdahl, *Hespérides*, n.º. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927). Este comentario, sin título, aparece flanqueado por cuatro composiciones: “Tiene los ojos blancos”, que luego pasaría a titularse “La curandera”; “[Día de lluvia]”, que junto con el anterior formará parte de *Poemas Varios*; “En la razón”, que integrará el *Tratado de las tardes nuevas* (1929) –es la octava composición de este poemario- y un poema inédito, sin título, y con la dedicatoria “a J.M. (¿José María [de la Rosa]? ¿Juan Manuel [Trujillo]?).”

Tras *Poemas ingenuos* llega *Tratado de las tardes nuevas* (1929), el poemario más vanguardista de Julio Antonio, que se abre con “afán de novedad” y con una protagonista: *la tarde* como momento creador:

Esta nueva canción mía
-canción de tierra
canción de mar-
lleva el sonido de mis tardes
en ondas claras
de cantar.
[...] [P. 83]

El poeta ya muestra una preocupación por la sonoridad, el color y el ritmo pero también por *el mar, la luz* –el sol, “grito amarillo”–, *la tierra*: Julio Antonio se convierte en *pescador* de todas estas esencias, cuyas alusiones generan destellos que pueblan de imágenes su voz en versos formados, en ocasiones, por una sola palabra, lo que destaca e intensifica su significación:

[...]
Policromía de cristales,
gótica aguja de catedral
y eses difusas
de la danza,
grito amarillo
de cristal.
Rosa de mar
de puntiagudos
claros sonidos de caracol,
y de guijarros
que en la playa
cantan quebrando su dolor.
Sabor de mares,
canto acerado
de escamas verdes
que hace el sol,
mil cristales
de colores,
gótico sueño
pescador.
[...] [Pp. 83 y ss.]

El poeta *pesca* espumas en el mar –laberinto de espejos-, convirtiendo en palabra la vaguedad del instante lumínico (-y ésta es una de las razones que consolidan a nuestro autor como poeta atlántico-): el poema se convierte en un cúmulo de instantes. Recordemos que Agustín Espinosa se consideraba no ya pescador, sino “cazador de estilos. Atornillados en la mesa de las analogías”¹⁷⁶. Una suave asonancia –Julio Antonio nunca abandonará totalmente el uso de la rima al modo ultraísta, como tampoco lo hizo Gerardo Diego- da musicalidad al poema en ese vaivén marino, verso largo – verso corto, versos que son chispas de la imaginación.

Las alusiones a la transparencia (“ondas claras”, “cristales”, “claro de vidrio”...) muestran algunos de los rasgos más arraigados en su poética (antirretoricismo, desnudez escritural). Así, también, la imagen *refleja* la audacia del poeta-soñador, auténtico catalizador –cazador- de fugacidades espejeantes. En este sentido, son muy propicios los comentarios de Antonio Espina en el prólogo de *Stadium*:

Una sensibilidad no es otra cosa que un espejo. Mantenerla en la obra límpida, bruñida, reflectora de todas las magias, las de fuera, las de la Naturaleza y la acción y las de dentro, las del yo insobornable, es verdaderamente acuciar la forma de ser poeta¹⁷⁷.

Estos comentarios son aplicables también a la poesía de Julio Antonio. Además, el poeta es un “soñador [...] de mar y tierra”, rasgo sobre el que incide García Cabrera en un ensayo fundamental: “el insular es contemplativo. Es decir, *soñador*. El ensueño es una

¹⁷⁶ Agustín Espinosa, *Lancelot*, 28^o - 7^o, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷ Ramón Fera, *Stadium*, edición facsímil con prólogo de A. Espina, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, colección “Facsímiles de Canarias”, 1988, p. 8.

veloz forma de actividad. La potencia soñadora es directamente proporcional al dinamismo del paisaje”¹⁷⁸.

En un verso “sabor de mares” el poeta encierra su *claro* mensaje: las resonancias de la danza -plenitud del paisaje insular- universalizan la isla; el *caracol*¹⁷⁹ representa esa caja de resonancias, de vibraciones que el poeta quiere transmitir desde el estatismo metamórfico terrestre.

Al mismo tiempo, ese *sabor*, para decirlo con Pérez Minik, supone para Julio Antonio ese intento por

forzar las llaves de su(s) inspiración(es) subvirtiendo la tradición de tierra adentro, colocándose frente al mar con los pies en el agua y abriendo el puesto y la ciudad [...] a todo tráfico de ideas y a toda libre plática con cualquier clase de navío¹⁸⁰.

Ese *mar ultraísta*, camino abierto a lo foráneo, es el motivo del poema “Tarde de mar”, en el que aparecen imágenes de estirpe cubista:

TARDE de mar:
Canto de acero.
Escamas de plata,
marinero.
[...] [P. 86]

José Pérez Vidal ya anotó esa *relación amorosa* entre las islas –y sus poetas- y el mar:

¹⁷⁸ Pedro García Cabrera, “El hombre en función del paisaje”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930). Nosotros citamos por la transcripción que hace Nilo Palenzuela en *El primer Pedro García Cabrera*, *op. cit.*, pp. 300-314, p. 305.

¹⁷⁹ “Un caracol no es otra cosa [...] que una isla con cumbres y resonancias interiores en medio del mar y hacia la orilla [...]”. Ramón Fera en *Signos de Arte y Literatura*, *op. cit.*, p. 49 y ss.

¹⁸⁰ Domingo Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria I*, *op. cit.*, p. 223. El poema “Tarde de mar” está también recogido en su *Antología*, p. 291.

El mar es para Canarias, como para todas las islas, el *elemento fundamental de su paisaje*, de su vida y de su cultura. Lo esencial isleño, el aislamiento, está determinado por el cerco puesto por las aguas a la tierra. Pero si el mar aísla, también enlaza y comunica. *La isla gracias al mar, puede nutrir de sueños y realidades las esperanzas*¹⁸¹.

Esta amplitud de miras -esta nueva mentalidad creadora- tiene sus orígenes en la poesía de Tomás Morales con sus sonoros cantos al mar isleño, elemento universal y universalizador que relaciona la isla con el mundo. En palabras de Sánchez Robayna,

esa época [la de Morales] nos ha legado indesplazables imágenes, universos en los cuales lo insular aparece como puerta de acceso a la realidad; tras ella descubrimos una visión de la realidad que es también la realidad de la imaginación¹⁸².

Esta cosmovisión será retomada por la primera vanguardia, por poetas atlánticos como Julio Antonio, García Cabrera, Josefina de la Torre o José Antonio Rojas, dándole el tratamiento poético del momento, pues “el agua arrastra a la imaginación, invitándola con sus ritmos variados a las más inesperadas metamorfosis”¹⁸³: sus miradas quedarán marcadas para siempre, quedarán *universalmente insularizadas*.

Junto a este poema, aparecen otros tres que tienen como puerta de entrada el sintagma ‘Tarde de’ -núcleo emocional que dota de unidad a este *corpus* poético-, seguido de un sustantivo significativo. Este sintagma es el detonante de una serie de imágenes aglutinadas en torno a él. Así, por ejemplo, “Tarde de mar” desencadena –por evocación- en la mente del poeta todo un *surtidor imaginario* repleto de gracia y ludismo.

Esta forma de *enfrentarse* al proceso de hacer un poema también es del gusto de Gerardo Diego, autor que también partía de una palabra –o de una imagen- a la que seguían

¹⁸¹ José Pérez Vidal, *Poesía Tradicional Canaria*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1967, p. 155. El subrayado es nuestro.

¹⁸² Andrés Sánchez Robayna, *Museo Atlántico*, edición citada, p. 29.

“a continuación, secuencias de palabras o de imágenes que se relacionan entre sí por su semejanza o contradicción”¹⁸⁴.

Estas posibles concomitancias, ya sugeridas por García Cabrera, son aclaradas por Isabel Castells, que pone como ejemplo un poema del autor santanderino, “Eco”:

Repertorio del mar
todos los días muda de programa y de traje
[...]
Se va alejando el mar
A veces se inclina un poco a la derecha
Pero siempre son nuevos sus versos de romance
[...]¹⁸⁵

En efecto, la idea de *constante re-elaboración*, de contemplar adánicamente las cosas, hace que éstas tomen una nueva existencia.

Proceso compositivo similar al poema anterior sigue la composición “Tarde de jardín”, poema que aparece en *Cartones* y que está compuesto como una suerte de *hai-kais* que son fragmentos de una realidad descompuesta:

TARDE de jardín:
Redondel de fuente.
Ríen los naranjos
con sus labios verdes.
Tarde de jardín:
Guijarros de mar.
Caracol de tierra
Sueño de humedad.
Tarde de jardín:
Flores de juguete.
Juerga de colores
sobre el verde césped.

¹⁸³ Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1968, p. 46. Este comentario de la poesía albertiana es por completo constatable en los poetas canarios citados.

¹⁸⁴ Gerardo Diego, *Manual de espumas. Versos Humanos*, edición de Milagros Arizmendi, Cátedra, Madrid, 1996, p. 32 de la introducción.

¹⁸⁵ Gerardo Diego, *Manual de espumas., op. cit.*, p. 117. Para los comentarios de Isabel Castells al respecto puede verse la introducción que hace al *Tratado*, ya citada.

Tarde de jardín:
Flores de juguete
Juerga de colores
sobre el verde césped.
[P. 85]¹⁸⁶

La ausencia de verbos y la fijación sintáctica propia de los paralelismos acentúan la sensación de estatismo de la visión. Cada una de las cuatro evocaciones posee un valor individual, representando en nuestra lectura cuatro parcelas imaginativas de un mismo elemento en un poema de sintaxis cubista. Si la metáfora eterniza el instante al aislarlo del flujo temporal, el simultaneísmo anula el devenir histórico, el tiempo exterior al sujeto. En este poema, el esquematismo expresivo presenta una realidad desintegrada que, junto con la falta de sentido estructural (–parecen, como decimos, cuatro poemas independientes–), otorga un carácter ultraísta a la composición: “[el poeta] en libre juego de diestros rodeos, ha de envolver las cosas en un amoroso verso que apenas las roce [...] La metáfora es la suprema estrategia para herir el corazón de las cosas”.¹⁸⁷

Ramón Fera emplea en *Stadium* una sintaxis parecida: sintaxis elíptica con una densa concentración de elementos yuxtapuestos al modo ultraísta. Algunos de sus poemas también son auténticos *hai-kais* en los que destaca la agilidad analógica sugerida por un sintagma:

La vereda,
cinta de polvo
muere.
El río,

¹⁸⁶ Miguel Martínón ha señalado en este poema “la presencia de un lirismo próximo al neopopularismo [lorquiano]”. “Lorca y la poesía canaria de su tiempo”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIII, (1999), pp. 237-259, p. 248. Hemos de señalar, por cierto, que no respeta en su cita la disposición versal del poema original. Sin embargo, Sebastián de la Nuez rastrea en esos versos ecos juanramonianos. “Juan Ramón Jiménez y los vanguardistas canarios”, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁷ J. Rodríguez Doreste, “Neorama”, en *Cartones*. Véase la edición facsimilar ya citada.

verga gris
acero.
El humo,
último fuelle
estira.¹⁸⁸

En “Tarde de avión” lo que dominan son el desparpajo lúdico y los aires futuristas que cantan los avances de la civilización. En este poema es significativa la alusión a Gómez de la Serna y, en este sentido, hemos de recordar que el creador de la greguería, cuyas características están presentes en esta composición, ya apoyaba desde las páginas del diario madrileño *El Sol* el nacimiento de *La Rosa de los Vientos*, a cuyo entorno estaba ligado Julio Antonio. Así se expresaba en ese artículo Gómez de la Serna:

Los cartógrafos modernos han arrancado de los mapas las rosas de los vientos. Sórdidos son los mapas desde que las rosas de los vientos existen. Los mares azules de las cartas geográficas han perdido su inextinguible “sonrisa infinita”.

[...]

¡Cómo siento no figurar en esa revista, que olerá a rosa de los vientos, esa rosa formada de cristal y de espumas de los mares y de estrellificaciones de los desiertos!¹⁸⁹

Los versos de este poema-homenaje a ese gran maestro del humor son los siguientes:

TARDE de avión:
Zig – zag, sube y baja
-Quiero ser piloto,
luna de hojalata-
Tarde de avión:
Engañando viejas
que nos crean brujas
de las chimeneas

¹⁸⁸ Ramón Fera, *Stadium, op. cit.*, p. 21. El poema lleva por título “Paisaje”.

¹⁸⁹ Ramón Gómez de la Serna, “Revistas Jóvenes”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 1, Santa Cruz de Tenerife (abril 1927).

Mira el torreón.
-Gómez de la Serna
tiene un avión
para su muñeca-

[P. 87]

El poema “Tarde nueva”, que aparece adelantado en *La Rosa de los Vientos*¹⁹⁰, es uno de los más destacados especialmente por el contenido que encierra y por los motivos que emplea, que son bien conocidos para algunos de sus coetáneos. Así sucede, por ejemplo, con la imagen del *molino*, elemento estático que puede representar a esa rosa de los vientos que capta y asimila los aires modernos llegados de tierras continentales. Así, al menos, lo cree Espinosa:

Las palmeras de Tinajo son las palmeras que hacen mejor la *rueda*. Esconden su *orientalismo mítico*, para descubrir el tema horizontal de las higueras y de los viñedos. Pero más que palmeras enanas son *molinos experimentales*. Verdes molinitos de juguete. Preciosos paradigmas fitográficos para ensayos maquinistas de los Leonardos de Lanzarote.

Molinos verdes. Molinos vegetales. Enanos de barbas giratorias, cabeza calva y pies subterráneos. Aprendices de molino. Muchachos jugando a los molinos sobre la baya estepa descamisada.

Molino: signo de Occidente. Palmera: signo de Oriente. Las palmeras de Tinajo –las palmeras que hacen mejor la rueda- han sumado los dos signos para avisar el bizantinismo cercano. Son los carteles anunciadores de la exposición bizantina de Tinajo¹⁹¹.

Julio Antonio también está abierto a los nuevos experimentos poéticos, a los nuevos sueños a los que aspira su fina creatividad:

A Eduardo.

TARDE nueva.
El molino se hizo ruleta al viento.
Juega el azul del cielo
contra el azul del mar.

¹⁹⁰ Número 3, (junio 1927).

¹⁹¹ Agustín Espinosa, *Lancelot*, 28º - 7º, *op. cit.*, p. 43.

Tarde nueva:

Sol nuevo.
El viejo perdió el fuerte
color –oro brillante-
de tanto voltear.

El molino se rinde,
cansa su movimiento
a las brujas del aire.

La equis quiere soñar.
[P. 89]

El hecho de que el poema esté dedicado a su amigo Eduardo [Westerdahl] no es un detalle aleatorio. Julio Antonio admiraba los juicios que sobre el *arte nuevo* hacía el autor de *Poemas de sol lleno*, por su aguda sensibilidad y por la recepción crítica que siempre hacía de los nuevos planteamientos poéticos. De hecho, esta composición se inspira en un artículo del propio Westerdahl¹⁹², del que reproducimos los aspectos que atrajeron a Julio Antonio:

Para nuestra personalidad isleña, girándula con eje clavado en el Atlántico, molino estático de masa, volteando la flexibilidad de sus aspas aparentemente aventureras, pero de radio igual, de valor por tanto masa estática, los medios externos toman prestigio y adquieren decisión influyente. Por ejemplo: el molino sin viento no muele trigo.

En nuestro desenvolvimiento local, la isla –molino– es agitado actualmente por una racha ventolera de simpatía. [...]

El hogar nuestro es esencialmente de puertas abiertas al Atlántico. No podemos vivir mascando siempre los motivos regionales de pequeña busca y encuentre. De hora en hora esa barra imantada del puerto nuestro apresa un caudal turístico que deja en la personalidad popular la huella de un paso decisivo.

Las palabras trabadas en los picos regionales, las modas externas confundidas con nuestras propias modas nos han hecho de una manera cosmopolita por roce y contagio del aporte que hora tras hora nos hicieran y dejaran los de paso.

Es por tanto nuestra vida insular una compleja unidad de caracteres, de cosmopolitismo aplacado, que cobra vida en toda visita y estremece nuestras aspas por lo que tenemos todos de cosa de fuera. El mar, junto al aporte entusiasta del viajero borracho de neblinas, trae a las islas el cargamento diverso de valores raros, de máquinas... y semblantes fríos, de trajes y enervantes perfumes, de sentimientos y frutos rezumantes de campos apartados. Todo lo apresa la aguja imantada del puerto, lo traga, lo desmigaja en la luz caliente y azul lanzada luego en lluvia de polvo sobre paisaje y persona. [...]

¹⁹² Eduardo Westerdahl, “Aire de fado”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (7-6-1927). El artículo hace referencia a la llegada al puerto de Santa Cruz de un grupo de estudiantes portugueses.

Las aspas del molino han sido vueltas por esta algazara portuguesa que viene quemándose en una juventud de vieja herencia. La capa y el fado. Y junto a capa y fado un estremecimiento sentimental contagioso, una epidemia romántica, una música distinta, más picada, más joven, más fraterna en el volteo insular del molino, en la rumia eterna de nuestras propias cosas.

Este caudal de fiebre joven, de alegría, de sentimiento que ha tragado la boca en pico del puerto está ya desparramado en la ciudad y haga envuelto en capa todo el cuerpo y ha colgado de toda cabeza mercantil el armazón joven de su ensueño.

El motivo del *molino*¹⁹³ adquiere en Julio Antonio de la Rosa nuevos *aires* gracias a sus “juegos de espejos”, a su dúctil sensibilidad: sus aspas traen la novedad y el cambio, expresados metonímicamente en la “equis” soñadora, que representa *la incógnita* que ha de despejarse, lo desconocido que el poeta desea ver cristalizadas en el verso: sus sueños.

Tras estos poemas dedicados a *la tarde* y a su imaginario metafórico, Julio Antonio comienza a experimentar con la disposición de los versos de manera más asidua y audaz¹⁹⁴. De este modo, podemos considerar la composición número 6, uno de cuyos versos encierra el título del poemario. La tarde –eternidad de instantes- destila una sinfonía de colores asociados al marco temporal –cuadro crepuscular-: todo -mundo vegetal, mundo cósmico- aparece humanizado en un intento del poeta por poetizar su propia ciencia cosmogónica, su propio arte creador:

ORO, rosa, carmín, violeta.
Campana clara de las tres.
Hora del sol,
bostezo rubio.
Lento pisar
(cierra el clavel
al sol, los párpados oscuros).
Campana clara canta cinco
voces de rosa. Hora de té,
de flor letal y gesto ambiguo
Abre los ojos el clavel.

¹⁹³ Hemos de recordar que en la portada del número 3 de *La Rosa de los Vientos* también aparece un molino.

¹⁹⁴ Recordemos que en el poema “Semblanza”, de *Poemas Varios*, el poeta ya mostró sus primeros intentos con la distribución del verso en la página. En este sentido, “Semblanza” anuncia ya la poética de estas composiciones.

Campana roja da las seis
Hora de rojo meditar.
(Sangran las venas del clavel.
Tiñen de púrpura el azahar).
Campana oscura da las siete.
Beso del día a las estrellas.

Hora doblada de la sombra
entre la huata violeta.
Tratado de las tardes nuevas.
Persianas verdes que se cierran.
[P. 90]

Las construcciones sinestésicas (“bostezo rubio”, “rojo meditar”...), que representan la expresión más lírica del intimismo, comparten su protagonismo con los juegos gráficos: el contenido del verso “(cierra el clavel / al sol, los párpados oscuros)” queda reflejado en la estructura parentética que intensifica el carácter visual de la imagen. Pero el protagonismo mayor es de los colores, dentro de ese sentido plástico de la percepción que hemos venido tratando: ellos son los que desencadenan la metamorfosis cósmica. La luz disuelve la forma y (con-)funde las líneas que distinguen lo perceptible; es así como el paisaje “cierra sus persianas verdes”.

En esta misma línea se encuentra el poema número 10, auténtico análisis matemático-aritmético¹⁹⁵ de un proceso cósmico:

EN la razón -quebrado-
del peinado horizonte Es una vela blanca

crece el numerador.
La boya de mi puerto
denominador es.

¹⁹⁵ Ya Gerardo Diego decía que “la poesía es aritmética, aritmética pura”. [Esta cita la tomamos de J. L. Bernal, *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, obra citada, p. 54]. Además, no hemos de olvidar que ya Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, definía la poesía de este momento como “el álgebra superior de las metáforas”, p. 73.

Y la razón -quebrado-
del peinado horizonte
se dibuja en el cielo. Pizarra.
 Son las 3
Tarde nueva florece
crece la vela blanca -blanco numerador-
y la fracción aumenta

Son las 5 en la cara
 de algún viejo reloj

Tiempo
 siempre aumentando
 La vela que se acerca

[P. 95]¹⁹⁶

Las palabras *ondean* su caudal analógico en la “vela blanca” –la página-: la construcción de esta operación matemática da como resultado un “paisaje quebrado”, fraccionado, representado en el verso “Son las 3”, situado en la mitad del poema-fracción –mitad del día-, paisaje numérico creado por la razón. El juego analógico no tiene límites: éstos se confunden como en la tarde se confunde la realidad objetiva de las cosas, con la sombra que produce la caída solar, reloj del mundo. La nominalización del tiempo produce su posesión, su detenimiento.

En poemas como éste el aspecto connotativo del lenguaje asalta nuestra vista en la colocación estratégica de las palabras: “la actual literatura huye de los oídos para meterse por los ojos”¹⁹⁷.

Esta presentación que hacen del paisaje -horizonte ondulado, cielo, mar- es la razón por la que según Sánchez Robayna, se *acusa* a autores como García Cabrera, Andrés de

¹⁹⁶ Este poema aparece adelantado en *Hespérides*, n.º. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927). Asimismo, aparece recogido en la *Antología* de Pérez Minik, *op. cit.*, pp. 291 y ss., bajo del título de “Poema 2”.

¹⁹⁷ Emeterio Gutiérrez Albelo, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, *op. cit.*, p. 27.

Lorenzo-Cáceres, Julio Antonio o López Torres de practicar un “regionalismo cerebral”¹⁹⁸. Un poema como éste, ya escrito desde 1927, anuncia la estética de *Cartones*: paisaje construido insuflado por aires de modernidad, signado por el carácter marino y lumínico de la insularidad atlántica.

La tarde se convierte en “la vereda” del poeta. Esta es la idea que encierra la composición número 7 -dedicada a un componente del grupo *Pajaritas de papel* -: el poeta construye un ingenioso camino de versos, primero en orden descendente (tres, dos, uno) y después en orden ascendente. Las imágenes parecen auténticas impresiones sólo enlazadas por la arbitrariedad juguetona de la imaginación del poeta, que *traza* un paisaje lleno de geometrías:

Mi vereda:
El triángulo de sus ojos.
(Veo brillar tardes nuevas).
La primera:
El alma del pescador
ha comprado blusa seda. [*sic*]
La segunda:
El segador ha quebrado
la hoz de oro en una piedra.
La tercera:
La tarde en blusa de viaje
va en vagón de primera.
El triángulo de sus ojos
se ha abatido en una recta.
[Pp. 91 y ss.]¹⁹⁹

¹⁹⁸ Véase el “Preliminar” que A. Sánchez Robayna hace a la edición facsímil de *Cartones e Índice*, *op. cit.*, p. VII.

¹⁹⁹ Semejante actitud juguetona planteaba Rafael Alberti en *Marinero en Tierra*,..., *op. cit.*, en una estrofa como esta:

Tres veredas:
mi querida, la del centro;
la mariposa, la izquierda;
y el saltamonte guerrero,
saltando, por la derecha. [P. 93]

La aparición de guarismos en el poema es también síntoma de la nueva poesía, pero en el caso de Julio Antonio notamos un cierto interés por los números²⁰⁰, en este caso, por el número tres –el triángulo: agua, tierra, cielo [tarde]-. No parece, pues, descabellado pensar que esas “tres veredas” tengan como significado último la *síntesis espiritual* que realiza con esos elementos, que corresponde al creador –poeta-: el pescador, el segador y la tarde representan esos tres momentos –elementos- que llevan como resultado la síntesis final, *la recta*.

Pero el número tres también simboliza el nacimiento y volvemos aquí al primer poema de este poemario: la canción del poeta está hecha de mar y tierra –paisaje insular-. De aquí deriva “Mi vereda” -nótese el uso marcadamente personal del posesivo-. La tarde es tiempo de muerte y, a la vez, de nacimiento, como también lo es el número tres, que vence la dualidad²⁰¹.

Esta conciencia metapoética, muy enraizada en Julio Antonio, es también uno de los rasgos del *Manual* de Gerardo Diego y, en general, de toda su obra. Comparando ambas obras, podríamos decir que lo musical es para Gerardo Diego como lo pictórico para Julio Antonio.

En consonancia con este interés por el número 3 está el último poema del *Tratado*, “Retrato”, y aquí no podemos más que recordar al pintor. La composición se estructura en tres partes (retrato-evocación-psiquis) y comienza con una alusión a Van Dyck, uno de los más brillantes pintores en el manejo del color, tan grato a nuestro poeta. Podríamos, pues,

²⁰⁰ En *Últimos Poemas* (1930) tiene dos composiciones que, sintomáticamente, llevan por título “Ensayo en siete” y “Ensayo en cuatro” respectivamente.

decir que es una cita por afinidad. En un determinado momento del poema, parece como si los encabalgamientos sintácticos intentasen emular las decididas líneas continuas de la mano del pintor en este *cuadro dentro del cuadro* que manifiesta la conciencia metapoética que tenía Julio Antonio: *un arte por el arte*:

[...]
a los pies, el mastín de mirar bueno
y la erguida cabeza
casi bajo tu mano – lirio blanco
de arrogante pereza-
y en la alfombra
la sombra de tu esbelta gentileza;
las pupilas surcadas de lejanas
tornasoladas caravanas
lentas...
[P. 102]

Ese “lenguaje geométrico” del que antes hablábamos proyecta sus dimensiones cósmicas en el poema octavo: en él se poetizan la armonía de los elementos, su movimiento incesante (expresado en términos como danza, curva, serpenteos) y la gradación cromática que refleja la rapidez del paso del tiempo, que notamos en la parte final del poema gracias a la ausencia de subordinación y la presencia de elementos yuxtapuestos que se suceden sin solución de continuidad, reflejo de “lo sucesivo”. Prima lo sintético sobre lo analítico: el poema se desenvuelve de la transparencia a la oscuridad, de la oscuridad a la transparencia, de la plenitud del día hasta el ocaso. Y es que la luz es el motivo poético –es el auténtico *leitmotiv* de todo el *Tratado*, el “grito amarillo” de *las tardes nuevas*- de este poema: es la luz del atardecer que inicia esa “curva”, producto del movimiento solar que va describiendo el astro rey: la cara de la tarde es en su inicio –al mediodía- *seria* y así la representan

²⁰¹ Ya en su *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, Juan Eduardo Cirlot nos aclara que el *tres* significa “síntesis espiritual. Fórmula de cada uno de los mundos creados. Resolución del conflicto planteado por el dualismo”.

visualmente los rayos solares que forman ángulos rectos con el mar –espejo- que, poco a poco, a medida que el sol decae va *dibujando la sonrisa*, pues el ángulo recto va desapareciendo para dar paso a un ángulo obtuso –que visualmente parece una sonrisa-. La sintaxis imaginativa del poema no reside en la palabra, la frase, sino en las líneas, ángulos y el brillo de una realidad imaginada, de un *cuadro pensado*:

LA recta firme, justa vacila, pierde el gesto, no es perpendicular. El sueño reposado varía bruscamente, muere el ángulo recto, ríe la seriedad. Curva suave se inicia,	-Principio de la danza-
	-fijeza de lo eterno-
	La plata se hace blanco, rosa, carmín, morado, púrpura, fuego es ya.
Danza loca de risa, llama de tea ardiente, serpenteos de fuego.	Sinfonía del mar, Nota suave de bosque contraste, viento seco,
	morado, carmín, rosa, blanco, plata, cristal.

[P. 93]

Este poema está íntima, temporal, imaginativa y pictóricamente relacionado con el siguiente: a los momentos de luz siguen momentos de sombra, *negativo* del día, su *alter ego*. Si el poema anterior anuncia el principio de la muerte del día, éste hace el mismo camino pero a la inversa: traduce aritméticamente el nacimiento de la noche hasta su plenitud -hasta que llega la *seriedad* con el ángulo recto producto del rayo lunar-, con lo que el poeta completa *la danza del tiempo*, el círculo eterno, el concierto cósmico:

SE desdobra la luna
sobre el recto horizonte.
Va formándose el ángulo.

Ya es perpendicular.
Surge el ángulo recto
en sus 90 grados
Senda de eternidad.

Quietud, rigidez firme
Ha acabado la danza.

La recta firme, justa
es inmovilidad.

[P. 94]

Ambos poemas aparecen concatenados: el anterior nace en la plenitud y el que ahora tratamos va hacia ella. El horizonte es el telón de fondo tras el cual aparecen los protagonistas de este concierto-baile, la luna y el sol. La reiteración semántica en progresión de las enumeraciones “Quietud, rigidez firme, Senda de eternidad” refuerza el estatismo descriptivo de la palabra: la otra mitad del cuadro poético queda definitivamente acabada, siendo producto de una empatía artística. También en *ambos cuadros* el propio contemplador de la *armonía universal* adquiere dimensiones cósmicas: es capaz de empequeñecer el universo.²⁰²

En el poema que comienza “Domingo en el pueblo” se mezclan el tono de la poesía moderna y sus cadencias transparentes con el mundo rural y sus gentes -otra vez el matiz neopopularista y, otra vez, los ecos juanramonianos-, un mundo que es visto con una actitud positiva, dejando de lado el carácter opresivo que puede presentar el ambiente rural:

Botas nuevas, recias botas amarillas
Son blancas las horas,
las piedras más limpias.
Bajo el sol borracho
sale Mariquilla.

(Le trae la onda clara
de la campanita).

²⁰² En cuanto a esta visión cosmogónica, Nilo Palenzuela destaca “el sentido dinámico y lúdico con el que los poetas nuevos abordan el orbe”, en *El primer Pedro García Cabrera*, obra citada, p. 103.

Se forman los grupos,
la charla se anima,
Domingo en el pueblo
La gente va a misa.
[Pp. 96 y ss.]

También Gutiérrez Albelo *posa sus ojos nuevecitos* en esta atmósfera rural:

[...]
¡Mis ojos infantiles! Todo el día,
volteando estuvieron
por este pueblo campesino
endomingado en una fiesta triste.²⁰³

El último poema de los trece que integran el *Tratado*²⁰⁴ es uno de los más complejos, especialmente por la densa carga cultural que encierra. “Lux” es el poema más largo –noventa y ocho versos- y uno de los más enigmáticos:

LA equis en la cruz de sombra
beso inquieto del molino
¡Ay llanuras de Castilla! Lux,
-el alba llora lirios
por los cielos las estrellas
con el manto recogido
patina sobre las sombras:
Lux estalla en colorido.
La llanura castellana, gris,
ha roto su equilibrio,
ahora en el cuerno dorado
se filtra el aire amarillo
y pasan tornasolados
en ribetes encendidos
los camellos del desierto
con los ojos pensativos.
Oro el aire de la arena
levanta en oros castillos

²⁰³ Emeterio Gutiérrez Albelo, “Poema de una mariposa”, *Campanario de la primavera*, *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁴ El poema aparece publicado en *Poemas de lux* (1929), de *Pajaritas de papel*, obra que es confeccionada por Nivaria (-Carmen Rosa Guimerá, a quien va dedicada la composición anterior, “Domingo en el pueblo”-) y el propio Julio Antonio. Aparece sin modificaciones en una publicación *con forma de flecha* y, -es lo único diferente- bajo el título de “Lux Indigo”, adjetivo que significa ‘añil’, sexto color del espectro cromático.

y para la caravana
como sobra en equilibrio
son las doce del desierto.
[Pp. 98 y ss]

La llanura castellana es invadida –trascendida- por el mundo árabe: aquel lugar, motivo de inspiración de los llamados *noventayochistas* es redescubierto y cargado de un profundo simbolismo oriental, tan presente en una obra como *Lancelot, 28º - 7º*²⁰⁵. Presencia de “elefantes sagrados” o del “cuerno”, símbolo de la abundancia, pero, también, de la fiesta española más universal, rodeada de ecos lorquianos de pasión y muerte. Oriente y Occidente se unen en esta composición, unión representada por las palmeras y los molinos:

[...]
Rojo el viento que se vierte
dentro del cuerno encendido:
España de castañuelas,
Sevilla de feria y vino;
sangre de toro en la capa
y alamares del vestido,
[...] [P. 99]

En el poema se desencadena una tormenta de imágenes al modo ultraísta; en un momento dado, el espacio castellano cede su paso a un mítico archipiélago:

[...]
Abiertas en siete dedos
las palmeras en molinos
unen las crines punzantes
sobre los juncos del Nilo.
De la esfera de la tarde

²⁰⁵ No es extraña esta presencia de lo oriental ni en la vanguardia ni en Julio Antonio, pues hay constantes alusiones en su poesía, por ejemplo, a la flor de loto. Véase, *verbi gratia*, el poema “Semblanza” [*Poemas Varios*].

siete estrellas han caído
van rodando las Pirámides
siete veces en Egipto.
[...] [P. 100]

Y aparece la *esfera*, que al final del poema se convierte en “redondo infinito”.
¿Pueden convivir en un mismo libro poemas que destacan lo puntiagudo (triángulo, ángulos rectos) con otros que ponen énfasis en lo redondo? Podemos afirmar, con Lorenzo-Cáceres, que sí:

Llegamos a quienes pregonan la esfera y el círculo. Esta aparente contradicción entre lo puntiagudo y lo redondo, no dificulta sino que ayuda a nuestra solución. Si la verticalidad dáble al paisaje un contenido espiritual, la redondez le señala un carácter eterno. (Si tuviéramos que representar la eternidad, la cifraríamos en un círculo; ni principio, ni fin; causa y ser.)²⁰⁶

En la parte final está la clave para entender esta *visión*: Julio Antonio ha tratado de construir un poema abierto a lo clásico –neopopularismo- y a lo moderno, representadas ambas ideas en un buque que es “bergantín y crucero” a la vez. Todo ha sido una evocación interior, un *paisaje del alma* que no conoce fronteras en su relación con la realidad, lo que le permite al poeta percibir el *eterno* cambio de *lo que es igual siempre*: el texto defiende la mirada de los ojos de la imaginación, los ojos de la generación vanguardista insular:

[...]
Podremos volver: después
será sombra, sombra todo.
Lux a los ojos abiertos
porque infinito redondo
todo vuelve, vuelve, nuevo,
pero igual siempre, igual todo...
[P. 101]

²⁰⁶ A. de Lorenzo-Cáceres, *Isla de promisión, op. cit.*, “Geometría del paisaje”, p. 44.

Esta capacidad metamórfica del poeta lo convierte en un creador de verdades poéticas, pues ya “su imaginación *re-creadora* ha borrado todo horizonte limitador”. En palabras de Isabel Castells, en poemas como “lux” el poeta puede “sustraerse de lo exclusivamente insular y recorrer imaginariamente los desiertos páramos castellanos hasta llegar a las fértiles zonas del Nilo”²⁰⁷.

Y así cierra sus páginas este *Tratado*, un intento por indagar en la selva del lenguaje y de otros lenguajes, como el matemático, un intento por *cazar el alma de las tardes insulares*, atrapar su movimiento y fijarlo hasta convertirlo en un teorema poético.

Últimos poemas es el último viraje unitario del poemario publicado por *Pajaritas de Papel*. Es un heterogéneo conjunto de composiciones que Julio Antonio escribió poco antes de fallecer, todas ellas de 1930. Como sabemos, el año 1930 es crucial en la historia de nuestra vanguardia por distintos motivos.

Por un lado, en junio aparece la revista *Cartones*, que intenta ser la culminación del proyecto generacional iniciado con la publicación de *La Rosa de los Vientos*. Su único número, dedicado a Rafael Alberti, vino precedido en 1928 de una encendida declaración de intenciones que aparece publicada en *La Gaceta Literaria*, en la que se definen sus criterios:

Nuestra nave: “Cartones” [...] no se debatirá en un estrecho marco regional. Degolladora de rutas, paseará el *carrousel* de nuestras siete cajas de colores por las cristalizaciones de espumas ignoradas. [...] En el astillero atlántico construimos nuestra nave: “Cartones”. En su roll, cuatro cazadores de estrellas marinas intentan captar con su escafandra fanfarrona, los cimientos de un arte propio. Arte isleño. Arte cosmopolita. En las jarcias voltijean los siete corazones de las islas, que subiremos a los mapas en sonrisa depurada y construida²⁰⁸.

²⁰⁷ Isabel Castells, introducción a *Tratado de las tardes nuevas*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁸ *La Gaceta Literaria*, nº. 36 (1928). El manifiesto viene firmado por José Antonio Rojas, Juan Ismael, Pedro García Cabrera y Guillermo Cruz.

Por otro, se presenta como acontecimiento notable la exposición que en Tenerife realizan los alumnos de la escuela Luján Pérez de Las Palmas, que forma parte de ese “proyecto interpretativo del mundo insular que sitúa a Canarias en el ámbito de la cultura moderna”²⁰⁹. En sus obras, el paisaje de las islas aparece caracterizado por elementos universalmente insulares, es decir, comunes a todas las islas, trascendiendo planteamientos decimonónicos que sólo tomaban lo específico de cada una de ellas. Pintores y escritores *construyen* –crean- amparados en un mismo proyecto generacional. Esto es lo que se intenta en *Cartones*, que “ofrece un nuevo sentido al proyecto universalista. La naturaleza insular espera como antes la voz, la palabra o el gesto pictórico para encontrar su existencia”²¹⁰.

La geografía insular sólo podía ser modelada en el lienzo con patrones de sensibilidad *nuevos*, libres de todo lastre histórico o moral. El paisaje debía ser esencialmente fundando atendiendo a la hora artística en la que los pintores vivían y lo mismo pasaba con la poesía: se trataba de crear una geografía poética –universal- del marco regional.

Esta exposición se presenta flanqueada por dos textos de singular importancia: en primer lugar, la ponencia que abre la exposición, titulada “En la exposición de la Escuela Luján Pérez”, de Ernesto Pestana²¹¹, agudo crítico para quien el archipiélago ha de ser conquistado por el arte, una conquista que ha de partir de la interpretación y de la alusión:

²⁰⁹ Nilo Palenzuela, “La exposición de la escuela Luján Pérez en 1930: un encuentro generacional”, *Jornada Literaria*, n.º. 99, suplemento del diario *Jornada*, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (8-1-1983).

²¹⁰ Nilo Palenzuela, “El proceso de las revistas: de ‘La Rosa de los Vientos’ a ‘Índice’”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, *op. cit.*, pp. 19-39, p. 28. Este mismo estudio se encuentra recogido en la edición facsimilar de las revistas *Cartones* e *Índice*, ya citada.

²¹¹ Se encuentra recogida en selección preparada por Nilo Palenzuela, *Polioramas*, *op. cit.*, pp. 53-56.

La interpretación artística de la realidad no es más que un punto de partida, una huida de la realidad para llegar a una realidad interior, que es lo que debe ser toda realización artística. El artista necesita expresar su posición espiritual, su propia realidad, y para ello el mundo le presta sus cosas, no para que las descubra sino para que se valga de ellas para descubrirse. Por eso sólo nos presenta en sus obras una alusión de la realidad. Es esta la manera de los primitivos y de las modernas tendencias. La misma manera de este grupo de artistas de la Escuela Luján Pérez.²¹²

Con esto cree Pestana que se puede superar el particularismo y que se puede presentar un regionalismo de verdadera voluntad universalista.

En segundo lugar, tenemos “El hombre en función del paisaje”, de García Cabrera, discurso que puso el broche a esta exposición pictórica. En este texto verdaderamente programático, el autor de *Líquenes* pide que “centremos nuestro regionalismo”: se trata de tomar conciencia de la propia excentricidad insular –la región está apartada del centro– para, a partir de aquí, incorporarse al ritmo de la universalidad.

¿Dónde encontrar lo universal? El hombre ha de situarse en su entorno y ha de relacionarse dialécticamente con él: ha de descubrir el estado de su existencia:

el medio imprime al hombre [...] un determinado modo de ser [...]. La imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce –amolda– las percepciones y las impresiones²¹³.

Ese paisaje de tierra, mar y cielo, tan presente en Julio Antonio, es una de las características esenciales de la poesía insular y, por tanto, de la vanguardia en las islas.

A estos dos discursos hemos de añadir otro: *Isla de promisión*, de Andrés de Lorenzo-Cáceres, que supone la poética de *Cartones*. Amén de esta conferencia pronunciada cuando apenas contaba con 18 años de edad, otro texto suyo paradigmático es

²¹² *Ibidem*, pp. 54 y ss.

²¹³ *Apud* Nilo Palenzuela, *El primer Pedro García Cabrera*, *op. cit.*, pp. 301 y ss.

"Geometría del paisaje", que nos habla de la progresión en el espectro cromático del crepúsculo, de la profundidad que al paisaje insular otorga el elemento oceánico -espejo del cielo azul y viceversa-, infinito reflejo de eternidad.

En estas coordenadas teóricas y estéticas situamos las ocho composiciones de *Últimos Poemas* que, al igual que el *Tratado* (1929), reflejan la síntesis poética de *Cartones*: de este modo, tenemos poemas que miran hacia nuestra tradición, como “[Niña de la ventana]” o “[Yo no digo que mi barca]”, poemas de corte neopopularista que conviven con otros que tienen como referente el paisaje y el universo, o bien que se pueden emparentar con la estética ultraísta-creacionista del *Manual de espumas* de Gerardo Diego. Sin ir más lejos, la primera composición que hemos mencionado se ha relacionado con el neopopularismo lorquiano²¹⁴:

[...]
¡Ay, niña de la ventana
yo pasaré por tu calle!
Debajo de tu ventana.
Nadie.
Al espejo del asfalto,
se miran todas las aves,
de acero gris como aviones
Nadie
¿Esperas? En la ventana,
marco al silencio que invade
portando en hilos los besos
de aire.
[P. 107]

El motivo de la mujer –o la niña- en la ventana no fue extraño a la literatura modernista ni a la vanguardia; así, por ejemplo, lo vemos en el Machado de *Soledades* (XV, XXXVI, XXXVIII) o lo relacionamos “con la poesía de Lorca por lo mismo que envuelve

el hecho expresado en el título en un ambiente de misterio”²¹⁵. También este motivo atrajo a pintores como Dalí, que en 1925 da a conocer su cuadro “Mujer en la ventana”, en el que una joven muchacha mira hacia mar.

Julio Antonio vuelve, de nuevo, a mostrar su interés por la sencillez del pueblo, por los motivos populares y, como en este poema, aparece ese interés en la glosa –romance- que hace de una conocida copla popular:

*“Yo no digo que mi barca
sea la mejor del puerto,
pero sí digo que tiene
los mejores movimientos”*

Y que tiene las caderas
pulidas de mar y cielo
y una lista verde-azul
y otra lista rojo y negro.
Y los encajes de algas
del verde más marinero
que la espuma lo hace joyas
de su sal crispada en besos.
Navega que te navega
con la gracia de los remos,
la vista en arenas blancas
de esmerilados espejos,
entre los ojos suaves
y encendidos de los puertos
¡Ay, mi barca marinera
soñando nubes de juego
y pájaros amarillos
que borden en su extremos!
El cielo tiene una novia:
mi barca la lleva dentro.
[Pp. 117 y ss]

Según García Cabrera, “el acercamiento del poeta al pueblo le proporciona un vivo material de imágenes que por desnudez y belleza expresivas tienen un vigor actual y

²¹⁴ Miguel Martínón, “Lorca y la poesía canaria de su tiempo”, *op. cit.*, p. 249.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 249.

permanente y son capaces de dar una poderosa fuerza comunicativa a las formas de poesía más cultas y refinadas.”²¹⁶

Sencillez, condensada expresividad emocional y viveza de sus imágenes son rasgos que definen la poesía popular. Parece como si esa barca fuese el poeta que, con armonía y musicalidad -vaivén marino-, encuentra “los mejores movimientos” en el “flexible ritmo elegante del romance”²¹⁷. El poeta y el mar, doble del cielo infinito, guardan una relación amorosa que los hace universales: “la imagen alegórica de la nave [...] [es] símbolo del espíritu humano partiendo al encuentro de los valores universales”²¹⁸.

Hasta el momento, la poesía de Julio Antonio ha fijado los elementos del paisaje insular atendiendo, fundamentalmente, a los caminos del mar:

[...] mañanas de sol
o a curvas noches de estrellas
como chopos de milagro
horizonte, -mar, arena-
mojados en la mirada
de cristal negro serena.
[...] [P. 108]

En el poema número 3 ya aparecen los barrancos, las piteras y las retamas y podemos relacionarlo con los que aparecen en *Cartones* (“Montañas”, de Carmen Jiménez, “Pitera”, de García Cabrera y “Olas”, de López Torres): el paisaje insular, a través de elementos esenciales, es percibido esquemáticamente -depurado-, siendo fiel reflejo de esa *mirada integral* que propugnaba la generación vanguardista:

²¹⁶ Pedro García Cabrera, “Las fuentes de la poesía popular”, en *Obras Completas* Tomo IV, *op. cit.*, p. 311.

²¹⁷ Pedro García Cabrera, “Poetas atlánticos 1: Julio Antonio de la Rosa”, *op. cit.*, p. 351.

²¹⁸ Jorge Aguiar Gil, “El paisaje en *gaceta de arte* y su época”, en *gaceta de arte y su época*, *op. cit.*, p. 94. Esa experiencia de la tradición también se refleja en las romerías, con sus cantares embriagadores (“Con palmas y lazos / y el alma disuelta / en cantares vengo” [p. 110 del *Tratado*]).

AZUL y gris. ¿Y mañana?
Aquellas palomas negras
que ponen a la montaña
collar de cálidas perlas,
¿serán blancas?

Verde opaco en la cañada
rodada de las piteras
azul y gris ¿Y mañana
quebrado el paisaje firme,
serán negras?

¡Ay, piedra azul del barranco
que lleva la barranquera!
Armonía de tu canto,
¿el negro cuervo en la era
será blanco?
[...] [P. 109]

Otra vez vuelve el *color definidor*, que da al paisaje la luminosidad de un atlantismo en plenitud y que, a la vez, refleja el subjetivismo del contemplador –del pintor-. Y en este punto debemos recordar los óleos de los alumnos de la escuela Luján Pérez y su percepción *primitiva* –limpia de tiempos pasados, de historia- de la belleza telúrica insular. En este sentido, son especialmente interesantes los cuadros de Jorge Oramas, con su “colorido delicado a base de colores puros y esas composiciones dibujadas acusando las formas de una detención dichosa”²¹⁹. En el pintor grancanario, como en Julio Antonio, destaca el esencial intimismo de la percepción, el especial relieve que se le da al color, la presentación esquemática –reducida- de los elementos: “todo tiende aquí a una economía geométrica que traduce el espacio a una instantaneidad y a una suspensión”²²⁰.

Esta reflexión sobre el paisaje, que es preocupación por fijar –fundar- una geografía poética, universalmente lírica, depurada de toda anécdota histórica, es uno de los aspectos más importantes de la estética de *Cartones* y de la vanguardia insular, cuyo proyecto

²¹⁹ Ramón Fera, *Signos de arte y literatura, op. cit.*, p. 72.

generacional era la *búsqueda de un imaginario*: “se trataba, en definitiva, de una organización simbólica del presente creador volcado hacia su centro psico-geográfico y, en última instancia, mítico”²²¹.

El afán regeneracionista de la vanguardia convierte a nuestra geografía en centro de ese significado que es la ‘insularidad’. La iconografía de la generación anterior ya no es válida: hay que huir del pintoresquismo regionalista basado en el tipismo diferenciador; hay que forjar una *conciencia regional*: “los valores locales debían ser un eco, una resonancia con ritmo propio, del alma universal”²²².

Así lo entendió Julio Antonio y sus creencias sobre esta necesidad eran tales que en un poema como “Ensayo en siete” trata, poéticamente, de ubicar la región –más allá de pleitos insulares- en la universalidad mítica del cosmos:

EN el azul infinito
(terciopelo de nostalgia)
7 rosas florecidas
a besos de luces blancas.

Marte, Júpiter, Saturno,
engarzados en la nada.
Urano, Mercurio, Venus,
Neptuno, (armonía clara) [sic]
7 órbitas desiguales,

²²⁰ Andrés Sánchez Robayna, “Signos de Jorge Oramas”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (5-12-1980).

²²¹ Andrés Sánchez Robayna, “La metáfora descendente”, *Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada*, número especial dedicado a Juan Manuel Trujillo, Santa Cruz de Tenerife (28-11-1981). En otro lugar, este mismo crítico había definido la importancia de la geometría –depuración y selección- de ese paisaje: “La geometría del paisaje, que Lorenzo-Cáceres glosaba en su artículo de 1930, y que ya había asomado [...] en algunos poemas de García Cabrera o Julio Antonio de la Rosa, se convierte en una viva preocupación en quienes aspiran a interpretar cultural y espiritualmente su entorno. Por “geometría” [...] debe entenderse no sólo la “selección” y “depuración” arriba aludidas, sino también la “abstracción” de determinados elementos del paisaje y su singularización más allá de toda coartada sentimental”. Véase su artículo, ya citado, “La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1936): hacia un balance crítico”, p. 314.

²²² Federico Castro Morales, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional*, Ayuntamiento de La Laguna-Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992, p. 42.

7 lunares de plata.
7 curvas imprecisas
brillantes acero de escamas.

Ojos como el infinito
negro de negras distancias.
Sirenas de mar de cielo
(terciopelo de nostalgia)

Cada sirena una nota,
cada nota una distancia,
cada distancia una rosa.
Profunda armonía mágica.
[...] [P. 112 y ss.]

Esa nostalgia, que se suele ponderar como definitoria del insular y que podemos *respirar* en tantos versos de Alonso Quesada como resultado del aislamiento, de vivir en la lejanía, *es encerrada*, significado representado gráficamente por los paréntesis. La integración de las islas en ese hecho universal, su participación en la *orquestración* de esa armonía de perfección que es la orbitación planetaria, revela la fundación y fijación cósmica del archipiélago, lo que se intenta reflejar poéticamente a través de recursos de *fijación sintáctica* como encabalgamientos o concatenaciones.

Y el orden –nuevo- se completa: éste es el contenido que esconde el *numero 7*, que “corresponde a las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro)”²²³. Además, son siete los sonidos esenciales y los colores del espectro cromático, amén de las esferas planetarias, que aparecen girando en este poema.

Muy relacionado con esta composición está el poema “Ensayo en cuatro”, cuya base poética vuelve a enraizar en los elementos míticos y en la *sugerencia numerológica*:

²²³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 336.

CUATRO grifos (uno blanco,
otro azul, otro escarlata,
otro amarillo –impreciso-
cinocéfalos cabalgan,
beben cuatro vientos (rosa
de cuatro puntas extrañas).
-Norte, Sur, Este y Oeste-
Mar sin límite en la nada
Van hacia los cuatro ríos
del Paraíso (añoranza
de un verde limón) y llevan
cuatro misiones sagradas.
Uno es aire, otro es el fuego,
otro es tierra y otro es agua
Aire, aliento, fuego, vida,
tierra, carne al sol dorada
agua, sangre. –Todo vida,
armonía y semejanza.
[...] [P. 114]

Se conjugan los jinetes del apocalipsis con los cuatro puntos cardinales y los cuatro elementos. Si en “Ensayo en siete” el protagonista –como telón de fondo- era el sempiterno mar, aquí cede paso al elemento terrestre, simbolizado en el número 4, que representa el equilibrio, la armonía, “la totalidad mínima [y] la organización racional”²²⁴.

“Einstein” es la composición que *esconde todos los secretos*: el mar, la espuma, el cielo, la luz, sólo pueden ser aprehendidos por medio de la palabra creadora. De todo el *Tratado* (1931), es el poema que más se acerca al *Manual* de Gerardo Diego:

Y la cinta del mar
ya sabía el secreto,
y reía la espuma y la sal.
Lo desconocido. ¡Tantos
y tantos libros! ¡El cielo!

Acababa en la curva
de un monte.
2 prismas hirieron
con luz. Las hojas

²²⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 336.

del otoño
supieron a barquillo
moreno

Enredada en el monte
la sábana del cielo
¡Ay, cómo reía el mar
que ya sabía el secreto!
[P. 111]

En un mundo animado –como los cuadros musicales de Diego-, las imágenes se generan sucesivamente como el mar –prisma del cielo- genera imágenes del azul celeste en su azul. Ambos ceden su *lirico equipaje* que, para el poeta “son las brisas del mar / las que cierran la noche y mi cantar”²²⁵.

En palabras de Vicente Huidobro, “el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época o adelantarse a ella [...]”²²⁶. Julio Antonio de la Rosa, considerado por unos como adelantado y por otros como *fino poeta*, siempre estuvo presto para recibir las nuevas cadencias que llegaban del continente. Su constante actualidad en la práctica poética es una de las notas más características de los poemarios comentados.

²²⁵ Gerardo Diego, *Manual de espumas. Versos humanos, op. cit.*, “Canción fluvial”, p. 89.

²²⁶ Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948), op. cit.*, p. 36.

JOSÉ ANTONIO ROJAS

SÍNTESIS BIOGRÁFICA Y ARTÍSTICA

José Antonio Rojas (1906-1930) nace en La Laguna, y desde muy joven se traslada a la capital de la isla, Santa Cruz, donde pasará su infancia y estudiará el bachillerato. Desde sus primeros años se interesó por la pintura, y ya en 1922 se encuentra junto a su amigo Juan Ismael realizando -tenía dieciséis años- un curso en esta disciplina que, como veremos a la hora de comentar su poesía, influyó en su forma de relacionarse con la palabra poética. Más adelante inicia estudios de Derecho en la Universidad de La Laguna, que quedarán truncados al morir en un trágico accidente la noche del diecinueve de agosto de 1930 en el muelle santacrucero, al zozobrar la barca en la que iba junto a su amigo Julio Antonio de la Rosa (1905-1930), que también falleció, y Domingo López Torres (1910-1937), que logró salir a nado¹. Con esta desgraciada aventura marítima también se trunca una de las voces más originales y de mayor proyección de la lírica insular²; al menos así lo vio uno de sus compañeros en *Hespérides* (1926-1929), Pedro García Cabrera, quien califica su escritura de la siguiente manera:

José Antonio Rojas, muerto en nuestro mar con Julio Antonio de la Rosa, era una imaginación extraordinaria, siempre desbocada, cazadora de lo imprevisto, con ráfagas que lindaban en lo genial. Su poesía desconcertaba por su ímpetu barroco, por la fuerza centrífuga de su lirismo, por el orden anárquico de sus imágenes, por su desgarramiento cósmico, por los saltos mortales de su ternura. Todo en él era riesgo, y disonancia, y puro quehacer arquitectónico cruzado por silbos

¹ Francisco Aranda sitúa erróneamente en la antesala de la Guerra Civil española la muerte de Rojas y su compañero Julio Antonio de la Rosa. Según Aranda, “José Antonio Rojas y Julio Antonio de la Rosa, jóvenes poetas de *gaceta*, fueron deportados en un barco y perecieron durante el viaje de “accidente marítimo”... (?). Véase su obra *El surrealismo español*, Lumen, Madrid, 1981, p. 155.

² Además de Pérez Minik, José Antonio Rojas ha merecido la atención de Miguel Martínón, quien ha realizado una meritoria edición de su obra, titulada *Verso y prosa*, editada por el Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1993, con una introducción, publicada posteriormente en su libro *La escena del sol. Estudios sobre poesía Canaria del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 121-133 en la que, además, incluye la bibliografía de la obra de Rojas. Citaremos los textos por esta edición.

musicales. Otras veces caía en profundos pesimismos o en encantadoras baladas familiares sobre ritmos graciosos de fluida dulzura. Personalidad desigual, de dramáticos altibajos, con cantiles salvajes y playas acogedoras, José Antonio Rojas era a mi juicio, el poeta mejor dotado de su generación, el de más ricos contrastes humanos y el de más poderosa originalidad. La mayor parte de su poesía, apenas conocida de sus íntimos, surgió dentro del ultraísmo, nombre con que se bautizó la aportación española al movimiento poético europeo de entonces.³

Su obra, pues, se comienza a gestar por las mismas fechas que la de coetáneos suyos como Julio de la Rosa, Domingo López Torres o José de la Rosa, es decir, en torno a 1926, dando a conocer alguna composición suya en esta revista⁴. García Cabrera coincide en algunos aspectos con Pérez Minik, que en su *Antología de la poesía canaria I*, nos da esta valoración de la obra de Rojas:

Vivió nuestro poeta muy de cerca todo ese tiempo heroico de la renovación de la lírica española. El primer Gerardo Diego, Alberti y Lorca fueron sus únicos maestros. [...] Muchos de sus amigos, los que hoy son ya poetas bien granados, han considerado a José Antonio Rojas como al lírico más acendrado de su generación. Por el sentido de su imagen pura y suficiente, por su valoración personal del paisaje y por su lirismo en punta, de extraña riqueza imaginativa. Él no tuvo tiempo de traspasar una primera fase lúdica, de gracia y divertimento, que se alinea junto a *Líquenes*, de Pedro García Cabrera y al *Tratado de las tardes nuevas*, de Julio Antonio de la Rosa. Esta fase no rebasada hace que su obra se nos presente como algo inacabado, o mejor, como recién nacido. Pero sorprende por su sentimiento del mar, elemento físico de la naturaleza que parece puesto frente al poeta no para crear una Historia, sino para su individual juego y gozo, fugaz y libre. También, por la presencia en ella de un dolor y de una fatalidad que yacen ocultos, [...]. Por último, por la disposición de su paisaje poético, cortado al sesgo y puesto sobre distintos planos, sin perspectiva alguna, y que nos recuerda mucho los lienzos del primer cubismo europeo o las tablas primitivas de los maestros de Siena.⁵

Así, pues, entre el ultraísmo y el cubismo pictórico se moverá la mirada creativa de José Antonio Rojas, a lo que nosotros añadimos otro referente: el creacionismo.

³ García Cabrera, Pedro, "Tradicción europea de la poesía de Canarias", artículo recogido en *Obras Completas*, Tomo IV, *op. cit.*, pp. 341-343.

⁴ En efecto, su primer poema publicado data de noviembre 1927 en *Hespérides*, y aparece sin título. Para ver la cronología de su obra puede verse la bibliografía de José Antonio Rojas, recogida en el apartado 'Bibliografía' de este trabajo.

⁵ *Op. cit.*, pp. 327 y ss. Los poemas que recoge Minik son los siguientes: "Mis cajas en O" (p. 329), "Cuatro de la tarde" (p. 330), "El tiempo juega el caracol" (pp. 330 y ss), "Canción de percal" (pp. 331 y ss), "La noche se viene de bruces" (pp. 332 y ss), "Canciones marinas" (pp. 333-335), "Cantaba el mar" (pp. 335 y ss), "Galerías de humo" (pp. 336 y ss) y "Mi paseo entra en la tarde" (p. 337). En otro lugar, el propio Minik recordaba a Rojas con estas palabras: "de la breve riqueza que nos dejaron [se refiere a López Torres, Julio de la Rosa y el propio Rojas], el sentimiento del mar, el aislamiento y la universalidad están bien esclarecidos, la devoción y el miedo, la premonición y la magia de lo imprevisto, azar o acaso José Antonio Rojas adelantándose a sus tres amigos nos lo dice con mucha seguridad en su poema lúcido, tan adivinador: "marinero, marinero pidiendo auxilio en el mar / María Rosa, / yo quisiera / y no me quisiera ahogar". "Tres poetas: el recuerdo", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (24-8-1980).

Rojas supo, como el García Cabrera de *Líquenes*, generar a partir de un paisaje de mar y montaña todo un ideario metafórico y estético de singular personalidad. De este modo, algunos de sus giros poéticos resultan realmente sugerentes, pues un intento por *traducirlos* resulta imposible. Su poesía está llena de intuiciones que son expresadas con una novedosísima dicción, elementos que conviven con algunos guiños –pocos- a la estética anterior, paso obligado para todos los poetas canarios de la primera vanguardia.

No fue *Hespérides* y su contexto el primer nexo de Rojas con la creación artística, ya que con anterioridad, llevado por su amigo Julio Antonio de la Rosa, formó parte, aunque en un segundo plano, del grupo santacruzera *Pajaritas de Papel*⁶.

Tras la aventura de *Hespérides*, que arrojó la publicación de dos poemas⁷, sí hemos de resaltar que Rojas tuvo un trascendental papel en la gestación y publicación del único número de *Cartones*, que aparece en junio de 1930⁸. Tanto es así que dos años antes su firma aparece en el manifiesto de esta revista, publicado –como hemos comentado- en *La Gaceta Literaria* y dedicado a Rafael Alberti. Junto a su firma, aparecen las de Juan Ismael, Pedro García Cabrera y Guillermo Cruz. En efecto, hacer universal lo regional será el sino de esta revista⁹; Ramón Fera, quien escribe el primer intento crítico por ceñir los avatares de la vanguardia canaria, valora así el papel de Rojas en esta revista:

⁶ A este grupo hemos dedicado un apartado en el capítulo anterior de este trabajo.

⁷ “[La tarde rodó en tres pedazos...]”, n.º. 97, Santa Cruz de Tenerife (27-11-1927) y “[Mi paseo entra en la tarde...]”, n.º. 104, Santa Cruz de Tenerife (15-1-1928).

⁸ Lamentablemente, García de Carpi olvida las figuras de Julio de la Rosa y José Antonio Rojas, íntimos amigos de García Cabrera y, sobre todo, de López Torres, en la gestación de *Cartones*. Ésta es otra muestra más de esa posición acomodaticia, probablemente fruto del vacío investigador. No olvidemos que, además de Picasso, en *gaceta de arte* hubo reproducciones de obras de Domínguez, Dalí, Miró o Ernest, entre otros. El olvido se constata en la página 290 de su obra *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Ediciones Istmo, Madrid, 1986.

⁹ Pérez Minik, en su artículo “La irrupción de las vanguardias en Tenerife”, *Liminar*, n.º. 8, Santa Cruz de Tenerife (junio 1981), pp. 5-16, afirmaba sobre esta universalidad de *Cartones* que “las olas, las piteras, las montañas, los paisajes y la gente, llenan la poesía de *Cartones*, aunque lo universal no se abandone nunca”. La cita se encuentra en la página 11.

José Antonio Rojas, el mejor definidor de este grupo [el de *Cartones*], en carta de julio de 1930, refiriéndose al grupo *Cartones* dice: grupo esencialmente universitario, estudia sobre la región para elevarla universalizándola (ejemplo: nuestra fiesta nacional en *Los Bestiarios*, de Montherland), descubriendo lo falso de esa isla lírica que tanto ha producido nuestra literatura. Lo lamentable de una confusión de lo tónico con lo regional.¹⁰

Eso es lo que quería José Antonio Rojas para universalizarse, pero “encadenado a la isla de Tenerife”¹¹. A esta aportación hemos de añadir las obras de García Cabrera “El hombre en función del paisaje” y la de Andrés de Lorenzo-Cáceres *Isla de promisión*, textos también orientados hacia el horizonte creador que pretendió seguir *Cartones*.¹² Como ya hemos delineado anteriormente, en nuestra lectura de la obra de Rojas tendremos muy presentes estos dos ensayos¹³.

¿Qué rasgos generales, aparte de los que podamos extraer de los rasgos críticos hasta aquí anotados, enlazan la obra de Rojas con la de sus compañeros generacionales? Sin lugar a dudas, uno de los rasgos que aúna a los jóvenes poetas de la vanguardia es el intelectualismo, lo que se relaciona con el itinerario estético que recorrieron casi todos ellos: este camino va de lo sentimental a lo intelectual, proceso que tiene como principios esenciales la *depuración* y la *abstracción*, elementos que se relacionan con ese antirrealismo comentado por Ortega: desde que haya abstracción hay alejamiento de la realidad. Esto es producto de una nueva sensibilidad, de una actitud más vital presidida por un emergente optimismo: estamos ante una nueva forma de pensar y de

¹⁰ Feria, Ramón, *Signos de arte y literatura*, op. cit., pp. 11y ss.

¹¹ En *Cartones* se publica de José Antonio Rojas el poema “[Mi paseo entra en la tarde...]”.

¹² El primer texto programático aparece publicado en varios artículos de *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (16-17-19 y 21-5-1930), y se encuentra recogido tanto en las *Obras completas*, Tomo IV del autor, op. cit., pp. 201-209, así como en la obra de Nilo Palenzuela, *El primer Pedro García Cabrera*, op. cit., pp. 300-310. Del segundo texto, una conferencia dada por su autor en diciembre de 1930 en la Universidad de La Laguna, contamos con una edición realizada para el Instituto de Estudios Canarios por Miguel Martínón, que data de 1990, ya citada.

¹³ Otro referente es el trabajo de la Escuela Luján Pérez, mas teniendo en cuenta que el propio poeta practicó el arte pictórico siendo aún muy joven, experiencia que marcó su praxis poética, lo que entronca, nuevamente, con la estética de *Cartones*. Como bien afirma Nilo Palenzuela, “su inusitada atención [la de la Escuela Luján Pérez] al paisaje nos resulta, en el desarrollo histórico de sus cauces expresivos, equiparable a la trayectoria emprendida desde revistas literarias como *La Rosa de los Vientos* y *Cartones*”. “La exposición de la Escuela Luján Pérez de 1930: un encuentro generacional”, *Jornada Literaria*, 99 (8-1-1983).

sentir la poesía. Ya Ángel Valbuena Prat, catedrático de la Universidad de La Laguna en la década de los años veinte, había afirmado que los rasgos de la poética insular son el sentimiento del mar, la intimidad, el cosmopolitismo y el aislamiento, rasgos estos que tomarán carta de naturaleza en las obras primerizas de todos estos escritores, como en la de José Antonio Rojas. Estas obras primerizas de nuestros poetas más jóvenes buscaban una revisión de lo insular, todo dentro de la más lúdica conciencia de cambio y evolución; como veremos, *el humor* será uno de los rasgos que vertebran esta obra de juventud, donde predominan tanto la imagen como la sutileza y donde el fragmentarismo será el elemento nuclear¹⁴: los motivos poéticos no están engranados temáticamente, sino que será la particular forma de contemplar -lo que indica que lo importante no es lo contemplado, sino la propia mirada, la propia visión- lo verdaderamente relevante.

En relación con la estética de *Cartones*, algunos de estos signos se acentuarán notablemente: si partimos de la idea de que esa mirada selectiva del poeta implica un ejercicio previo de planificación y selección, podemos entender que este proceso es una forma de buscar en el entorno más próximo, el paisaje, entendiéndolo como creación, como producto estético construido. Este proceso de interiorizar lo geográfico y paisajístico es un elemento que resalta, precisamente, el valor metafísicamente universal del hecho creativo; es por ello muy acertada la calificación que Sánchez Robayna hace de los pilares ideológicos y estéticos de *Cartones*: “insularidad, atlantismo, cosmopolitismo y constructividad”.¹⁵ Sólo así, de forma intelectual, creemos nosotros, se puede hacer una lectura propia de lo insular que, desde criterios modernos, tratará de

¹⁴ Este es el camino, por ejemplo, transitado también por Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969) en su primer poemario, *Campanario de la primavera* (1930), así como por Pedro García Cabrera (1905-1981) en su *plaquelette Líquenes* (1928).

¹⁵ Véase su “Preliminar” en la edición facsímil de esta revista, *op. cit.*, p. VII.

reflejar una espiritualidad propia, una mirada individual de lo que es común. Los poemas de Rojas poseen variada extensión: algunos se aproximarán al *hai-kai*, siendo otros más extensos, caracterizados todos por la ametría. Como ya anunciamos, podremos observar la convivencia de poemas y procedimientos vanguardistas con algún que otro elemento de la estética anterior, el modernismo, lo que demuestra una deuda tardía. Todo esto desembocará en los poetas nuevos, también en Rojas, en una poesía de corte intimista, lo que entenderemos como la peculiar dialéctica que el poeta establece primero con su entorno más próximo y, segundo, con la tradición.

Otro de los elementos que vinculan a Rojas con la *Generación de los intelectuales canarios*, para emplear la conocida denominación de Sebastián de la Nuez¹⁶, es el ludismo, que en algunos de sus poemas aparece junto a un marcado tono lúdico. José Luis Bernal define lo lúdico, en relación con esto que decimos, así:

Ciertamente lo “lúdico” no se cierra en exclusiva al ejercicio corporal, competitivo o no, que llamamos hoy en día “deporte”, antes bien abarca una amplia gama de posibilidades que van desde las actitudes y comportamientos hasta las técnicas expresivas concretas. [...] Así, en la vanguardia, lo “lúdico” puede asociarse no sólo a una nueva manera de ser en el mundo, más o menos irreverente, subversiva y “epatante”, sino también a los usos lingüísticos y poéticos que encauzan y formalizan dicha visión¹⁷

Pero si hay un rasgo que vertebra la obra de Rojas y todos sus coetáneos es el de tomar la realidad como un pretexto para elaborar, como hemos reiterado, una visión: la negación de un arte reproductivo implica que, como nada está fijado, la escritura sea la que siempre sitúe la realidad, al ser vista de una forma personal. Así, la escritura es una

¹⁶ Nuez Caballero, Sebastián de la, “La generación de los intelectuales canarios”, *El Museo Canario*, n.º. 75-76, Las Palmas de Gran Canaria (1960), Vol. II, pp. 77-107.

¹⁷ Bernal, José Luis, “El elemento lúdico en Gerardo Diego: entre la trascendencia y lo deportivo”, artículo recogido en Morelli, Gabriele (editor), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, *op.cit.*, pp. 187-197. La cita corresponde a la página 187.

herramienta de situación: con ella el poeta se ubica en unas coordenadas claras, las de la modernidad poética.

JOSÉ ANTONIO ROJAS EN SU POESÍA

Como venimos argumentando, la poesía de Rojas se encuadra dentro de la vertiente más avanzada de la primera vanguardia en las islas: el creacionismo. Esto no impide que, como veremos, pueda apreciarse aún la deuda con la vertiente tardomodernista, convivencia que no fue extraña entre los poetas insulares. Su primer poema, “[El día rodó en tres pedazos]”, ya indica la importancia de concebir el poema como una entidad independiente, cuya realidad también *entra por los ojos*; destaca el empleo de signos gráficos como paréntesis o guiones, algo muy propio de Gutiérrez Albelo -por ejemplo en “Otra vez, la ciudad”¹⁸, tal y como aparece publicado en *La Rosa de los Vientos*-, que esconden –los signos gráficos- versos enunciados a media voz.

La presencia del término “polichinela” (“Abro el cuadrilátero de cristal; / pero la calle / no me da la risa de un polichinela o de un globo de luz.”) nos trae a la memoria “Noche de polichinelas”¹⁹ de Espinosa. El poema se sitúa en la tarde, elemento acorde

¹⁸ Como botón de muestra tomamos estos versos de este poema de Albelo, perteneciente a *Campanario de la primavera*, *op. cit.*, p. 67, donde el empleo de estos signos es relativamente abundante:

[...]
El abanico negro cuya curva se funde
con la curva del cielo.
Y alguien llama a la Luna.
Y le pide –en cuartetas-
que haga trizas las sombras con una carcajada.
(Luna, lunera, cascabelera,
la de los niños y los poetas...)

La cita se encuentra en la página p. 77; además, el poema se adelantó, con sensibles variaciones, en *La Rosa de los Vientos*, n.º. 4, Santa Cruz de Tenerife (diciembre 1927).

¹⁹ El poema de corte modernista de Espinosa, publicado en la tinerfeña *Castalia*, n.º. 18, Santa Cruz de Tenerife (25-5-1925) es recogido por Miguel Pérez Corrales en *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, *op. cit.*, p. 651.

con los vuelos de la fantasía tan presentes en nuestros vanguardistas. Resalta, eso sí, la presencia de un lenguaje alusivo que nos descubre una realidad vista con *otros ojos*²⁰, que atiende a los sentidos. Esas percepciones son *volteadas* gracias a un lenguaje signado por el peso del componente intelectual y el tono lúdico; con estos elementos el poeta desea escapar por “el trampolín de mi fantasía”, verso que nos recuerda la conocida cita orteguiana sobre el valor de la realidad en *La deshumanización del arte*. Para el autor de *Meditaciones del Quijote*, la realidad es un trampolín hacia los caminos de la imaginación; es la forma de vencer la soledad: el niño de fuera refuerza la idea de tristeza, elemento que signa esta obra de juventud de nuestro poeta:

EL DÍA rodó en tres pedazos
-mañana, mediodía y tarde-.
(Canción que morirá de luto.)

Me he quedado solo volteando mi campana.
Abro el cuadriculado de cristal;
pero la calle
no me da la risa de un polichinela o de un globo de luz.
[...] [P. 23]

También hemos de hacer referencia, pues es un motivo presente en distintos poemas de Rojas, al cristal, que no copia y proyecta una realidad ya existente, sino que la crea: es una metáfora del proceso creativo. También el cristal / espejo puede ser una objetivación de la conciencia creadora. Uno deja pasar la luz; otro no: simplemente la retiene.

El tema nos recuerda al Modernismo, con sus colores y su melancolía, pero hay destellos claramente superadores de esta estética: la imagen y su empleo *inteligente* son las herramientas que constatan ese avance: “cierro el cuadrilátero de cristal / y me borro

²⁰ “Para mirar con alegría”, de Gutiérrez Albelo, es otro poema del poeta icodense que se encuentra en esta misma órbita temática (*Campanario de la primavera, op. cit.*, p. 11):

Y hoy me he puesto unos ojos nuevecitos
para mirar como por vez primera
los cuadros repetidos...

en mi cuadro”, de donde se desprende esa idea lúdica de la escritura, con el deporte como telón de fondo. Sólo con la lógica poética, aquella que se establece entre las distintas partes del texto dotándolo de unidad orgánica, que se relaciona íntimamente con la idea del poema como entidad autónoma, se entiende el verso que dice “me he quedado solo volteando mi campana”, cuyo tañir sólo se explica gracias a esa “canción de luto”. Esa idea de *fatalidad* que podríamos apreciar se ve sutilmente edulcorada gracias a estos juegos imaginativos: así, la lluvia está formada por “bolas de humedad” y “un recuerdo juega a la peonza con mi corazón”, motivo también generacional y muy juanramoniano²¹; el sentimiento de tristeza, acorde con el momento del día, se ve atenuado de este modo. De todas formas, el mundo interior es el que aquí gana la partida: el yo es espectador de la caída vespertina y una ventana, “el cuadrilátero de cristal”, lo une al exterior; esto hace que gane peso la interioridad y, con ella, la poesía como ejercicio subjetivo e individual. Estos versos que citamos seguidamente nos recuerdan al cuadro de Magritte “La condición humana”:

[...]
Poniente borró al sol.

Y la noche –morena de ojos grandes-
estrena un traje...

²¹Queremos volver aquí sobre la presencia del *corazón*; así, ya Julio de la Rosa, amigo de Gutiérrez Albelo y José Antonio Rojas, sabe el papel esencial que tiene el elemento afectivo, en un poema titulado “Mi verso”, y publicado primero en *Hespérides*, nº. 85, Santa Cruz de Tenerife (14-8-1927) y luego en *Tratado de las tardes nuevas* (1931), como ya hemos visto:

Mi verso es el esquema
de una realidad cierta,
de una visión sin viejos
prejuicios de razón.
Es un grito del tiempo
-sin reloj que lo mienta-
al compás del latido
justo del corazón.

[...]

Op. cit., p. 27. En Juan Ramón abundan, también, las referencias al corazón, como en el poema de *Eternidades* que se titula, precisamente, “El corazón”.

Cierro el cuadrilátero de cristal
y me borro en mi cuarto.

La canción muere de luto.
[P. 23]

Ciertamente, también en Rojas registramos, como en sus compañeros generacionales, que lo inédito de la mirada construye un edificio expresivo nuevo en el que la visión forma el estilo.

En el poema “Tarde” también estimamos el mismo tono lúdico, elemento generacional que marca la concepción poética: el sol es personificado, como en *Diario de un sol de verano*, de López Torres²², íntimo amigo de Rojas, y toca “a rebato”; la alarma es su caída en la tarde. La idea del campanario, tan albeliana, da ese tono de humor. El juego fonético incide en esta idea, donde la palabra eco también tiene eco; forma y sentido andan a la par:

El sol,
todo el sol –campanario alegre montado en la nube-
tocando a rebato.

Ecos, ecos, ecos,
prendidos en la rueda de la tarde loca...
[...] [P. 24]

Todo cobra vida y un sentido nuevo –poético-; el paisaje, otro motivo generacional, se contagia de un dinamismo –por el papel de la mirada que lo reelabora- jovial. El optimismo y la alegría lo *manchan* todo. El sol es un niño, lo que acentúa la

²² Marianela Navarro relaciona la idea de *la mirada* en la obra primera de Juan Ismael y López Torres, lo que le permite concluir lo siguiente: “acabamos señalando aquello que de común se establece entre el libro de Juan Ismael [*Amor, verano, amor*] y el *Diario de un sol de verano* de Domingo López Torres: la mirada”. Esta idea, que extraemos de su tesis doctoral titulada *La palabra y la imagen: trayectorias poéticas de Juan Ismael*, Universidad de La Laguna, 2004, p. 28, es un nexo que une a José Antonio Rojas con estos dos compañeros generacionales. Más adelante, esta autora añade estas palabras que compartimos en su totalidad: “a poco que se revisen otros libros se comprueba cómo es la mirada el agente motor de no pocos poemas, cuando no el eje del *conocimiento poético* de las Islas propugnado por el proyecto universalista del equipo de *La Rosa de los Vientos*”, *op. cit.*, p. 29.

idea de juego y diversión; el crepúsculo²³ es una fiesta –“naufragio de los colores” lo denomina García Cabrera en el poema número cuarenta de *Líquenes*- que contagia todo el paisaje. Toda la realidad está animada²⁴:

[...]
Alegría,
que el niño que tiende al viento colores de mayo
se enamoró del mar;
y la tarde
ha abierto al sol su caja de juguetes.

Deja a mi mirada –niño de música-
tenderse en el sur,
que en el mar se está ahogando una nube
que quiere ser sal;
mientras los punteros de los pinos
buscan en el cielo la patria del sol.
[...] [*Ib.*]

Observemos cómo los elementos clave, los más significativos, -sol, alegría, tarde- quedan destacados generalmente a principio de verso o conformando un verso; todo ello porque *la mirada* también significa, pues un *vistazo* de la lectura signa las obsesiones –palabras- del poeta, en idea baudeleriana. Como en Albelo, queda aquí subrayado el papel del poeta como espectador que tiende su mirada sobre el paisaje del sur, sobre el mar. La presencia del mar, tema esencial de la condición insular ya fue vista por Ramón Gómez de la Serna: “mi visión de Canarias es la de una tierra sin

²³ Ya el propio Albelo, en su poema “Leyendo a Francis Jammes”, *Campanario de la primavera*, *op. cit.*, p. 27, se definía así:

[...]
Coleccionista de crepúsculos
quiero tener la colección completa:
¡oh los crepúsculos de esta primavera!
[...]

La tarde es un espectáculo metaforizado en la caída solar.

²⁴ Esta animación del entorno es un elemento muy propio de la primera estética veintisietista.

orillas, porque lo que es grato no tiene orillas... No paso porque sean islas. El mar es allí paisaje.”²⁵

Y no olvidemos, en este sentido, que ya en el manifiesto de *La Rosa de los Vientos* se predicaba que “por siempre el Océano en nuestros ojos”. También sería interesante recordar un libro como *Signos de Arte y Literatura*, de Ramón Fera, para el que “la historia canaria, la poética, la auténtica historia de las islas –no hablo, claro es, de esta tendencia historicista de desempolvo-, están en pleno Océano.”²⁶

También los pinos con su forma marcan con su presencia el reloj –la esfera del reloj es el sol-; como en López Torres, el sol es una “pastilla de limón” en una tarde personificada que ríe, como en Julio de la Rosa, con esa idea de los ángulos y rectas que los rayos solares esculpen en el paisaje, ángulos que *semejan* sonrisas, idea de estirpe cubista²⁷. Todo esto acentúa el tono ingenuo tan propio de la primera vanguardia –los paréntesis también son sonrisas gráficas-. Todo romance, como el del sol con el mar, es feliz; el poeta también es un niño que asemeja su entorno a la realidad de un espíritu joven.

La composición “[Mi paseo entra en la tarde]”, de tono entrecortado donde cada verso acaba en una pausa fuerte, fue publicada en *Cartones*²⁸. Se trata de un paseo con detenciones –detenido-, imaginativo, donde el estilo nominal y el verso esticomítico,

²⁵ Esta referencia se encuentra en una carta dirigida por Gómez de la Serna a Juan Manuel Trujillo, publicada en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (6-3-1934).

²⁶ *Op. cit.*, p. 26.

²⁷ Julio de la Rosa menciona en la composición número 20 de *Tratado de las tardes nuevas*, correspondiente a la sección *Poemas varios* (1927) una “emotiva añoranza / del latir un reloj (*op. cit.*, p. 61); en cuanto a ese imaginario cubista, con la curva que el sol realiza en el paisaje plástico de la tarde –el crepúsculo-, en la parte que da título al libro leemos que “la recta firme, justa -Principio de la danza- / vacila, pierde el gesto / no es perpendicular” (*op. cit.*, p. 93). Con respecto al también amigo de Rojas Domingo López Torres, en *Diario de un sol de verano* (1929) emplea la misma idea del sol como una “pastilla”: “yo parecía en el cielo como una galleta redonda, mordida; o como una pastilla de plátano. Luego, de rabia, le enseñé a los maestros la lengua; pero ellos no la vieron”, *op. cit.*, p. 68.

²⁸ Este poema aparece en el único número que se publicó de la revista santacrucera, junto otro poema de su amigo Julio Antonio de la Rosa.

cuando no encabalgado, resaltan los sintagmas, realizando el papel constructivo de la mirada –“verme”-:

MI PASEO entra en la tarde.
Pensando palabras abiertas.

Este vuelo del viento que levanta a mis manos.
Esta busca del paisaje mucho antes de verme.

Y yo en los deseos no ocupados.
Cansando mis entusiasmos.
[...] [P. 25]

Este es un poema de marcado corte intelectual, donde sobresalen las ideas de cercanía y subjetividad (*mi paseo, este vuelo, esta busca, mis entusiasmos*). Ese paseo es un aprendizaje caracterizado por el deseo de aprender a mirar –sentir- de forma nueva los paisajes –“cuadros”- repetidos; es variación sobre un mismo tema. Hablamos una vez más de un paisaje pensado, intelectualizado, hecho poema, pues se construye “pensando palabras abiertas”, como abiertas son las vocales de este verso, que nos recuerda este poema de Juan Ramón, perteneciente a *Eternidades*:

Ante mí estás, sí.
Mas me olvido de ti,
pensando en ti.²⁹

La aliteración vocálica en Rojas refuerza el significado, la idea. La palabra abierta es aquella que sugiere, que no se cierra sobre sí misma sino que tiene un nuevo sentido gracias al que vence su carga histórica, desatando, así, el abanico de las alusiones; Juan Manuel Trujillo lo expresaba así: “el arte, que es una manera de cultura, es la proyección del corazón sobre las alusiones necesarias de las cosas”.³⁰

²⁹ Es el poema número 273 de la *Antología poética op. cit.*, p. 354.

³⁰ “De la vida literaria. Conferencia de Juan Manuel Trujillo en el Círculo de Bellas Artes”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (7-3-1928); este artículo se encuentra recogido en *Prosa reunida*, edición de Sebastián de la Nuez, Cabildo de Tenerife, 1986, pp. 345-352; la cita se encuentra en la página 348.

Ese paseo interior busca los ecos de la esencia insular a través de un paisaje –no naturaleza- pensado, esquemático. Todo se ve cercano porque todo está dentro: el poema es el punto de encuentro entre el espíritu anhelante y la palabra que canta y dibuja los perfiles –geometría- de ese paisaje esencial, elemento que entronca la estética de Rojas, nuevamente, con sus compañeros de generación.

La idea de dinamismo –interior- también está presente en el poema, gracias al empleo de gerundios o elementos de valor deíctico (“pensando”, “cansando”, “recibiendo”; “mi”, “este”, “yo”...), noción que convive con la presencia de realidades bien determinadas –y de ahí la masiva presencia de determinantes artículos determinados-, pues están presentes sólo como formas del pensamiento (“la tarde”, “los deseos”, “las voces”, “las hora”). Todo se ve como un proceso de gestación, que explica esa “busca del paisaje”, idea central de esta composición y de la primera vanguardia. La palabra funda una visión insular nueva:

[...]
Recibiendo las voces en que llegan las horas
he aprendido la presencia de las cosas.
[...] [*Ib.*]

Ya en Juan Ramón el papel de la inteligencia había dado lugar a composiciones como “Intelijencia / dame el nombre exacto / de las cosas”³¹, con sus consabidas ideas sobre la poesía desnuda, limpia de todo avalorio retórico. Este ejemplo, el de Rojas, es una imagen vanguardista, audaz, lírica.

Hemos de añadir que algunos de los jóvenes poetas de la vanguardia insular, como el propio Rojas o su amigo Julio de la Rosa se encontraban en sus inicios profundamente marcados por el pensamiento de Juan Manuel Trujillo, especialmente en lo tocante al planteamiento de la creación como realidad metafísica. Nilo Palenzuela lo refiere con las expresiones “cualidad íntima” y “sustancia lírica de las cosas”, signos que podemos rastrear sin mucha dificultad en la obra de los poetas citados. Véase su artículo “Sobre las vanguardias insulares: un aprendizaje metafísico”, *Archipiélago literario* (suplemento del diario *Jornada*), nº. 117, Santa Cruz de Tenerife (18-2-1989).

³¹ Este conocido poema pertenece a su libro *Eternidades*; Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 342.

Este poema es un pensamiento en voz alta. Los “deseos no ocupados” del verso número cinco³² pueden relacionarse con las ideas de recreación y novedad, tan en la onda de este momento: el poeta descarta ideas repetidas, pues sus deseos han de buscar una expresión nueva, moderna. No hay ideas preconcebidas: se pretende también escapar del tópico, “deseo ocupado”. Vuelve la idea de espectador-receptor –tan cinemática- de estímulos exteriores: una realidad se hace presente, toma cuerpo, existencia, cuando es ceñida por la palabra justa. Esta idea se vincula a las nociones juanramonianas de selección, abstracción y depuración. Como Josefina de la Torre, Rojas es poeta que “dibuja presencias” a través de los trazos escritos del idioma, negro dibujo del pensamiento.

Una vez descubierto el procedimiento, el hombre se sabe poeta, se estremece, aunque al final del poema despierte a la realidad cotidiana (“Y se me olvida cómo me recibe mi casa”), lo que rompe el hechizo, la magia que envuelve la comunión entre el poeta y su mundo, a la par que, contrariamente, niega la idea decimonónica, propia del modernismo epigonal, de que el poema es un producto de un espíritu casi divino. Hemos de decir que la ruptura del encanto conecta plenamente con la idea de “lo nuevo”, pues lo nuevo ha de ser inesperado, insólito, como reflejo de la negación de la rutina y cultura burguesas y de lo caduco propio del siglo XIX, por un lado y, por otro, despoja la composición de toda coartada sentimental, resaltando nuevamente su carácter intelectual. Esta forma de objetivación es, dentro de ese tono irónico que, según

³² Véase la página 150.

Ortega³³, marca el arte moderno, una forma de alejarse de su propia obra, algo que también encontramos en Albelo, Espinosa o Juan Manuel Trujillo³⁴.

Bosquejábamos al principio que en José Antonio Rojas confluyen también elementos de la estética anterior, como en Julio de la Rosa o Albelo. Un claro ejemplo es el poema “María Rosa”, que fue publicado en *La Tarde* con carácter póstumo³⁵. En este poema aparecen valores de la nueva estética y elementos de la lírica tardomodernista, algo muy propio de los poemarios de juventud de todos estos escritores, mostrando esos titubeos, una prueba más del valor que tienen estos poemas como ejercicio de aprendizaje y, como una obra de transición. El tono pesimista enlaza bien con la estética modernista, a la par que se ve acrecentado por algunas imágenes tópicas como “voz doliente”, “trémulo de luna” o “matará el ensueño que formó mi pecho”. Pero, ante este paisaje interior crepuscular, aparece el destello de la nueva estética: el poeta transita “por las sendas nuevas” y, en ese deambular, llegará el momento en que “vendrá la aurora con su daga blanca”:

[...]
Yo iba caminando
por las sendas nuevas
de mi ensueño roto,
oyendo la dulce canción de mi estrella
que llenaba mi alma
de luz inefable de claras quimeras,

³³ En *La deshumanización del arte*, Ortega afirmaba que el verdadero artista debe alejarse emocionalmente del objeto creado, que debe ser *per se* un hecho objetivo. Uno de los elementos que ayudan a este distanciamiento es la ironía.

³⁴ En el caso de *Lancelot 28º-7º*, *op. cit.*, p. 36 escribía: “silba tus músicas de la medianoche. Entra por la ventana entreabierta de la habitación número 5 del Hotel Oriental, de Arrecife y dirige el *ballet* de las cuartillas que Agustín Espinosa escribe sobre tus dolorosos vapores”. En el caso de Albelo traemos otro ejemplo (un fragmento del poema “Leyendo a Francis Jammes”, *Campanario de la primavera*, *op. cit.*, p. 28) de esta actitud:

[...]
(Este Antonio María anacreóntico
que ha enseñado a leer a las gentes labriegas).
Pasa un verso, también, en la brisa risueña...
Paso yo...
[...]

³⁵ Santa Cruz de Tenerife (23-9-1930).

cuando sin saberlo,
en una revuelta,
se perdió mi estrella en la inmensa noche,
en la noche negra...
Y yo voy llorando mi esperanza rota
por la larga senda.

¡Oh, mi estrella rubia, perdida en la noche!
¿No volver a verla, no volver a verla!...
.....
Y vendrá la aurora con su daga blanca.
[...] [P. 26]

Ese “ensueño roto” también es sintomático de la irregularidad versal, con mezcla de versos largos y cortos –“regularidad rota”- que refleja los laberintos del alma, los recovecos de un espíritu atenazado por la ausencia de esa “estrella”, elemento tan simbólico³⁶ que contrasta con la oscuridad en que el yo poético se encuentra. Esa ausencia también predestina un futuro incierto lleno de tristeza, lo que, junto a la presencia de exclamaciones, subraya la ligazón del poema al sustrato emotivo del poeta, dotando a la composición de un tono intimista:

[...]
Matará el ensueño que formó mi pecho...
¡Oh, qué enorme pena!

Y no oír el eco de su canción dulce.
¡No ver, ni siquiera, su dorada estela!...

¡Oh, mi estrella rubia!
¡No volver a verla, no volver a verla!...
[P. 27]

La veta popular con ecos albertianos propios de *Marinero en tierra* o *El alba del alhelí* es evocada en los versos de “[Y al fondo]”. Asoma aquí la vertiente neopopularista, otro motivo de esta generación vanguardista canaria, ligada a personajes

³⁶ Este motivo es empleado también por Albelo, quien clava su corazón en una estrella en “Y el corazón...”, *op. cit.*, p. 17.

como el barquero o el marinero. El *paisaje versal* –dibujo de palabras- añora el ir y venir –irregular, también- de las olas (el verso irregular es verso marino, no firme):

Y AL FONDO
cantaba el mar.
En tus brazos y tus trenzas
barquero me hacía yo.
Dentro de tus ojos negros,
-rumor de playa,
canción-
barquero de tu cariño,
barquero,
tu mar, mi navegación.
Abiertas las albas tristes.
Cerrados los barcos negros.
¡María Rosa!
Ahogadita en un bancal.
Tu mar dentro de mi playa,
juguete todo de sal.
Tu mar –pez dorado de aire-
lejano en tu palpar.
[...] [P. 28]

La imagen del pez está muy presente en la *lírica atlántica* de nuestros autores más jóvenes³⁷. La noción del paisaje espiritual que es poseído por la mirada del poeta queda intensificada con el uso de epanadiplosis como “-tu mar, dentro de mí, tu mar-“. El *combate* de elementos pronominales posesivos opuestos realza la idea del mismo modo que los guiones y las comas, que subrayan visualmente que el proceso de interiorización se ha producido. La antítesis final destaca la dualidad mar-tierra, dinamismo-estatismo, esa lucha que es un condicionante eterno del insular. El mar es el

³⁷ Ya veremos algún ejemplo en Josefina de la Torre. El mismo tono lúdico con que se emplea este motivo lo apreciamos en este poema, número 34 de *Líquenes (Obras Completas, Tomo I, op. cit., pp. 32-33)*, de Pedro García Cabrera:

Todas las olas del mar
con luna están precintadas.

En terciopelos pasmados
bombones de risa blanca.

¿Cómo no vienen *los peces*
a morder esta carnada?

paisaje que rodea y signa como elemento interpretativo en este romance de léxico marino.

El final del poema traduce, por su valor ambivalente, el doble plano del mar como realidad física y el mar como símbolo del ser amado:

[...]
¡De frente!
Marinerito,
herido de mal curar.
(¡Mi vela! ¡Mi jarcia fina!)
E intacto por su mirada,
-¡tu mar, dentro de mí, tu mar-
entre mis manos tus ecos
cansados de mucho andar.
Marinero, marinero
pidiendo auxilio en el mar.
María Rosa,
yo quisiera
y no me quisiera ahogar.
[...] [*Ib.*]³⁸

Plano real y metafórico confluyen. El marinero siempre está a expensas del mar, como el amante está buscando en los recovecos del amor, que ciega su voluntad, dejando de dominarse y decidir por sí mismo. Desde el principio -“dentro de tus ojos negros, / mar de playa, / canción”- se identifican mar y sujeto amado –símbolo bisémico, el mar-. Ya Alberti o Julio Antonio de la Rosa habían sentido ese valor dramático que encierra el marinero en poemas de carácter neopopular, como en estos ejemplos; el primero es de Julio Antonio de la Rosa:

Esta tarde ¡ay Dios!
como tienen pena
las cien serpentin
de las gorras marineras.
Lejano marinerito
de las doradas riberas,
de los horizontes blancos,

³⁸ Isabel Castells (“Los poetas de *gaceta de arte*”, *op. cit.*, p. 173) afirma sobre este poema, que relaciona con el *Diario de un sol de verano*, de López Torres, que hay un “mar femenino en el que el poeta se balancea hasta lograr una fusión que es la de los cuerpos mismos”.

de las orillas violeta.
De cuatro en fondo los peces
azules, rojos y siena
y amarillos y morados,
desfilan plateando arenas,
forjando azucenas blancas
de rítmicas ondas quietas,
rayando el mar en azules,
estrías que el aire cierra.

Este es el fragmento correspondiente a Rafael Alberti:

Te fuiste, marinerito,
en una noche lunada
¡tan alegre, tan bonito,
cantando, a la mar salada!
[...]
¡Qué negro quedó el mar!
¡La noche, qué desolada!
Derribado su cantar,
la barca fue derribada.³⁹

El corte descriptivo, tan propio de la *poética atlántica*, de mar y sal en los poetas vanguardistas queda aquí robustecido por la ausencia de verbos, hecho que también resalta el valor metafórico del texto, imagen detenida y amplificadora. En ese juego de opuestos, “tu mar, mi navegación”, el amor es casi una imposibilidad, algo lejano para el poeta (“entre mis manos tus ecos / cansados de mucho andar”); esto es un ejemplo más de que los poemas de Rojas reflejan una honda calidad de poeta fino y bien orientado en su trabajo, con gran capacidad imaginativa. El mar en su vaivén es el mejor reflejo del “quisiera y no quisiera” final: la mirada de la protagonista del poema -María Rosa- al cerrarse y abrirse refleja ese anhelo del poeta –y esa duda- por querer ahogarse. Ese pez, dorado –luz-, de aire –espacio entre los amantes-, es el nexo que une la mirada del poeta con la de la amada. Desde Garcilaso –recuérdese su soneto VIII- el proceso de enamoramiento había quedado descrito como un *ritual* de espíritus encendidos que van

³⁹ El primer poema, de Julio Antonio de la Rosa, es la décima composición de *Poemas varios* (1927), “titulada “Poema del marinero muerto”, en *Tratado de las tardes nuevas*, op. cit., pp. 38-39. El segundo, de Alberti, pertenece a *Marinero en tierra. La amante. El alba del Alhelí*, op. cit., pp.125y ss.

desde los ojos de la amada hasta los del amante, que en ese momento queda *herido de mal curar*. Ésta es una muestra de cultura literaria de José Antonio Rojas, de diálogo con la tradición más hispánica.

En “[Galerías de humo]”, las galerías del alma, idea tan machadiana, laberinto que recorre las angustias y congojas del poeta, reflejan también ese temor a la muerte que ya se atisba en algunos poemas de Julio de la Rosa o García Cabrera⁴⁰, así como otro valor ineludible dentro de muchos poetas de esta primera hora: el intimismo. El poeta se concentra en su ser, en su conciencia, juveniles devaneos sobre la existencia y el futuro:

GALERÍAS DE HUMO.
Mi hora enterrada
por las nubes y el frío.
Mi pecho en las olas
de los niños ciegos.
Me llaman. Me llamarán.
[...] [P. 29]

El camino –la galería es una forma que éste obtiene al ser interiorizado- es un símbolo metafísico, geográfico-emocional. Ejemplifica la temporalización del espacio, realidad por la que se transcurre. El hombre, como el lenguaje, como la propia poesía, también es camino.

También la idea de galería puede relacionarse con la de sueño y ésta, a su vez, con la de misterio⁴¹. Los misterios de la existencia son un tema que siempre ha atraído a mentes ávidas por vivir intensamente. La vida, como este poema, es un enigma que el poeta se propone descifrar a través del autoconocimiento. La calidez de la interioridad

⁴⁰ Pensamos aquí en poemas de Julio de la Rosa como “Ofrenda” o “[Yo no soy culpable, el destino]” y, en el caso del autor de *Transparencias fugadas*, en aquellos primeros intentos poéticos lacerados por una profunda carga romántica, como el titulado “Nocturno”, “¡Rosas de los cementerios!” o “Marianela”.

⁴¹ No es extraño, así, que Isabel Castells haya resaltado el “carácter inquietante” de este poema; “Los poetas de *gaceta de arte*”, *op. cit.*, p. 174.

tiene su contraste en la gélida realidad externa (frío, nubes, nieve), tiempo de tristeza y muerte, fin del ciclo de la vida que da lugar a la primavera. Pero todo se queda en elucubraciones (“me llamarán”), en galerías de humo que se lleva el viento:

[...]
Y en una madrugada
-inmóvil y dormido-
me romperé en el cielo.
¡Galerías!
La nieve enterrará mi cuerpo.
Y el viento
se llevará
mis nombres para niños buenos.
[*Ib.*]

Ese intimismo fluye del diálogo que el poeta establece con su entorno, convirtiéndose en un acto de definición y de afirmación propios. De una concepción más vanguardista es “Mis cajas en O”, texto vanguardista no sólo por la brevedad –concentración sugerente- versal, sino porque su desarrollo responde a una lógica exclusivamente poética: la forma redonda de una vocal “llena” –plena o abierta-, la “o” –que, por cierto, es la vocal que más abunda en la composición- despierta un poético hálito de imágenes. Esa vocal representa el sujeto de la vista, el ojo, que necesita la luz, voz descalza porque –dice- ilumina desde la altura:

MIS CAJAS en O,
llenas.

En luces,
voces descalzas.

El mejor día
en sus ojos.
En mis manos
brincos de romero.

Ella –sin gente-
bordó la hora.
Puntero en sol.
Minutero en luna.
[...] [P. 30]

“El mejor día / en sus ojos” es una objetivación de la mirada: lo mejor es lo que se selecciona, pues llega a las manos, herramienta que construye “brincos de romero”, es decir, elementos del recuerdo o la memoria –simbolizada en el romero- en forma de destellos –“brincos”-. Ella, la vocal, personificada, sin gente, es decir, sola –por su vacío “interior”, imagen esta puramente poética- “borda la hora”, por su forma redonda, ciclo horario, principio y fin, forma de la carcasa del reloj. Esta idea de “bordar”, que nos evoca *los tejidos* de Remedios Varo, la veremos más profusamente en Josefina de la Torre⁴².

“Puntero de sol. / Minutero de luna”, son astros redondos que fácilmente se pueden asociar a la forma de la vocal: en ella todas las horas “se casan”, se unen, pues encierra el ciclo temporal. El viernes –día de Venus- representa el signo –día- que reúne al sol y a la luna, es decir, elemento de síntesis. En su forma, la “o” es una síntesis de muchos elementos, como vemos. Por eso “la rodaron” porque, como la rueda, es redonda, como “el sol vacío por sus ojos”. La sed final es reflejo del deseo del poeta de experimentar la vida en toda su amplitud e intensidad. Este poema es un guiño poético al papel taumatúrgico de la mirada:

[...]
(Las horas casándose en una.)

Pero abriéronse negros
encendiendo miedos,
y la rodaron,
sus manos en viernes.

Ella –un sol por sus ojos en cruz-
enlutó mi fecha.
Y la hora murió en par...

⁴² Puede leerse con estas claves su poema “[¡RÓMPETE por el aire]”, de *Poemas de la isla* (1930).

Mis cajas se llenaron.

En sed,
en toda sed.
[*Ib.*]

Junto a la mirada, la tarde es otro eje nuclear. El poema "Cuatro de la tarde" –que se puede relacionar con el dibujo "Una de la tarde" de Juan Ismael, también publicado en *Cartones* y cuyo motivo poético es similar- escenifica el momento en que se produce una fusión de percepciones, como ya hemos apreciado en Julio Antonio de la Rosa: "la voz del día está en el agua amarilla". El sol -la luz- es como la palabra que escribe la realidad del mundo. La tarde es el cuadro –el texto o la página en blanco- en el que se escribe la muerte del día; por eso el agua es amarilla, pálida: el sol se va ahogando en el horizonte⁴³:

LA VOZ del día está en el agua amarilla.

(Mis ojos escribieron la primera lluvia
más allá de aquel viento.)

Nadie tiene el amor entre las manos.
Todo. Todo es antes que yo.

Cuatro enfermos silenciosos
me sostienen en las ruinas de una medianoche.

En la nube cerrada muere un niño.
(Cómo se rompen los pájaros sin cielo.)

Y se ha caído mi sitio pequeño.

El silencio está nevado.
[P. 31]

La mirada –llena de imaginación, recreadora y "nueva"- es la que dibuja "la primera lluvia / más allá de aquel viento" pues, como sabemos, los ojos son los que

⁴³ "Del *Horizonte* han de venir todos los evangelios. En el horizonte está la promesa. Todo hay que esperarlo de él", *Obras completas*, Tomo IV, "El hombre en función del paisaje", *op. cit.*, p. 203. En la misma página, el poeta gomero defiende que "el paisaje canario es de lejanía también. De promesa. Todo nos vendrá del mar".

primero ofrecen una revelación espiritual –la lluvia-, rasgo que comparte con la luz y el sol: los ojos fertilizan el paisaje, lo reconstruyen, recreación propia de este momento, “más allá de aquel viento”, que simboliza lo transitorio y elusivo. La esencia del paisaje, lo definitorio que permanece es lo que capta el poeta-espectador.

Los dos versos siguientes tienen un marcado carácter ontológico: “el amor” no es un bien material y, por eso, no se tiene o posee entre las manos y todo lo que el poeta canta ya existe (antítesis entre todo y nadie): el “corazón sobre las cosas” es lo que permite adivinar las presencias de lo que es antes y será siempre⁴⁴. Lo observado siempre es anterior al espectador, silueteador de presencias.

El tiempo es otro elemento muy presente: esos “cuatro enfermos silencios” son los distintos momentos del día, que sostienen “las ruinas de la medianoche”, el acabamiento de un día que da paso a otro. Ese niño que muere bien puede ser el día o el sol, que ya había sido visto como niño en el poema “Tarde”. El cuatro representa la totalidad del devenir; en la oscuridad –el negro borra el cielo y lo confunde con la tierra- “se rompen los pájaros”, pues siempre auguran el nacimiento de algo, no su finitud o acabamiento. El verso “Y se ha caído mi sitio pequeño” puede hacer referencia a que ha oscurecido y, como el día ha caído, ya no se ve; por ello “el silencio está nevado”, es decir, el poeta al desaparecer la luz, se “ha quedado en blanco”, como la página, que

⁴⁴ Albelo, en su poema “Campanario...” (*Campanario de la primavera*, op. cit., p. 19) se expresaba así:

Amapolitas, violetas,
madreselvas y geranios,
¿hasta vosotros no llega
mi corazón dilatado?
Todo vestido de risas,
saltando,
-¡como un chiquillo!-
se me ha ido por el campo...

indica el blanco, el fin del poema. Esta conciencia metapoética es otro elemento generacional.

Como hemos ya esbozado en el poema anterior, el tiempo es el referente iterativo en “[El tiempo juega el caracol de las esquinas]”. La personificación del tiempo, tan presente en todos estos poemas, implica su interiorización, la negación de la cronología. La personificación hace que estemos ante una poesía de cosas y realidades con las que el poeta busca una relación inédita, íntima que ha permanecido muda hasta entonces.

Este poema se puede entroncar con la estética creacionista⁴⁵, que ya se ha señalado tanto en *Lancelot*, de Espinosa, como en *Líquenes* de García Cabrera e, incluso, en algún poema albeliano de *Campanario de la primavera*, pues la realidad poética supera toda lógica:

EL TIEMPO juega el caracol de las esquinas.
El mar –guarnición fusilada en los mapas-
treinta nubes en los treinta ojos.

Construyo mi escalera de alegría,
-estampa de color, carrete rizado, nube de loro-.

Todas las horas caen en la frontera de mi niñez.
Descosiendo silencios dibujo el mapa de los campanarios.
Las fechas cuelgan cinturas de niñas
en el abanico de mis islas nocturnas.

Mis ojos cantando. El órgano del mar.
Lleno mi jaula de barcos.
Rompo el sonido de todas mis corbatas.
Abro al alba el tren de las ventanas.
Todas las fechas en rojo búscanme en el almanaque.
[...] [P. 32]

⁴⁵ Con Carlos E. Pinto estamos en la creencia de que “muy poca obra hemos llegado a conocer de José Antonio Rojas; sin embargo, más allá de la suposición de Pérez Minik de que “no tuvo tiempo de traspasar una primera fase lúdica, de gracia y divertimento”, que el crítico alinea junto a *Líquenes* (1928), de Pedro García Cabrera, y a *Tratado de las tardes nuevas*, de Julio Antonio de la Rosa, algunos de los textos de Rojas resultan sorprendentemente impares en el momento en que se producen”. Como ejemplo da este poema, que supone que era conocido por Juan Ismael. Las citas que aquí ofrecemos, y que mezclamos con nuestros propios juicios, se encuentran en su atrayente artículo “Juan Ismael en el contexto vanguardista”, que forma parte del libro colectivo *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.*, pp. 179-192; la citas se encuentran en la página 183.

El motivo de la escalera es muy sugerente: indica ascensión, paso de un nivel de realidad a otro, que es construido, creado. El caracol, símbolo del laberinto, de lo misterioso, anuncia el juego que el poeta propone: desentrañar los secretos esenciales del mundo. La niñez, siempre presente y ausente⁴⁶, las islas, reductos de soledad, son elementos claves en ese fluir de la conciencia⁴⁷.

Por poemas así se puede pensar que en un futuro la estética bretoniana hubiera sido asimilada por nuestro poeta. Cada verso es un peldaño de esa escalera: una construcción humana, como el poema, un deseo por colocarse sobre algo para llegar a un nivel superior. Las ideas de movimiento espacial y temporal también son muy significativas. El uso del presente de indicativo acerca las realidades a la vez que las ve fugazmente. Esa escalera interior es el nexo entre el momento actual y la niñez; se produce una ruptura que da lugar a imágenes casi visionarias en versos infinitos (“El perfume de un pájaro degüella el viaje de las horas matando al campanero”). Esa ruptura –“herida”- conduce al poeta por “las dianas nuevas”. El paso del día, alba-nacimiento, noche-muerte, ejemplifica bien esa transición. El desgarró interior sólo encuentra formas de expresión metafóricas de gran complejidad.

El mar es otro referente de la cultura insular de vanguardia, del paisaje de lo insular: es una de sus acepciones primeras. En “Canción de percal” el paisaje marino es

⁴⁶ Para Octavio Paz, “El tiempo de la infancia es el tiempo de la imaginación”. *Los hijos del limo*, op. cit., p. 70. Andre Breton afirmaba sobre la infancia que “quizá sea nuestra infancia la que más cerca se encuentre de la ‘maldita vida’ [...]; esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo” (*Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995⁶, p. 62). Sobre la imaginación Bretón escribió que “la imaginación poética debe considerarse exenta del deber de fidelidad a las circunstancias, [...]” (*ibidem*, p. 294).

⁴⁷ Las islas siempre estarán ligadas a lo imaginario y a lo misterioso; son un punto de inicio, un principio. Compartimos con Nilo Palenzuela la idea de que “las islas son extrañas o provocan una extrañeza, se singularizan en su soledad oceánica o se develan como el punto en que germinan los primeros signos, las primeras percepciones, las primeras palabras”. *Encrucijadas de un insulario*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2006, p. 90.

foco de creación y, por tanto, más que un tema literario, como ya sabemos. La imagen de tejer o coser, tan recurrente, es representativa de las ideas de crear y escribir:

Polichinela enfermo,
roto en el cristal.

Mi aguja en las olas
quién la cogerá.

Almendras amargas
dentro su dedal.
Todo el mar sin pitos
yendo a naufragar.

El viento lleva tres huecos.
Tres barquitos que vendrán.
Las nubes llenan mi mano
sus cristaleras de sal.

La canción de hule fresco
creció por el mar.
[...] [P. 33]

Este poema es toda una alegoría del propio hecho creativo: el número tres es símbolo de ese poder creativo. La antítesis entre el principio y el final refleja la transitoriedad de la felicidad, junto a cierta nota simbolista (“aguja”, “coser”, “cristal”), con claras connotaciones ligadas a la idea de crear. Parece como si la propia estructura circular del poema encarcelase visualmente todo aquello que, al ser nombrado, queda como posesión de la mirada del poeta-coleccionista, una estructura circular que también descubre la idea del poema como valor absoluto, como objeto que se cierra sobre sí mismo, como acto pleno del lenguaje que, dentro de sí, esconde sus claves interpretativas.

Este hecho de crear se objetiva, viéndose en su singularidad: “Mira cómo cose, / cómo cose ya”. La música, como la aguja, teje melodías que esconden misterios esenciales: romper es también una forma de construir. Paisaje de olas y de “lo verde” donde la aguja teje su cantar, paisaje de mar y montaña.

El tono albertiano general con guiños en ocasiones de corte ingenuo (“Mi papá lo supo. / Siempre lo sabrá”) es también patente. El optimismo final refleja la alegría por poder cantar-tejer la canción-vestido, elementos ambos humanos.

El paisaje insular está ejemplificado también en “[La noche se viene de bruces]”. En este poema contrasta el paisaje exterior vespertino, la tarde con sus juegos de luces y sombras, y el anhelo del poeta por encontrar “su señal”, su guía, la luz. Su tono se entronca con el titulado “María Rosa”: la mirada se pierde en paisajes de lejanías y el poeta posa su alma sobre las cosas, tejiendo en la tarde su festival de formas y colores:

LA NOCHE se viene de bruces
entintando las risas del sol.

He tendido en el mar y en el monte
las sendas azules del alma,
pues perdí por mirar a una nube
mi señal;
y la tarde corriendo hacia lejos
no hace caso
de mi mal...

Pasaron las últimas nubes queriendo acostarse
sobre los tejados.
Pasó la brisa, colgando en chimeneas
sonidos de flautín...
Y el rayo más hermoso del sol
posado en el mar
se enredó en una vela y se marchó.

¡Mi señal! ¡Mi señal!, la he perdido,
y la noche viniendo me la borrará.
[...] [P. 35]

Los encabalgamientos resaltan esa idea de paso inexorable, junto a la aparición de imágenes de gran plasticidad: “y el rayo más hermoso del sol / posado en el mar / se enredó en una vela y se marchó”. Queremos hacer notar en este instante que un recurso muy empleado en la poesía moderna, el encabalgamiento, es el recurso técnico que representa en su fluir la idea de la “mirada activa”, esencial para los escritores de la primera oleada vanguardista insular.

Por otra parte, y según A. de Lorenzo-Cáceres constata en su programático texto *Isla de promisión*, el color “azul” tiene “un significado de eternidad”, reflejando el “predominio de los volúmenes angulares que aluden al escape”⁴⁸. El poeta es como el niño que pierde un globo y no sabe cómo recuperarlo:

[...]
La noche está cerca...
El viento ha vaciado en mi oído
la canción de un puñado de estrellas.
¡Mi señal! Por mirar a una nube la he perdido,
y no sé si cayó en el monte o cayó en el mar...

María Rosa, si la encuentras perdida,
tráemela;
que si no, moriré de honda pena
en las playas negras sin risas de sol...

La noche tocando un silbato de plata,
llegó...
[P. 36]

En la tríada “Canciones marinas” la presencia del corazón siempre revela un tono afectivo esencial en la relación del hombre con la naturaleza. El carácter dialogado marca el tono popular de esta *suite* poética. Estas estampas marinas son de orilla; el espectáculo marino despierta en el poeta-observador múltiples y variadas sugerencias.

Así, las formas y movimientos de las olas –como las campanas- de gran plasticidad o, también, las repeticiones, como en las canciones, de una palabra, modificándola al final, para explotar la sonoridad de su recurrencia, son componentes textuales de gran valor poético:

Canciones, canciones marinas.
Campanas de sal.
Dentro, el mar, fuera, el mar y en el mar.

En todo el estero
y todo el salinar.

⁴⁸ Lorenzo-Cáceres, A., *Isla de promisión*, op. cit., p. 33.

Tú me das,
yo te doy.
Una playa. Veinte playas.

Y, ¿dónde mi corazón?
¡Arena, arena, arenal!
¡Tiene novia en la arena!
¿Tendrá?...
[...] [P. 37]

Nos encontramos, por tanto, ante un mar de orilla (“Y, ¿dónde mi corazón? / ¡Arena, arena, arenal!). El paisaje determina al hombre insular y éste al arte; no olvidemos que García Cabrera insistía en que el poeta quiere dominar el dinamismo marino “insuflándole la inmovilidad de la meseta”.⁴⁹

Las tres partes arrancan de un elemento iterativo, como el vaivén de las olas: “canciones”, “pleamar” y “navegar”. El mar comparte con el corazón su latido, que viene de cerca y se va lejos. El verso breve es como una leve caricia, un contacto con una realidad sólo aludida, presentida:

Navegar, navegar.
Mil barquitos de tela en mi playa,
con todo el repique de un gran repicar.

Caracola, caracola.
Barcarol, caracol.

Ruede la canción.

Navega, navegando
volvió el corazón.

Arenal.
Playa todo el mar.

Y todo,
mi niño de sal.
[P. 39]

⁴⁹ *Obras completas*, Tomo IV, “El hombre en función del paisaje”, *op. cit.*, p. 202.

Sobre el mar afirma Minik: “su fisonomía cambiante y de varia perspectiva ofrece al espíritu el sentimiento de toda acción, de toda dialéctica creadora”⁵⁰, aspecto compartido, indirectamente, por Rodríguez Padrón, quien opina que

más que un simple tema literario en el cual todos los poetas coinciden, el mar debe ser entendido, en la poesía insular, como una realidad incuestionable que actúa sobre los hombres, condiciona su visión y, sobre todo, genera nuevas y constantes relaciones entre el hombre y su medio; [...]. De la visión del mar importa, pues, la imaginación generada a partir de su presencia.⁵¹

Este sentido es el mismo que Pedro García Cabrera otorgó a este elemento, también, pues el espíritu del poeta insular tiende a sincronizar con el mar⁵². El ensueño, para García Cabrera, es la forma de vencer esta tensión psíquica que al insular le produce su estatismo frente al dinamismo marino.

Pedro García Cabrera, buen amigo y conocedor de la poesía de Rojas, le dedicó en su primer libro, *Líquenes* (1928) un poema donde el mar –espacio poético– es el verdadero protagonista; en su *carpintería* de sueños, Rojas edifica un mundo en constante cambio, donde su imaginación dialoga con el entorno, una poesía de destellos lumínicos, de chispeante capacidad imaginaria, como los propios destellos de la luz sobre el mar. La composición de García Cabrera, la número 66 de *Líquenes*, es ésta:

A José Antonio Rojas, Carpintero
de playas volantes.

Un áncora de sal
en el correcto *smoking* de tu playa,
gardenia de tres puntas
para recepciones de marino en casa.

En los travesaños de tus dedos
salta un mar de caracolas nacientes
y naranjas de vidrio
derribadas de soles infantiles.

⁵⁰ *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, p. 223.

⁵¹ Rodríguez Padrón, Jorge, *Lecturas de la poesía canaria contemporánea, op. cit.*, pp. 32 y ss.

⁵² *Obras completas*, Tomo IV, “El hombre en función del paisaje”, *op. cit.*, p. 203.

La yema de tu voz,
en el ovario de una ola,
fue un brote iluminado
que apadrinó un delfín.
Un brote
que a la sombra de una gardenia
sobre la naranja del sol.
Dale una estrella de prisa por espada
y una coraza de viento en sazón.
Y todos los mapas
tendrán un meridiano universal.⁵³

Con esta sinfonía marina concluye la poesía de Rojas, que claramente sintoniza con los anhelos de modernidad que insuflaron nuevos bríos a los escritores más jóvenes de las islas en el período de entreguerras. Rojas lo que sí tomó fue conciencia del momento en el que estaba; esa autoconsciencia fue la que le permitió ser selectivo con los elementos que su entorno le brindaba –paisaje, tradición-. Así, pues, como poeta se movió en aquellas líneas estéticas que el fino crítico Ernesto Pestana Nóbrega promulgara en diversos artículos a partir de 1926 hasta su temprana muerte (1931), y que Nilo Palenzuela ensambla en estos sugerentes trazos críticos:

El arte [...], no es tanto el signo de una época como el acto de desvelar a través del lenguaje artístico un universo espiritual y propio: la independencia y la libertad de los signos en su acto fundacional.⁵⁴

Como veremos a continuación, las dos únicas reseñas que José Antonio Rojas publicó se mueven con mucha *soltura crítica* en los mismos presupuestos ideológicos y estéticos que hemos apreciado en su vertiente creativa.

⁵³ García Cabrera, Pedro, *Líquenes*, poemario recogido en *Obras Completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁴ Palenzuela, Nilo, “Avatares de la crítica: E. Pestana, J. M. Trujillo y D. P. Minik”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, *loc. cit.*, pp. 243-264, p. 249.

OBRA EN PROSA

Con relación a las reseñas escritas por Rojas, podemos afirmar que su tono general está muy en consonancia con las que hacían sus compañeros de generación (Espinosa, Trujillo, Miranda Junco, Albelo, entre otros): el texto no sólo trata de continuar el tono del texto que se reseña sino que, además, se convierte en un texto de afirmación generacional, de defensa de unos ideales claros.

La primera reseña publicada fue “*Líquenes: poesías (impresiones ordenadas a la vida de un libro)*”⁵⁵. Desde la amistad, Rojas construye un ensayo creativo en el que desgaja los aspectos centrales de la poesía insular de vanguardia: la búsqueda de un lenguaje transparente, que enlaza con la corriente poética purista, tan de moda en estos momentos, sin retórica decimonónica, esencial, desnuda. En el paisaje marino el líquen, por su sencillez y esencialidad, simboliza bien esta inquietud. Por otra parte, tenemos el rechazo al siglo XIX, siglo de reuniones ateneístas y cantos patrios ya vacíos de sentido, donde la verdadera poesía está ausente. A esto se opone ese “lenguaje de la placa”, básico, elemental. El patetismo, la falsa emoción y el sentimentalismo son reductos de un paisaje poético trasnochado que hay que desterrar por ser reflejo de un tiempo ya caduco, que hunde sus zarpas en el tipismo regionalista, diferenciador, y no en los infinitos campos de universalidad, como el mar:

En nuestro objetivo el lenguaje de la placa. Mostrando –sin violencias- negativas interferencias de valores, ¡siglo XIX! Empobreciendo –ancilarios eslabones- excelencias, profundos eficientes –líneas de renacimiento.

Borremos tantas dimensiones falsas –descriptivas, patéticas-, tantas devociones de ochocientos. Amiel desenfocaba su campo de visión. Miremos hoy, nosotros, cuántos discursivos paisajes sobre líneas conmovedoras; cuántas romántica cartas llenas de fatales sentimientos.

[...] [P. 43]

⁵⁵ *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (2-9-1928). También se encuentra en *Verso y prosa, op. cit.*, pp. 43-46.

Podemos parangonar estas líneas de la crítica de Rojas con las palabras que Andrés de Lorenzo-Cáceres emplea para caracterizar este mismo triste momento de las letras canarias:

No he, tampoco, de hacer mi regionalidad sobre sus cimientos ya viejos y derruidos, tan fáciles a la anécdota y a la superficialidad; y así, he de oponer la criba del siglo a los vocablos tradicionales: barbarie colonizadora, guanches sacrificados, tagorores deliberantes; [...].⁵⁶

Con anterioridad, Juan Manuel Trujillo ya había vaticinado, justo en el mismo momento en que aparece el manifiesto de *Cartones*, el nuevo florecimiento de una cultura artística que anclaba sus pies en el siglo XVIII y no en el localista siglo XIX:

Se avecina un renacimiento de literatura en las islas, emparentado no con el inmediato ayer, sino con el antes, con el siglo XIX, enfermo de localismo, sino con el XVIII, ansioso de universalidad. Sabíamos que todo lo recibido eran unas pintorescas historias de los reyes indígenas de antes de la conquista, vestidos con los tamarcos de la Sociología o de la Retórica.⁵⁷

La inspiración cede paso a la disciplina, al trabajo bien elaborado que parte de una sólida preparación y actividad intelectual. Rojas resume bien con estas palabras la veta central de la nueva estética:

Y captemos bien disciplinados, nuestra emoción de cuerpo para la obra. Su vida y su utilidad universal. Siempre, nuestra visión más alta. Y en ella, por desmenuzar –un puro cuidado- la obra con posibilidad de elementos para el arte⁵⁸.

El modelo de esta concepción del arte puede estar en Lorca, quien supo ver el valor de lo popular⁵⁹. Ahora se trata de adaptarlo al perfil de un poeta insular.

⁵⁶ La cita corresponde al apartado de su conferencia titulado “Blanco. Cuenta de equilibrio”, A. de Lorenzo Cáceres, *Isla de promisión*, *op. cit.*, p. 27. Con el fragmento titulado “Violeta. Cuenta de crepúsculo” refiere ese oscuro momento que falsifica con vacío sentimentalismo la realidad regional. Se malinterpreta la tradición poética canaria que arranca con Cairasco y Viana.

⁵⁷ Extraemos esta referencia de su artículo “Letras. Brindis en el homenaje de Agustín Espinosa”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (3-7-1928). El artículo también se encuentra recogido en *Prosa reunida*, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Hay que recordar aquí que la influencia de Lorca está presente en los poemas juveniles de muchos poetas de este momento (Josefina de la Torre, Julio de la Rosa, Félix Delgado o José Rodríguez Batllori

El mar despierta los sentidos, y éstos la imaginación, que abstrae imágenes signadas por el espacio y la luz insulares. Con este poemario ha sabido saltar –y vencer- las limitaciones de la estética finisecular anterior; ya Rojas matiza que “por ella, Pedro García –legítimo director- con alta visión, en días de cielos inadecuados por ignorancia de los más...”, frase que traduce muy bien “esa novedad” no siempre bien entendida –a la inmensa minoría decía Juan Ramón-, y que tuvo muchos detractores:

[...]

Excelente sinceridad. La inquietud –siempre- frente al mar.

Eminentemente isleño, Pedro García Cabrera sonríe, fino y ágil, a ser “marinero en tierra” por ser marinero en mar.

Sin nostalgias, *Líquenes* marcando la sugestividad nueva en depurada inspiración.

Un vital nerviosismo que despeina la sal, brindando su magnífica integridad a plástica del novecientos. ¡Oh, Juan Ismael!

[...] [P. 45]

Sinceridad, depuración, insularidad, son los rasgos de *Líquenes*. Sus poemas recuerdan los cuadros marinos de Juan Ismael⁶⁰. García Cabrera supo captar el latido del mar con un nuevo lenguaje, siendo espectador de esa película en eterno movimiento. Paisaje marino, dinámico, frente a estatismo terrestre, mar de orilla; pero un mar del novecientos, inédito, nuevo, como la mirada que lo acaricia.

Su otra reseña se la dedica al poemario “*Stadium*, de Ramón Fera”. El título, muy en consonancia con el auge que tuvo en la vanguardia el deporte como modo de

entre otros), influencia que se comienza a apreciar, sobre todo, a partir de 1926 con la publicación de obras como *Canciones* y, posteriormente, *Romancero Gitano*. Su arte poético, signado por un *aroma popular* lleno de autenticidad, caló hondo en los jóvenes poetas canarios como José Antonio Rojas.

⁶⁰ En una entrevista a Juan Ismael, publicada en el *Diario de Las Palmas* (12-3-1934) y recogida posteriormente en el volumen *Juan Ismael: antológica*, Comisario Carlos E. Pinto Trujillo, Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1998, p. 72, en la sección “Indagaciones en la isla”, afirma el pintor tinerfeño: “yo empecé a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje cuando comencé a recordarla.” Esta idea del recuerdo, de construir el poema y la crítica poética a través de un planteamiento intelectual también está muy presente en la crítica de José Antonio Rojas.

interpretar la realidad con *ojos nuevecitos*, también tiene en Rojas una respuesta lleva de guiños (carreras, ovaciones...), en un artículo que tiene cuatro tiempos. Éste es otro libro sin retórica, útil a la nueva literatura, por su temática y su expresión:

[...]

Su poema es denso, complejo.

Y hay una ordenación espiritual. Una realidad dentro de sí y no fuera.

(Así se piensa una sensibilidad actual. Se integran conceptos propios. Hoy, en el silencio abierto después de tanta confusión.)

Stadium trae este ritmo. Con él una eficacia. Un ofrecimiento que ganará, pues Ramón sabe matar el peso de las palabras inútiles.

Al leerle, iremos descubriendo las leyes en que el artista ha estremecido su alma.

Advertimos –resbalemos por la obra- una substancia. Una dimensión. Una proporción. Intentadas y ya ciertas.

Cuidadosamente –alargando- Ramón quiere buscar la fisiología de su yo. Elevándose en el clamor interior. Dejando un deseo tendido, nervioso; como el de las cosas que se sienten y se pierden.

Y en él la habilidad. En sostener la armonía de la obra. Sujetarla, sólo pronunciada.

[...] [P. 49]

Anelio Rodríguez Concepción, quien dedicó su trabajo de tesis doctoral al autor de *Signos de arte y literatura*, denomina “poema metaliterario” la reseña de José Antonio Rojas sobre *Stadium*. Añade que esta reseña “recuerda o, mejor, anuncia el estilo impresionista –con frases angulosas y breves, entre lo simbólico y lo delicuescente- de los ensayos ferianos”.⁶¹

La atemporalidad del arte de vanguardia –por su universalidad- es otro rasgo que Rojas extrae de la lectura de *Stadium*; así lo ve otro de los reseñistas de este poemario, Agustín Espinosa, en estos términos:

⁶¹ Rodríguez Concepción, Anelio, *Vida y obra de Ramón Fera*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad de La Laguna, 1996, p. 58.

[...], Ramón Fera, escritor universitario, ha hecho un libro. Un buen libro. Un libro muy de ahora, pero también de todas las horas.

Ramón Fera, dice, en su libro, cosas que él solo sabe, y que se sabrán mañana, hoy, cualquier día, y de las que su poesía es la anunciadora.

[...]

Pero Ramón Fera salvará únicamente su alma, gracias a ese gran canto a su cuerpo, que yo califico uno de los mejores poemas de la nueva poesía española. Y que bastaría para salvar también su libro.⁶²

En algunos comentarios de Rojas podemos encontrar rasgos perfectamente aplicables a su propia obra poética, como por ejemplo la idea de que el poeta en su mundo interior quiere dejar “un deseo tendido, nervioso; como el de las cosas que se sienten y se pierden”. La obra traza perfiles de una realidad que se interioriza en comunión con un espíritu inquieto. Es lo que Rojas llama “emoción inteligente”.

Esta sensación de *poeta en crecimiento* es la que nos ha dejado la obra de José Antonio Rojas, un poeta intimista que, para decirlo con Minik, “luchó siempre con su afuera y su adentro”,⁶³ que mostró una marcada coherencia entre su poesía y su crítica.

⁶² Espinosa, Agustín, “Sugerencias. *Stadium* o la poesía”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (17-6-1930), recogido en *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980, pp. 54-56; p. 55.

⁶³ Pérez Minik, Domingo, “Tres poetas: el recuerdo”, *op. cit.*

POETAS AGRUPADOS EN TORNO A LA ROSA DE LOS VIENTOS

FÉLIX DELGADO

TRAYECTORIA VITAL Y POÉTICA

Félix [Antonio] Delgado [Suárez] (Las Palmas de Gran Canaria, 1904-Barcelona, 1936) destacó como poeta y prosista dentro del movimiento de renovación artística que se produjo de los años veinte en Canarias, muriendo trágicamente en circunstancias que aún hoy no están nada claras, en los primeros albores del alzamiento nacional. José Quintana¹ ha sido quien, a través de la voz de José Jurado Morales², amigo de Delgado y colaborador, como él, en la revista *Azor*, ha intentado dar luz a esta negra sombra de nuestras letras. Según el crítico grancanario, Jurado Morales trató de ayudar a Delgado en los inicios del estallido fascista, pero no supo su paradero; a esto Quintana añade que “en los primeros años de la contienda Félix Delgado logra introducirse en la redacción del periódico barcelonés *Las noticias* [...] y trató de pasar desapercibido camuflado como socialista”. En el rastreo de las pertenencias del jefe de

¹ Quintana, José, “José Jurado, casi testigo de los últimos días del poeta canario Félix Delgado”, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria (19-10-1975).

² En “Estampas de la República I”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (3-5-1931) hay referencias a su relación con Pepe [José] Jurado Morales:

“-¡Ya llegó la hora! ¡Viva la República! ¡Abajo el Borbón!

Pepe Jurado y yo llegamos, sudorosos, fatigados, con media lengua fuera, en el instante preciso en que se alzaban las banderas en los dos edificios. Sobre el cielo de esta cara primavera que aquí gozamos, se dibujó el símbolo de la libertad que hacía unos minutos soñábamos en el café para... “mañana”.

La muchedumbre, nerviosa, se removía apretada. De pronto, sin saber cómo ni de dónde, empezaron a surgir banderas republicanas. La plaza fue, en un segundo, bosque de estas señeras tricolor.”

También se ve su compromiso y su aprobación con relación al nuevo régimen político:

“No habrá en nuestra vida otro momento de más emoción. La República española, aquella que vieron nuestros abuelos, fue tesoro que nos legaron y que injustamente monopolizó una monarquía tiránica, que ahora nos lo devuelve huyendo temerosa de nuestro castigo...”

¡Bendito “puente de plata” al enemigo que huye!...”.

Como Espinosa, Delgado era un fervoroso creyente del ideario republicano.

este periódico se encontró el nombre de Delgado; tras registrar su casa, parece que se hallaron, según Quintana, “notas en clave dirigidas a su jefe, además de recibos de Falange Española”. A partir de aquí se pierde su pista.

Con apenas diecisiete años colaboró en diarios y revistas insulares; colabora en *La Jornada*, *La Crónica*, *El Liberal*, *El País*³, desde donde ejerció como redactor y corresponsal, *Diario de las Palmas*, *Hoy*. En lo que respecta a las revistas, destaca su participación en *La Rosa de los Vientos*, a la que ya hemos aludido, y *El Museo Canario*. En estas publicaciones se dio pronto a conocer como articulista de temas culturales, incluida la crítica cinematográfica, colaboraciones que, con diferentes pseudónimos (entre ellos, el de “Félix Antonio”), combina con los de temática costumbrista, en un intento por seguir los pasos de su maestro –y amigo– Alonso Quesada⁴. Este interés llegó al punto de que Delgado trató de publicar la obra completa del autor de *Crónicas de la ciudad y de la noche* en Madrid, pero esta empresa se vio

³ Según María de los Ángeles Teixeira Cerviá (*El País. Diario de información, ajeno a toda tendencia política*, Cabildo de Gran Canaria, 2001, p. 7), *El País* “abrigó entre sus páginas a lo más representativo de la generación literaria de Las Palmas de la primera mitad del siglo”. Precisamente, desde este diario se creó una editorial paralela desde la que sus animadores “fundaron una biblioteca de Las Islas en la que dieron a luz el segundo libro de versos de Félix Delgado con prólogo de Perdomo Acedo [...]” (p. 12). Páginas más adelante argumenta que “los fundadores y colaboradores de *El País* tuvieron un ideal: el sentido de canariedad, no como bandera política sino como estandarte universalista que hermanará al archipiélago canario con el resto del mundo por medio de la exaltación de la cultura” (p. 29).

⁴ Según Ignacio Artilles y José Quintana (*Historia de la literatura canaria*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, 1978, p. 276), “en el periódico *Ecos* es el animador de la sección “El isleño y sus caídas”. Ingresa después en la redacción de *El Espectador* y es colaborador de *La Jornada* y *El Liberal*”. En efecto, hay abundantes colaboraciones de Delgado en *El Liberal* y, sobre todo, en *La Jornada*, donde formaba parte del equipo de redacción. Con respecto a los rotativos *Ecos* y *El espectador*, no hemos podido localizar ninguna colaboración; lo que sí descartamos es que colaborase en *Ecos* con una sección denominada “El isleño y sus caídas”, pues ésta donde apareció fue en *El País*, y no en *Ecos*, periódico dirigido por su amigo Pedro Perdomo Acedo. Delgado escribe casi un centenar de estas *croniquillas* de corte popular, tanto por el contenido como por el lenguaje empleado, lleno de términos y expresiones locales; principia esta sección en febrero de 1928 (14 de febrero), y todas estas participaciones aparecen sin nombre, salvo la del lunes 24 de diciembre de este mismo año, que es la única que firma el autor de *Paisajes y otras visiones*. Esta sección sigue apareciendo hasta julio del año siguiente, aunque desde marzo de 1929 su aparición era ya menos frecuente que en un principio. La última aventura de “El isleño y sus caídas” aparece el 8 de julio de este año, en el que Delgado sale de viaje hacia tierras americanas para, posteriormente, arribar a Barcelona, ciudad de la que haría su residencia a partir de entonces. Dado el carácter que tienen, no las hemos incluido en los anexos de la obra de Delgado, pues aportan escasas notas de interés en relación tanto a este trabajo como a la obra vanguardista del poeta; con respecto a sus colaboraciones en *El País*, la última se titula “En las librerías de viejo” (26-4-1932).

frustrada no sólo por su muerte prematura, sino por los problemas editoriales que llevó aparejados a mediados de los años treinta.

Delgado entabla muy pronto relación con el grupo tinerfeño de la revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), en torno a la que se agrupaba la nueva *sensibilidad artística* insular, y firma su “Primer manifiesto” (1928)⁵. Colaborará en los números dos, tres y cuatro y, casi con toda seguridad, es en este momento cuando comienza su amistad y el seguimiento de la obra de Espinosa, a quien dedica palabras de admiración en varios momentos de su trayectoria. Sobre esta revista destaca Delgado en una nota de prensa el clima de *unidad* de las letras insulares que puede propiciar su publicación, así como los nuevos aires que trae consigo:

Es un consuelo notar que ya hay cerca quienes nos oyen y a quienes oír. La juventud artística de Tenerife –la verdadera- con su primer número de “La Rosa de los Vientos”, nos hace un signo de inteligencia, para que nos sumemos a sus filas y unamos –en un solo grupo fraternal- nuestros esfuerzos y los suyos. Bien; allá vamos dispuestos a alegrarnos con la arriesgada aventura, aunque algún día –pronto quizá- tengamos que caer rendidos de tanta alegría momentánea.

Allá, en vuestra isla, amigos, ya os habrán salido al paso los merodeadores, esgrimiendo las viejas espadas de sus prestigios; aquí, también aquí –¿cómo no?-, hay quienes merodean desde hace tiempo por los campos del arte y nos saldrán al lindero. No les miremos siquiera. Dejémosles. Que sus voces se sientan roncadas y cansadas de tanto gritar. Que sigan dueños de los campos conquistados –campos estériles aún y ¡siempre!, porque ni han podido ni han sabido cultivarlos- y marchemos unidos, alegres, camino adelante, sin cansancio y sin prisa.⁶

Precisamente es la estética que emerge con *La Rosa*...la que signa, según Juan Manuel Trujillo, el segundo libro poético de Delgado. Para Trujillo, la “Biblioteca de Las Islas” está a la altura y persigue el mismo fin que *La Rosa de los Vientos*. Esta

⁵ “Primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos*”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (4-2-1928). Este manifiesto había aparecido tres días antes en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (1-2-1928).

⁶ Como bien apunta Pérez Corrales, las críticas de los jóvenes, como las de Delgado en este caso, apuntaban “hacia el regionalismo localista y colorista de la escuela lagunera, hacia los viejos colaboradores de *Horizontes*, [...]. Frente a ellos, la generación de *La Rosa de los Vientos* quiere encontrar una auténtica literatura insular, sin retórica, sin mixtificaciones. Una literatura insular en las antípodas de la literatura teatral, guanchesca, localista y vacía de verdadero arte que se venía haciendo por el ostracismo decimonónico [...]”. *Entre islas anda el juego*, op. cit., p. 40.

reseña está en la línea creativa de las de Espinosa, Miranda Junco o Juan Manuel Trujillo.⁷

Por otro lado, desde muy pronto mantuvo contactos con jóvenes escritores peninsulares que publicaban en revistas como *Alfar*⁸, *La Pluma*, *España*, *Atlántico*⁹ y, posteriormente, *Cruz y Raya* —época por la que nuestro poeta aparece como falangista-, o en la primera época (1932-1934) de la barcelonesa *Azor* —donde compartió tribuna con García Cabrera, José Jurado Morales, Saulo Torón o Agustín Espinosa¹⁰-, o bien participó con algún poema en el suplemento literario del periódico *La Verdad* de Murcia¹¹. Las tres últimas revistas citadas ya son precursoras del cambio político¹². En

⁷ Aparece, bajo el título de “Nuevo libro de Félix Delgado”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (17-2-1928). Es recogido en la edición de su prosa que realiza Sebastián de la Nuez bajo el título de *Prosa reunida*, *op. cit.*, pp. 107 y ss.

⁸ Según Sánchez Robayna (“Sobre la génesis de *Los caminos dispersos* de Alonso Quesada: las versiones de *Alfar*”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLV (2000), pp. 73-94, pp. 77 y ss), *Alfar* es “una de las publicaciones periódicas más receptivas y plurales de la literatura y el arte hispánicos de la época”. Con respecto a la participación canaria en la revista, destaca que “Rafael Romero, en efecto, actuó como mediador entre la revista y los poetas de las Islas”. Tanto Delgado como Josefina de la Torre publicaron algún poema en *Alfar*.

⁹ En diversas ocasiones desde las páginas de *La Gaceta Literaria* hubo guiños cómplices hacia esta publicación. Traemos aquí estos dos interesantes ejemplos: “Esperamos con impaciencia la aparición de la revista *Atlántico*. Tenemos todas las impresiones de tratarse de una publicación interesantísima, llena de las más variadas secciones y con una colaboración selecta y responsable.” (*La Gaceta Literaria*, n.º. 59 (1 junio 1929) sección “Rueda de noticias”). En el número siguiente (n.º. 60, (15 junio 1929)) se valora de esta publicación que sea una “revista acogedora, que cultivará preferentemente la nota literaria y artística peculiar de la avanzada. [...] Si *La Gaceta Literaria* llega a ser —será— el diario de la joven literatura, del arte novísimo, *Atlántico* será su revista”. La revista estará dirigida por Guillén Salaya, y su título completo es *Atlántico, revista mensual de la vida hispanoamericana*. Salieron dieciocho números (junio 1929 – marzo 1933). En palabras de Bonet, “*Atlántico* nos acerca al mundo que entraba en los años treinta y se aproximaba a la catástrofe” (*Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, *op. cit.*, p. 143).

¹⁰ *Azor* perfila, entre su cortinaje creativo e intelectual, una orientada predilección fascista, aunque también en sus dieciocho números aparecen colaboraciones de ideologías dispares, como las del propio Félix Delgado. Creemos que es la imparcialidad el germen primero que caracteriza las colaboraciones de nuestro autor.

¹¹ Sobre el suplemento literario de *La Verdad*, Marta Ouviaña Navarro comenta que “nació en 1923 de la mano de José Ballester, Raimundo de los Reyes y Juan Guerrero Ruíz. Comenzó por ser, desde mayo del citado año, una “Página literaria”, pero en el mes de noviembre ya aparecía con los caracteres que iban a definirlo como un prestigioso espacio literario, expresión de la literatura española nueva.” “Escritores canarios en el Suplemento Literario de *La Verdad* de Murcia (1923-1926)”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, La Laguna, XL (1996), pp. 253-269, p. 254. Este suplemento fue la antesala de *Verso y prosa*

¹² Así lo aprecian, por ejemplo, para la revista *Atlántico* César Antonio Molina (*Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Endimión, Madrid, 1990, p. 75), y José Carlos-Mainer, quien marca la impronta política en la orientación ideológica de la revista más que en el calado que en este terreno

palabras de Sánchez Robayna, “toda esta obra literaria dispersa –muy abundante y desigual, pero no exenta de textos de interés- reclama desde hace tiempo recopilación y estudio”¹³.

En 1923 sale a la luz su primer libro poético, *Paisajes y otras visiones*. Hay que señalar, en primer lugar, la importancia que tuvo el año de 1923: es el año de nacimiento de la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset, y del comienzo de la dictadura de Primo de Rivera; además, Pedro Salinas publica su primer libro de poemas, bajo los auspicios doctrinales de Juan Ramón Jiménez, y también hacen lo propio otros autores como Gerardo Diego, Antonio Espina, José Bergamín, Guillermo de Torre, Isaac del Vando Villar, Rogelio Buendía o, en el caso de Canarias, Fernando González¹⁴; muchas de estas obras estaban abanderadas por la estética ultraísta, que también puede apreciarse en *Paisajes...*. Además, comienza a publicarse –como hemos precisado- la *Revista de Occidente*, signo inequívoco de que el clima cultural –su movimiento de cambio- iba en ascenso. Con López Campillo estimamos que “en este momento, 1923, la creación poética es dispersa, las soluciones son individuales”¹⁵.

El prólogo a este primer libro de Delgado es de Claudio de la Torre¹⁶, quien no duda en adscribir la génesis poética de este libro dentro de la *nueva hora* creativa que

puedan hacer las colaboraciones literarias. Su reflexión la encontramos en “Presagios de tormenta: la revista *Atlántico*”, en López Criado, Fidel (editor), *Voces de vanguardia*, Universidade de A Coruña, 1995, pp. 123-145; p. 139. De todas formas, en la prensa insular Delgado ya había dado buena cuenta de su preocupación política con la serie de dos artículos titulada “Estampas de la República”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (3-5 y 8-5-1931).

¹³ A.A.V.V., ‘Félix Delgado’, *Gran Enciclopedia Canaria*, Tomo V (Com-Dur), Ediciones Canarias, 1997, pp. 1250 y ss. Este interés no lo aprecia Pérez Minik, para quien “ni los poemas de Fernando González, ni los de Luis Benítez Inglott o Félix Delgado están a la altura de las circunstancias” [de la estética y orientación vanguardista que emanaba de *La Rosa de los Vientos*]. “La irrupción de las vanguardias en Tenerife”, *op. cit.*; p. 8.

¹⁴ Félix Delgado le dedica a su libro de este año, *Manantiales en la ruta*, una reseña: “Manantiales en la ruta”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (19-4-1923).

¹⁵ López Campillo, Evelyn, *La ‘Revista de Occidente’ y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972, p. 156.

¹⁶ Este prólogo sale con anterioridad publicado en la prensa bajo el título de “La marcha de Félix Delgado y su primer libro”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (18-12-1922).

auspiciaba nuevos rumbos en el panorama artístico insular; de hecho, para Valbuena Prat¹⁷ “Félix Delgado –*Paisajes y otras visiones*, 1923- representa con otros, que no es posible citar, el elemento joven, en formación, que hace augurar larga vida a la escuela”.

Cuatro años más tarde, en 1927, publica *Índice de las horas felices*, con prólogo del periodista –y amigo personal del poeta- Pedro Perdomo Acedo, quien construye todo un *alegato ideológico-artístico* sobre cuáles son los pilares de la nueva poesía que está llegando a los puertos literarios del archipiélago; en opinión de Juan Manuel Bonet, *Índice...* presenta a un poeta “popularista y marinero”¹⁸, y está influida su poética por la lírica veintisietista. En ambos poemarios acusa múltiples influencias, tanto insulares (Morales, Quesada, Torón...) como peninsulares (Juan Ramón, Machado, Alberti, Lorca...), situándose, especialmente el primero, dentro de la vertiente tardomodernista, entendiendo ésta como la transición hacia la estética de vanguardia. Estas son las coordenadas, según José Domingo¹⁹, de nuestro poeta:

Profundamente ligado al quehacer poético de Claudio de la Torre y al de Pedro Perdomo, [...], se halla el poeta Félix Delgado (1903-1936), que en sus juveniles libros impulsa su sensibilidad por caminos que recuerda a la poesía juanramoniana en un tono sencillo, escueto, sentimental.

¹⁷ Valbuena Prat, Ángel, *La Gaceta Literaria*, n.º. 14, Madrid (15-7-1927), “Poemas en mapa. Islas Canarias”. Ángel Valbuena Prat cree que Delgado es poeta “de obra embrionaria sugestiva pero inmadura”, aspecto en el que coincide con Claudio de la Torre. A esto agrega que varios nombres, entre ellos el de Félix Delgado, “enlazaron este momento con la etapa de la poesía pura [...]”. *Historia de la literatura española*, Tomo IV, Época Contemporánea, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

¹⁸ *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p. 195. Por Bonet también sabemos que su nombre (Félix A. Delgado) figura en la lista de suscriptores de *Los Crepúsculos* (1936). Juan Chabás (“Arte y Letras. Islas”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (9-8-1930)) afirmaba sobre el carácter marinero de la poesía grancanaria, como ya había precisado Espinosa, lo siguiente: “Siete son las islas. Siete y en medio del mar, cruzadas de vientos contrarios y oleajes de rumbos encontrados, que cantan con voz atlántica folías hondas en la guitarra lenta y larga, abrupta las veces, de las costas. Por esto los poetas y prosistas de las islas tienen voz de canción marinera: Tomás Morales, Rafael Romero, Perdomo Acedo, Saulo Torón, Josefina de la Torre, Claudio de la Torre, Félix Delgado, ya casi barcelonés. Todos ellos con Fernando González, más de tierras de pastores, son de la isla grande, de Las Palmas”.

¹⁹ Domingo, José, “El movimiento literario en las Islas Canarias. II: las letras en Gran Canaria”, *Ínsula*, n.º. 241, Madrid (diciembre 1966), pp. 10 y 12.

En los años treinta Félix Delgado es ya militante de Falange Española –órbita que también rondó Espinosa, participando en publicaciones como *¡Arriba España!-*, y reside definitivamente en Barcelona, donde se vincula de manera especialmente estrecha al grupo de la revista *Azor*²⁰ –al que también estuvo ligado Espinosa en un principio-, con Luys Santa Marina al frente, en la que publica algún poema y, sobre todo, artículos de cierto interés tanto crítico como literario –cuyo contenido versaba esencialmente sobre figuras y obras literarias y artísticas canarias-; entre estas referencias, destaca una reseña de *Media hora jugando a los dados*, de Agustín Espinosa, conferencia²¹ que había visto la luz en el periódico grancanario *Avance* en 1933 y a quien, recordémoslo, hace alusión en la dedicatoria de su segundo poemario. De este modo, Delgado se convirtió en un *difusor* de la cultura insular de vanguardia desde la tarima de *Azor*²².

²⁰ El carácter de esta revista queda bien definido desde su primer número (15-10-1935):

“Entre el veranillo de San Miguel y el de San Martín, levanta AZOR el vuelo: buena sazón otoño, aire claro y frío. Le alienta saber que hallará compañeros en su cetrería, mitad deporte, mitad brega; a lo mejor se empieza en bando y se acaba en escuadrilla de caza. Programa no tiene, quizá por tener muchos. Mira el arte y a lo que no es arte; toda es buena presa. Por ello no puede omitir –junto a letras y demás- su comentario político, patrio o extraño; intentará desapasionarse, mirar desde arriba, como es ley de azores altaneros”. Años más tarde, Luys Santa Marina, en el primer número de la segunda época de la revista (31-10-1942) volvía a reiterar estas mismas palabras, quejándose de que, en el camino, por este “servicio a la patria” algunos de los redactores de *Azor*, como Félix Delgado, habían dejado su vida en el camino.

²¹ Delgado llama cuento, y no conferencia, a este texto de Espinosa: “Cuento, sí, y no “conferencia”; que cuento, y maravilloso, es lo que Agustín Espinosa ha leído para persuadir a los oyentes de que debían escuchar la “voz de un mudo” que vive solitario, huérfano entre miles”. “Media hora jugando a los dados”, *Azor*, nº. 10, Barcelona, (15-7-1933); también en *Diario de Las Palmas* (25-8-1933). Es atrayente también el hecho de que esta conferencia de Espinosa le sirva al propio Delgado para la creación de este texto-reseña, con notas particularmente líricas.

²² De hecho, probablemente a su intercesión se debe la publicación de algunos romances recogidos por Espinosa en la isla de Tenerife, bajo el título de “Folklore. Romances tradicionales de Canarias” (*Azor*, nº. 4, Barcelona (15-1-1933)). Pero este interés por lo insular también se ve reflejado en algunas de las reseñas que publica, como las tituladas “Notas de arte. Signo de la Isla. (*El pintor Santiago Santana*)”, *Azor*, nº. 3, Barcelona (15-12-1932), “Libros. *Vocabulario etimológico de voces canarias*”, *Azor*, nº. 8, Barcelona (15-5-1933) o “Libros. *Romances de amor antiguo y otras composiciones*”, *Azor*, nº. 9, Barcelona (15-6-1933), reseña dedicada al último libro de la escritora grancanaria María Luisa de Iriarte.

ARTÍCULOS CRÍTICOS. ESBOZO DE SUS IDEALES ESTÉTICOS

Félix Delgado es un poeta de transición entre el modernismo epigonal y el naciente cambio que se opera en la concepción de la poesía insular en la segunda mitad de los años veinte. El modernismo, ya asimilado, permite la permeabilidad de otras tendencias, pues ya con el movimiento modernista el insular vuelve a mirar hacia adentro y pretende significar las vibraciones íntimas de su espíritu, algo, como venimos viendo, que cada poeta manifiesta de forma particular. El poema es una ofrenda del alma, un regalo del espíritu. Esa particularidad, según Rodríguez Padrón, hace que la poesía de Delgado sea

una poesía contenida que no pierde por ello la espontaneidad y la naturalidad. Su obra evoluciona a partir del *modernismo*, aprovechando –primero- su específica sensualidad, la cuidada valoración de la imagen, ahora fragmentada y dispersa en visiones simultáneas trazadas en un espacio verbal (de ahí el título de *Paisajes y otras visiones*) donde la exaltación imaginativa de la palabra y la secuencia real que la ha provocado se enfrentan en un curioso juego espejeante, y aplicando –después- una peculiar visión al ámbito de los sentimientos, sin atenuar esa sensualidad tan personal.²³

Junto a su labor poética, bien analizada por Rodríguez Padrón, desde muy pronto los artículos críticos de Delgado revelan una voz preocupada por *la última hora* artística y cultural del archipiélago, y es en éstos donde hay que buscar qué principios ciñen y definen su labor creadora e intelectual. Estos artículos se podrían dividir en dos grandes grupos: de un lado, tendríamos la primera parte de su producción, a partir de 1920, con artículos de carácter informativo sobre alguna figura destacada de la actualidad de su isla, o bien alguna reseña²⁴; por otro lado –y éstos son los que nos interesan tanto por su

²³ Rodríguez Padrón, Jorge, “Ochenta años de literatura (1900-1980)”, en *Canarias siglo XX*, Edirca, Las Palmas, 1983, pp. 101-152, p. 115.

²⁴ Como ejemplos podríamos citar los titulados “El arquitecto Don Francisco De P. Nebot”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (21-11-1922), “Hablando con Domingo Navarro y Navarro”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (21 y 22-12-1922) o, también, “Manantiales en la ruta”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (19-4-1923).

valor literario cuando por su interesante contenido, en la onda de la nueva literatura-, están las reseñas y los artículos críticos de carácter creativo, dentro de esa línea que en Canarias inició Agustín Espinosa con textos en prosa de corte lírico e imaginativo, y que tendrá tanto en Delgado como en Miranda Junco a dos continuadores de excepción²⁵. Según Pérez Corrales²⁶, tanto la “fuga imaginativa” como la “crítica mágica” son dos valores de este tipo peculiar de ensayos.

De todas formas, en su trayectoria podemos hablar de dos momentos claros: uno, el primero, es aquel en el que se sitúan sus dos obras poéticas, un intento por encontrar su *lugar* en la vanguardia, sobre todo en *Índice...*; otro, el segundo, signado por la escritura en prosa, a la que se dedica con mayor profusión de artículos y un claro concepto de *labor crítica moderna* desde 1927, con colaboraciones -en el caso de la prensa insular- en *El Liberal* y, posteriormente, a partir de 1928, en *El País*, *Diario de Las Palmas* y, también, en publicaciones periódicas de Barcelona.

Por tanto, en los artículos posteriores a sus dos libros poéticos encontraremos los planteamientos de Delgado sobre los *signos* de la nueva poesía insular. Aquí entraría el titulado “El paisaje de Gran Canaria”²⁷. Es un artículo conceptual, esquemático, como el propio paisaje: así es el trabajo de la prosa en Delgado porque trabaja conceptos, abstracciones de carácter genésico, como los de isla, que lo emparentan con *Cartones* o con la idea que le dio a este elemento Josefina de la Torre, con su peculiar visión íntima. El viejo tópico de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* es trascendido, y lo creado y artificial cede su lugar a lo natural y auténtico, verdadera esencia de lo insular, del

²⁵ Algunas muestra de esta *crítica nueva* son las siguientes referencias: “Versos y estampas”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (13-12-1927), “Notas de un viaje. Escenas esquemáticas de a bordo”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (2-11-1929), “En las librerías de viejo”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (26-4-1932), o, en fin, “*Media hora jugando a los dados*” [*de AE*], *op. cit.*

²⁶ Agustín Espinosa, *entre el mito y el sueño*, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (25-3-1929). Esta misma línea interpretativa del paisaje insular es la que encontramos en su artículo posterior “Crónica de un paisaje”, *Azor*, nº. 1, Barcelona (15-10-1932).

paisaje; pues hablar de isla es hablar de paisaje, de crear, de un imaginario generado por la honda subjetividad de los autores insulares: trabajar con ideas –motivos abstractos, universales.

Junto al paisaje natural, se erige el artificial de la ciudad insular, que tiene un elemento que siempre rememora su imagen, creando en el viajero una nueva y única emoción: el mar. El paisaje urbano está signado por una perenne renovación, como dice el propio escritor, ya que el mar “es para la isla el alma de sus perspectivas”. También es renovador el *golpe* expresivo ligado al deporte (“la isla, en medio de la gran cancha azul del Atlántico”). El concepto ‘isla’ es, ante todo, una palabra, una sugerencia, un imaginario, un espacio poético²⁸. Como expresaba García Cabrera, el insular es un soñador; pero isla es también lejanía (título del último viraje de *Paisajes...*). Delgado afirmará que “Isla es meditación... sendero de los sueños”; es el signo de *lo nuevo*:

El campo, el valle, la montaña son algo siempre nuevo. Una hondonada, la revuelta de un camino, la perspectiva inesperada de un caserío, guardan, como sorpresa grata, la emoción nueva. Frente a un paisaje de campo o de mar –no de un mar de puerto, aprisionado- renuévanse imágenes que llevamos dentro no sabemos por qué. ¿Nos recuerda este paisaje a algún otro paisaje? No lo sabemos en el instante magnífico en que la emoción surge. Pero sin embargo, en lo íntimo del alma hay una imagen que ha resucitado, súbitamente, como en los sueños. Los paisajes se presienten; son presagios que un día se hacen realidades maravillosas. Todo hombre, en sus fantasías, ha vivido frente al panorama grandioso –gran marco del sueño- o en el íntimo rincón de un paisaje sereno²⁹.

²⁸ En “Trazos para el ‘via crucis’ de don José (*Azor*, nº. 11, Barcelona (15-8-1933))”, artículo dedicado a José Franchy y Roca, Delgado vuelve a incidir en el motivo ‘isla’. Desde sus primeros artículos, estuvo Delgado atraído por las grandes figuras de su isla natal (arquitectos, políticos, intelectuales...); le atrae este político porque lo considera una de las figuras de la renovación política en España y en Canarias. La mesura, el darse a los demás sin esperar nada a cambio son, en su opinión, los valores más estimables de todo hombre sabio y generoso:

“La Isla, entonces, lo era todo para nosotros. Los sucesos transcendentales del mundo llegaban allá sin el aliento vigoroso de la actualidad. Sólo las agitaciones de la vida insular tenían resonancia en nuestras conciencias de muchachos. Aún nos parece ver –atenta la mirada retrospectiva- a aquel hombre pequeño, inquieto, ir y venir agitando el ambiente espiritual isleño con su bataola de ideales. Era el coco que amedrentaba hasta el espanto, el sosiego de los dichosos burgueses insulares.”

Para Delgado, como para Espinosa, hay que atender y tomar ejemplo de estos estímulos intelectuales.

²⁹ “El Paisaje de Gran Canaria”, *El País*, *op. cit.*

La cima y el llano –Tenerife y Fuerteventura- dan muestras, en la lejanía, de lo universal de la isla, como universal es el mar. La isla es un *observatorio del orbe*:

El mar, que es para la Isla el alma de sus perspectivas, prestigia su grandeza, exalta su fisonomía emocional, contemplado desde la altura. La montaña nos sirve de pedestal. Y el mar, columbrado desde la inminencia cumbre, se amplía, se abre ancho, incalculable, desde la costa hasta un horizonte imposible.

Es el paisaje de Tenerife, en el artículo que dedica al Jardín Botánico de La Orotava, un sorprendente reducto para el poeta de lo esencial del paisaje insular. Delgado, tras un breve esbozo sobre la historia de esta *obra biológica*, recalca el interés que despiertan los nombres que los insulares dan a la flora isleña, pues éstos las cargan de frescura, de nueva vida:

La aulaga, la tabaiba, el cardón, el balo [*sic*], el viñátigo, los codesos, deben llamarse así en el Catálogo folclórico, en ese que quisiéramos se publicara un día, reviviendo en él nuestro vocabulario isleño, tan cuajado de bellas palabras de rancio abolengo castellano que *allí* en las Islas se han quedado, pasando perezosas de boca en boca, vírgenes, sin contaminaciones, conservando toda su frescura y su gracia, en medio del gran círculo de nuestro horizonte marino.³⁰

Este mismo signo definidor es el que aplica a Josefina de la Torre en la reseña que realiza de su primer libro, *Versos y estampas*³¹:

II.- VERSOS: versos de Josefina: modernidad. Perfume especial que emana de su fina sensibilidad frente al paisaje. Frente al paisaje claro y limpio como su ojos. El contorno de las cosas, perfilado con la caricia, cándida, infantil de la palabra, justa, precisa.

El toque infantil es otra característica muy propia de la primera vanguardia y lo aprecia en este libro primero. La define, también, como mujer de vanguardia, sugerente también en su referencia a las estampas en relación con el cine:

³⁰ El artículo, escrito desde Barcelona, aparece en la revista de *El Museo Canario*, nº. 5, Las Palmas de Gran Canaria (1935), pp. 33-34.

³¹ “Versos y estampas”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (13-12-1927). Igualmente, como veremos, en su propia poesía el paisaje es espiritual pero está desechada la nota sentimental en la mayoría de sus composiciones. No hay una identificación sentimental con éste.

Están escritas estas páginas del libro de Josefina de la Torre con una emoción y sencillez insuperables. Cada una de las Estampas es un magnífico cuadro cinematográfico. –Y no se asuste el lector de la afirmación.– Son algo tan vibrante dentro del ritmo ligero de la frase, que podríamos añadir: las Estampas de Josefina, están escritas en lengua cinematográfica. Con la superación, - sin duda- del color. Y de los contornos acusados. Y con el de la frase breve, plegada a la imagen. A la imagen, que deslumbra, de pronto, con luz vivísima que corre por todos los trazos de sus Estampas.

El paisaje insular –paisaje marino- es, como en los artículos anteriores, el referente en otras muchas notas de prensa de Delgado. Así es el caso de los artículos agrupados en torno al título “Nota de un raid”³². Por esta época, 1929, Delgado era redactor de *El País*, y algunos de los rasgos que podemos apreciar en estos artículos-narraciones de este tipo son los de precisión, inventiva y buen carácter observador, muy en la línea de Espinosa. En ellos, Delgado aprecia el viaje como el nexo entre el sueño y la realidad. Es coleccionista de impresiones, espectador, cazador de lo inédito, como Espinosa o Albelo. Las recurrencias del título nos evocan el mismo tono jovial, de retratista de lo que se mueve, del autor de *Lancelot*³³. Claramente no es una *nota* informativa al uso; es una alusión al tiempo futuro, al deseo, a lo posible:

Primera nota de raid. Como nuestro ánimo, la palabra se discurre hacia cien lugares que se van a dejar atrás ahora mismo; hacia otros cien que se aproximan con la lentitud desesperante de lo anhelado.

Antes de emprender el viaje, ya se siente el deseo de darle un fin rápido y seguro. Ya en él, las horas lentas de lo anhelado –por desconocido- cruzarán rápidas, tan fugaces, que nos angustiará el no poderlas detener un instante más.

Primera nota de un raid. Ni fluye la emoción –se está ahogando, desesperada, en el ánimo- de lo que dejamos, ni se puede alcanzar lo que nos espera.

Primera nota de un raid: nada. Confusión, tropel de mil cosas, sin orden, sin principio ni fin, elipse del espíritu que va y viene sobre sí mismo, sin remedio.

³² “Primera nota de un raid”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (16-9-1929), “Segunda nota de un raid”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1929) y “Tercera nota de un raid” *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (21-9-1929). Con estas crónicas en *El País* de Las Palmas sobre los *raids*, Delgado hace suyo no sólo un tema muy en boga en la época, sino un léxico y una forma de vida. En la prensa insular es relativamente abundante este tipo de artículos. Por su parte, Espinosa emplea el término *raid* en alguno de sus artículos, así como en “Biología del viento de Lanzarote”, en *Lancelot* 28^o-7^o, *op. cit.*, p. 34: “Y una mañana. Comenzó el duro entrenamiento oceánico. Silenciosamente. Rebosando la alegría del triunfo laborante. Anunciaba –auroras después- el gran *raid* extraordinario África-Lanzarote”.

³³ En su artículo “Libros” (*El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 24-5-1931) Delgado da muestras de haber leído esta obra.

Precisamente es la intrascendencia el eje de estas notas. La agudeza del escritor, su creatividad son el germen de todas ellas. Estas notas son pentagrama de silencios, sugerencias. El paisaje marino es unificador, integrador. El mar es, como la mirada, paisaje nuevo. Claras son las referencias a su tendencia en la lírica; es “uno de los nuevos”³⁴.

Posteriormente, realiza otro *raid*, literario en este caso³⁵, donde se nos presenta como recreador de paisajes. Todo es una metáfora de la imaginación. Delgado hace siempre un doble viaje: el primero, real, lo traslada al segundo, imaginario. Practica un estilo que no es desarrollo; sólo bosqueja breves trazos. La imaginación fluye por el paisaje y se hace presencia inmortal en lo universal de la mirada y de la palabra. Vuelve a aflorar la idea de esquema, como en Espinosa o Julio de la Rosa. El humor y la ironía son también rasgos destacables:

Toda la marinería anda, sublevada con una rusa bien plantada pero con una cara que es el vivo retrato de Lenine [*sic*] en conserva.

Ella se dice comunista con un regocijo que ya quisiéramos para nosotros. Y lo es en verdad. Lo da todo; desde sus modestas golosinas que guarda en un maletín de mano hasta su compañía nocturna. Una noche en prosa, con tal cual marino; otra noche en popa con el barbero –un “febo francés que sonríe como una artista de cine y anda como una tanguista”.

¡Viva el comunismo!³⁶

³⁴ Estas palabras corresponden a Sebastián de la Nuez (“La generación de los intelectuales canarios”, *El Museo Canario*, n.ºs. 75-76 (1960), Vol. II, pp. 77-107). A estos intelectuales los divide en dos grupos: “uno formado por Fernando González y Montiano Placeres, que siguen la línea de Antonio Machado con un acento de influencia de sus temas, entroncados, por otra parte, con Tomás Morales; Luis Benítez Inglott entroncaría con el otro grupo formado por Claudio de la Torre, Pedro Perdomo Acedo (en su primera época), *Félix Delgado* y otros, que podríamos comprender en esa “transición entre el modernismo al [*sic*] ultraísmo” en la que Onís incluye a Moreno Villa, J. J. Domenchina, M. Bacarisse, A. Espina y León Felipe, [...]” (p. 77) En este sentido, siguiendo a de la Nuez, Delgado estaría dentro de los llamados *innovadores*, poetas “que buscan hacia fuera nuevas orientaciones poéticas” (p. 84)

³⁵ “Notas de un viaje. Del 14 al 27...”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (25-10-1929), “*Raid* literario. Del 18 al 24”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (28-10-1929), “*Raid* literario. Días 25 y 26”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (30.-10-1929), “Notas de un viaje. Escenas esquemáticas de a bordo”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (2-11-1929), “Notas de un viaje. Mar y cielo. La tierra fue durante dos días nuestro Paraíso Perdido”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (8-11-1929) y “Notas de un raid. La ciudad de La Habana”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (11-11-1929).

³⁶ “Notas de un viaje. Escenas esquemáticas de a bordo”, *op. cit.* El tono socarrón, en efecto, nos recuerda algunas de las crónicas de su maestro Alonso Quesada; los personajes de corte popular, y las anécdotas, también. Es muy divertida su visión del comunista, que lo da todo.

Tras este viaje, queda en Barcelona y comienza a escribir artículos desde allí como corresponsal destacado. Se relacionará con foros intelectuales como el de la revista *Azor*. Allí estará hasta su muerte. Hay otro golpe de timón sobre lo moderno: renunciar al valor caduco del afrancesado *ballet*, que se contrapone a la sencillez de la danza, emblema de lo clásico, es decir, lo eterno, lo universal. Éste es el mismo sentido que lo clásico tiene para Espinosa:

Este “ballet” de ahora –según confiesa el mismo músico– difiere extraordinariamente del precedente, “Le Festin de l’Araigné”, donde la pantomima lo era casi todo y de la cual, el papel de protagonista exigía cualidades particularísimas. Ahora el “ballet” de Roussell Hermant, está concebido desde un estricto punto de vista de la danza, y su forma es de puro clasicismo. De más el añadir, que a pesar de la palabrita –“ballet”– que ya nos previene a soportar gran parte de la música inútil, Albert Roussell ha hecho música exenta de complicaciones banales. Un esfuerzo único se persigue: claridad y facilitar con el ritmo las evoluciones del baile³⁷.

Precisamente gracias a Espinosa, como apuntamos más arriba, Delgado gozó desde *La Rosa de los Vientos* de la mejor plataforma para publicar sus últimos poemas. Estimamos que esta participación no es meramente anecdótica, pues impulsa nuestra creencia de que Delgado siempre estuvo atento a las *últimas* manifestaciones literarias y novedades editoriales. Bastantes de los postulados recogidos en su manifiesto³⁸ son del todo aplicables a la concepción de la literatura que tenía Delgado; las referencias al mar (“Somos marineros. El traje campesino nos queda estrecho. [...] Somos marineros de

³⁷ “Desde Barcelona. *Música*, revista musical para España y América”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (1-11-1930). En otro artículo (“Correo de Barcelona. El caballero de la rosa”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (22-11-1930) sigue este joven escritor mostrando su preocupación por la música, seleccionando entre el “material clásico” aquello que supone un atisbo de superación de viejos y caducos clichés.

³⁸ Tras la salida del manifiesto, desde *El País*, continuador de los nuevos ideales que se lanzaban desde la revista tinerfeña, un artículo, probablemente de Pedro Perdomo Acedo, incide en esa noción de *unidad* que Delgado propugnaba para todas las islas. Así, sobre los colaboradores de la revista recoge que “por encima, muy por encima de bajas miras insulares, los colaboradores de la revista, pertenecientes a islas de arraigados antagonismos políticos, han logrado una magnífica conjunción de esfuerzos”; más adelante, insiste en que “los jóvenes de *La Rosa de los Vientos*, en cambio, tienden sus manos en puente de comprensiva fraternidad. No se siente ridículamente regionalistas [...]. Y dan, en medio de la agria inarmonía del conjunto, un fundido acorde de bien templados anhelos”. Ni que decir tiene que muchas de estas consideraciones, junto con las que ya hemos visto del propio Félix Delgado, van en contra del lacerante pleito insular. “En torno a un manifiesto”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (5-2-1928).

todos los mares. Obreros de la Universalidad.”), o también la consideración de lo insular como punto de confluencia de lo universal. Para Delgado la isla –junto a su naturaleza- será un *concepto* ineludible, como muestra en algunos de sus artículos. En este sentido, estimamos que el propio Delgado apreció la confluencia de intereses entre los fundadores de *El País*, *La Rosa de los Vientos* y la Escuela “Luján Pérez”, pues estas tres atalayas creativas reunieron a un buen grupo de intelectuales con una abigarrada formación que avizoraban aires de universalidad. Junto al valor del paisaje marino y del concepto ‘isla’, Delgado creemos que vio en *La Rosa...* un campo para la experimentación y para compartir sus ideas con los valores más avanzados del archipiélago.

Con Espinosa también comparte Delgado la *frescura* de muchas de sus reseñas, que siempre elogian los aspectos modernos que los libros estudiados contienen. Éste es el caso de la que dedica a la obra de Gerardo Diego *Manual de espumas*, una de las referencias ineludibles para entender el creacionismo de autores como Miranda Junco, José Antonio Rojas o el propio Espinosa. Delgado destaca la ausencia de cualquier coartada sentimental:

¿Ha logrado Gerardo Diego hacer un viacrucis “tolerable para una sensibilidad fina y despierta”? Si después del siglo XVII son contadísimas en nuestra lengua las poesías religiosas dignas de ser calificadas como “tolerables” –nada más y nada menos- digamos, afirmando rotundamente, que el “Viacrucis” de Gerardo Diego viene a señalar con piedra blanca esa llanura desolada de la lírica piadosa.

Nada de desgarrado tono, de exclamaciones melodramáticas ni epifonemas de latiguillo. Severa línea, con profunda ternura, sin eludir el breve rasgo violento que necesitan los instantes cumbres de tal o cual “Estación” para plasmar su dramatismo sin desequilibrar la atención devota ni rozar siquiera la vulgaridad -casi inevitable- a que se arriesga el que, como Gerardo Diego, “vuela demasiado alto”.³⁹

³⁹ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (30-3-1932). La otra reseña que escribe con el mismo título (“Libros”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (24-5-1931)) la dedica a las obras *Antología de escritores españoles*, proyecto editorial llevado a cabo por Ángel Lacalle y Agustín Espinosa, y a *El reloj sin horas*, de Fernando González, de quien había ya reseñado muchos años antes su poemario *Manantiales en la ruta*, de principios de los años veinte.

En su propia obra lírica muestra Delgado una preferencia por el verso corto sin rima, o bien con leves asonancias; además, la sencillez y diafanidad de su poesía, sin alambicamientos retóricos, nos recuerdan a algunos de los rasgos de la poesía pura. Así, por ejemplo, los “Cantos breves” son como confidencias a media voz, leves pero enérgicas. Lo puro es lo auténtico en esta hora vanguardista, lo vital, lo que queda siempre, la esencia de todo. Delgado creemos que es uno de los mejores ejemplos de la *diversidad* vanguardista en las islas: sus poemas y sus ensayos dan una amplísima visión de lo que el propio autor entendía como *ser* y *estar* en la vanguardia; esta visión múltiple es la que hace, por ejemplo, que Miranda Junco escriba sobre el segundo libro de Delgado, un sugerente artículo bajo el título de “La doble personalidad de Félix Delgado”⁴⁰.

Otra reseña interesante es la que dedica a la obra de Max Aub “Fábula verde”, texto escrito en 1930 pero que no sale a la luz hasta 1933. Aub fue asiduo colaborador de *Azor*, y de ahí pudo nacer el interés que Delgado tuvo por el escritor hispano-mexicano⁴¹. A este dato debemos añadir el hecho de que este trabado texto de Aub es su máxima aportación a la prosa de vanguardia, en la que Aub presenta a una protagonista femenina atraída por el paisaje, que puede sobrevivir gracias a los vegetales. El texto es pura creación, una verdadera vegetación de palabras que crece desmesuradamente hasta el infinito. Ella, la protagonista, tiene nombre de flor, Margarita, y es un verdadero absoluto:

Ella se sentía, de pronto, pura, clara y transparente, hecha del cristal ligero de la luz artificial de la noche. Canto. Sintió cómo la tierra mecía y que su respirar era el de la tierra. No veía ni subir ni bajar sus senos porque todo vivía a compás. Llena de infinito, clarísima comprensión de la nada⁴².

⁴⁰ El artículo aparece en *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1927).

⁴¹ Precisamente en el número 1 de esta publicación aparece un fragmento de esta fábula (15-10-1932).

⁴² “Fábula verde”, p. 167. Citamos por la antología preparada por Ana Rodríguez Fischer *Prosa española de vanguardia*, Castalia, Madrid, 1999, pp. 151-174.

Es trascendental el valor de la palabra como objeto y como creación, como la manzana es creada, simbólicamente, al final de esta narración:

Sus frases, cuando no cursis, eran insustanciales. Margarita Claudia cogía aquí y allá las palabras sueltas que le llegaban como hojas caídas al alcance de su mano, para lanzarlas más lejos...⁴³

El ritmo lento de la fábula refleja muy bien la densidad propia de la vegetación, algo que llamó la atención de Juan Chabás desde la *Revista de Occidente*:

La botánica es para Max Aub, más que un manual de especies vegetales, una difícil cuadrícula donde trazar, con las líneas más ágiles o más audaces, el tapiz y el arabesco de un cromático estambre de metáforas, hiltura brillante de ingenio y poesía⁴⁴.

Nuevamente, es el valor lírico de esta creación de Aub lo que llama primero la atención a Félix Delgado para esta reseña.

Otro referente indiscutible entre *los nuevos* es la pasión por el cine; en las islas, se encuentran los casos ya citados de Espinosa, Miranda Junco y Josefina de la Torre, junto al propio Delgado. En el caso que nos interesa ahora, Delgado en *Índice...* tiene una dedicatoria cinematográfica para Espinosa que reza así: “A Agustín Espinosa [...] el amigo más enamorado (después de mí, vas tú) de Greta Garbo”. En algún que otro artículo, como “Nota de arte. Signo de la isla”, Delgado también se deja cautivar por el cine, buscando esa relación entre las estéticas pictórica y cinematográfica: “Venía de París desorientado, con el atolondramiento de un espectador de cine que ha visto desfilar, en loco zumbel, millones de imágenes en un minuto.”⁴⁵

⁴³ “Fábula Verde”, *Azor*, n.º. 5, Barcelona (15-2-1933).

⁴⁴ La reseña de Chabás sobre “Fábula Verde” se publica en *Revista de Occidente*, n.º. CXV, Madrid (enero 1933), pp. 103-105; la cita se encuentra en la página 104. A Juan Chabás, a quien Delgado cita en su texto sobre Aub, le dedica el escritor grancanario una reseña en *Azor*: “Libros. *Historia de la literatura española*, por Juan Chabás”, *Azor*, n.º. 7, Barcelona (15-4-1933).

⁴⁵ *Azor*, n.º. 3, Barcelona (15-12-1932).

Junto al cine, es el paisaje –la isla- el gran *referente ocular* de Delgado. Este interés, junto con su amistad con Espinosa, es probablemente el detonante de su interés por la conferencia *Media hora jugando a los dados*, que se publica primero en *Azor* y, posteriormente en el *Diario de Las Palmas*⁴⁶. Delgado, como Espinosa, también vio en José Jorge Oramas el primerísimo referente de la estética pictórica que se cultivó en la Escuela Luján Pérez, signada por la luz y el color. Así lo ve Delgado:

José Jorge Oramas es un pintor canario. Un formidable pintor. Huérfano de los cuatro costados. Isla dentro de su Isla. Con una tormenta de sueños que descargan sus nubes de ilusiones sobre el desamparo de su signo. Debatándose en soledad, es el héroe que vence monstruos de pesadillas. Y este muchacho a quien nadie atiende, se ha buscado el juguete lindo de un lienzo, unos pinceles, una paleta y se distrae cazando horizontes luminosos.

En otro pasaje Delgado puntualiza la visión del paisaje de José Jorge Oramas, que coincide con la que tuvo el grupo de *Cartones*: paisaje de isla, de la que se extraen sus notas esquemáticas universales, a la par que definitorias:

Luz y color en alquimia sorprendente son los cuadros de Oramas. Sus paisajes –revelación de maravillas para quienes no han sabido aún verlos a fuer de ciegos con vista- se habrán ido colando en las habitaciones de algunas casas isleñas, con sorpresa de mercante –aquí las tres *bes* del ganguista- frente a la revelación de lo que siempre tuvo ante sus ojos: campos dorados –con toda la escala de oro-; verdes, desde el verde reventón, al verde opaco de los cardones talludos; montañas grises, azules, donde la luz pulverizada se iriza hasta cuajar en plenitud del violeta; una sombra cálida de alero: el hilo de un camino blanco que grita su sed de frescura desde su borrachera de sol tropical. El diamante magnífico de la Isla, con sus mil biseles cegadores, labrado ahora en su totalidad –haz y revés- por el arte sorprendente de José Jorge Oramas, malabarista del dolor y de la luz, realizador del milagro de la “transformación de su pincel en soplete de químico y de lámpara de laboratorio, su paleta.

Sus bodegones y retratos están llenos de luz. Perfección y robustez en el trazo de sus “figuras”, guiños a la tradición (“Lavanderas”, “Aguadoras”), paisajismo –sin achaques anecdóticos- (“Los Hoyos”, “Caserío de Tejeda”, “Paisaje de Marzagán”, “Rocas y pitas”, “Risco”). Una de las cualidades de Oramas fue su autodidactismo, su gusto por la improvisación y la espontaneidad. También el hecho de trabajar, como

⁴⁶ *Azor*, n.º. 10, *op. cit.*

Santana, con volúmenes geométricos (“Las casas”, “San Nicolás y San Roque”), síntesis de planos y líneas. Junto a Santana y Monzón, es la figura pictórica del arte indigenista; obra vitalista, carácter retentivo, sencillez, austeridad, fijación. Paisajes esquemáticos, puzle cromático, en ocasiones; sensualidad –y ampulosidad- de sus figuras femeninas.

Precisamente a Santiago Santana dedica Delgado uno de sus mejores artículos desde *Azor*. Tras su visita fugaz a París, llega Santiago Santana, que fue alumno de la Escuela “Luján Pérez”, también a Barcelona, donde coincide con Delgado. La isla vuelve a convertirse en un imaginario para Delgado:

De pronto, el espíritu del artista comienza a sentir nostalgia del mar. De un mar ancho, abierto, como el de su Isla canaria.

...Pero qué remoto, qué lejano el Atlántico. Hay, sin embargo, un remedio consolador: cerca, con sólo una noche de travesía marina, se llega a Las Baleares. La otra provincia a-isla-da española. Evasión hacia el Archipiélago cercano, como en una aventura amorosa.

Hay que cultivar, de vez en vez, nostalgia isleña en el alma que se debate soledosa, febril, en el cosmopolitismo atolondrador de la gran ciudad.⁴⁷

En efecto, Santiago Santana recibe una beca -300 pesetas- para ir a estudiar fuera del Archipiélago; en Francia estuvo en Montparnasse, contactando con otros artistas españoles gracias a la intervención de Néstor Fernández de la Torre. Tras su estancia en Barcelona, donde prosigue estudios, se traslada en 1934 a Madrid.

En fin, arte esencial el de Santana. Recordemos que en la década de los treinta tiene lugar la “I Exposición Colectiva” de los alumnos de la Escuela “Luján Pérez”, irrupción del arte moderno en las islas. Su forma de entender la pintura y la escultura – de ahí la importancia del signo ‘isla’- es, con un nuevo lenguaje, reinterpretar la

⁴⁷ “Notas de arte. Signo de la isla”, *op. cit.* En este mismo número de la revista capitaneada por Luys Santa Marina dedica otro artículo Delgado a la pintura, en este caso de Luis Morató: esencialidad es, también, el rasgo de la praxis pictórica de Morató, sin anécdota. Nota pictórica de trazo breve, escueto son estos apuntes de Delgado, en la línea optimista y nueva de Espinosa. Lo nuevo es sinónimo de fervor y entusiasmo, de síntesis resolutive. Esta breve reseña de Delgado es como un fotograma o un trazo pictórico, breve, escueta, pero en una dirección clara de modernidad y sentido artístico.

universalidad de este signo, de este imaginario. Isla es un espíritu, una forma de percepción, de mirar, de hacer arte. Destacan sus grabados, paisajes y desnudos. Es uno de los más puros representantes del indigenismo.

En otra serie de artículos Delgado muestra un interés por el mundo moderno, con referencias al deporte y algunos artilugios modernos, como el ventilador. En “Aire de primavera en estío” sobresale la nota futurista:

No cabe duda que la lírica moderna debe un exaltado elogio a muchas cosas que, aun cargadas de “antilirismo” de la particidad [*sic*], reclaman elogios y ditirambos.

El ventilador es uno de esos aparatos frente al que cualquiera, al sentir el tributo de sus caricias suaves, ligeras, levísimas, gratas y mimosas, como las de las manos de una mujer, se conmueve agradecido.

Los ventiladores son, además, bellos con su voltear acelerado –que borra sus aspas en temblor de oro, en breve resplandor de halo- con ese suave zumbido de colmena que hace al agitar el aire pesado, esparciéndolo fino, tamizado, cernido en mil hilos de fresca brisa inesperada.⁴⁸

Otro eslabón en la cadena creativa de nuestro autor son los artículos que dedica a obras de sus amigos, como Saulo Torón o Fernando González. Algunos de ellos, como el que ofrece sobre la obra de Torón *Canciones de la orilla* (1932), dedicado sintomáticamente a Alonso Quesada. Este libro poético, en la línea de la poesía veintisietista, nos brinda en Delgado un buen ejemplo de *crítica paralela* o creativa:

Límite, fin de una andada, principio de lo difícilmente franqueable es, casi siempre, la orilla. Estar en ella y no salvarla es desesperanza o resignación.

Nadar, nadar y a la orilla ahogar, que se dice en refrán del que lucha y se fatiga por lograr algo que ve desaparecer cuando lo cree suyo.

Hacia la orilla –que franqueáramos hace tres años- navegamos ahora. En ella estará el hombre inmóvil –centinela sempiterno de un horizonte único- que siempre espera sin desesperar. Nació al borde marino de la Isla y en él se ha quedado con pereza de sol y de mar sosegados. Allí seguirá sin lucha ni fatiga, aguardando a que el soplo del mar, de su mar vigilante –y vigilado- a la Eternidad le lleve.⁴⁹

⁴⁸ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (24.8.1931). El artículo que dedica al deporte es “Ni en el campo ni en la playa... el ejercicio en casa”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (23-5-1931).

⁴⁹ “Hacia la orilla de Saulo Torón”, *Diario de Las Palmas* (26-7-1932). Por cierto, Espinosa también le dedica una reseña a Saulo Torón: “Carta provincial a Lolina. Poesía Agónica. Saulo Torón entre dos orillas”, *Diario de Las Palmas* (20-6-1932); también en *Textos, op. cit.*, pp. 158-161.

LA FIJACIÓN DE FÉLIX DELGADO POR ALONSO QUESADA

Es justo en el momento en que se instala en Barcelona, tras el *raid* que le llevó a tierras americanas, cuando de manera más decidida trata de publicar la obra completa de Rafael Romero Quesada⁵⁰, pues así se lo pide José Bergamín -con quien coincide en las páginas de *Cruz y Raya*⁵¹- para publicarla en las Ediciones del Árbol, desde las que, recordémoslo, lanza un artículo sobre el tema de la muerte en el escritor grancanario. Del poeta de Santa Brígida le atrajo profundamente el tema de la muerte⁵², así como el tratamiento poético de temas cotidianos, elemento éste que puede rastrearse en la propia poesía delgadina; así, al menos, lo estima José Jurado Morales⁵³:

De Félix Delgado puede decirse que es el poeta más cercano a Rafael Romero. Su libro *Paisajes y otras visiones* es la revelación de un espíritu selecto. En sus versos, este joven poeta, nos trae porcelanas sutiles y figurillas japonesas, elegantes y frágiles. Su único libro es una noche poblada de estrellas que ya anuncia el alba sonriente.

Delgado supo apreciar una profunda melancolía en los poemas de Quesada que se relaciona con el sentimiento del tiempo y esta relación dramática es la que sustenta

⁵⁰ Andrés Sánchez Robayna (“Bibliografía de Alonso Quesada”, en A.A.V.V., *In memoriam Inmaculada Corrales*, Universidad de La Laguna, Tomo II, Secretariado de publicaciones, 1987, pp. 375-392) realiza un vaciado de los artículos que Delgado dedica al autor de *El lino de los sueños*; es el siguiente: “Alonso Quesada y el olvido”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (2-12-1927); “Alonso Quesada”, *Diario de Las Palmas* (25-7-1932); “Alonso Quesada”, *Azor*, nº. 2, Barcelona (15-11-1932) [Recogido en *Gabriel Miró, Cartas a Alonso Quesada*, edición y notas de Lázaro Santana, Edirca, 1985, pp. 144-146]; “Rastreado la vida y la obra de Alonso Quesada”, *Azor* nºs. 7, 8 y 12, Barcelona (13-5, 15-5 y 15-9-1933); “Una gran figura isleña. Rastreado la vida y la obra de Alonso Quesada”, *Avance*, Las Palmas de Gran Canaria (13-5-1933); “Recordando a Alonso Quesada”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (5-11-1935); “La muerte tema constante en la obra de Alonso Quesada”, *Cruz y Raya*, nº. 33, Madrid (1935). A estas referencias añadimos nosotros “Amistad y justicia”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (18-1-1931).

⁵¹ Félix Delgado, poco antes de su muerte (1936), estaba preparando un estudio sobre Gabriel Miró para publicarlo en *Cruz y Raya*. (En Clemencia Miró: “Cómo desaparecieron las carpetas de los originales de Rafael Romero”, en *Gabriel Miró, cartas a Alonso Quesada*, *op. cit.*, pp. 127-139.) Del escritor levantino pudo atraer a Delgado el enorme peso lírico de su narrativa.

⁵² Precisamente es Delgado quien informa a Julio J. Casal, director de la coruñesa *Alfar*, de la muerte de Alonso Quesada. Por noticias de Sánchez Robayna sabemos que en carta fechada el 17 de febrero de 1926 del propio Casal a la viuda de Quesada, expone el escritor uruguayo “haber conocido la noticia de la muerte de Romero a través de Félix Delgado” (“Sobre la génesis de *Los caminos dispersos* de Alonso Quesada: las versiones de *Alfar*”, *op. cit.*, p. 79). Además, pregunta por qué Saulo Torón o el propio Delgado no le envían un buen estudio sobre Quesada.

⁵³ “Los poetas de Gran Canaria”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (21-5-1927).

una conciencia psíquica de crisis en el autor de *Smoking-Room*, acentuada por el aprisionamiento ontológico que supone la isla. La palabra poética de Quesada, marcada por su rotundidad, parte de lo absoluto de la muerte. Es poeta de sombras y de negros auspicios y su poética está marcada, como la de Delgado, por la temporalidad.

El interés por Alonso Quesada existió siempre en Delgado y podemos rastrearlo, como veremos, en bastantes muestras de su poesía. Este interés se intensifica con la publicación en *El País* de una iniciativa de José Mesa y López, alcalde de Las Palmas y amigo personal de Quesada. En ella insta a los verdaderos amigos de Quesada a iniciar los trabajos para realizarle un homenaje. Éstos son sus comentarios:

Mi distinguido amigo: he leído con suma complacencia el artículo publicado ayer en su diario sobre la justicia de dedicar un recuerdo al poeta Alonso Quesada. Pocos homenajes me parecen más merecidos que el que aún debemos a nuestro malogrado amigo, pero, a mi entender, ello debe ser obra exclusiva de los que nos honramos con su amistad, por lo menos en cuanto a su iniciación y desarrollo, aunque pidamos luego la cooperación oficial.⁵⁴

Con anterioridad, Delgado ya se había quejado desde las páginas de *El Liberal* de la atención que sí había recibido merecidamente Morales y del olvido que habían recibido tanto la obra como la figura de Quesada. Morales y Quesada son presentados como las dos caras de un arte universalmente isleño: sonoridad frente a aridez, cuerpo frente a esqueleto. “Indiferencia”, “rencor” son signos del olvido de Quesada. La queja es notoria: “Nada se ha hecho aún digno de la memoria del más grande de los poetas líricos de nuestra tierra. Nada se ha hecho aún para perpetuar la memoria del fino humorista isleño que nos legó, en sus crónicas, un verdadero caudal de ingenio y de agudeza.”⁵⁵

⁵⁴ “El homenaje que debemos a Alonso Quesada”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (13-12-1930).

⁵⁵ “Alonso Quesada y el olvido”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (2-12-1927).

Posteriormente vuelve a incidir en este carácter universalmente isleño de estas dos caras del modernismo insular:

Se exalta, eternizándole, al más característico de nuestros poetas. Que junto a la eternidad de Tomás Morales se alce la de Rafael Romero. Si el sonoro cantor de la Oda al Atlántico representa la cima de la poesía canaria, “Alonso Quesada”, es más isleño y el más humano –ya en un sentido universal.⁵⁶

Poesía, pues, dura y doliente la de Quesada. Pone, como en más de una ocasión lo hizo Espinosa, en Valbuena Prat el referente para un estudio erudito sobre Quesada. Critica Delgado, también, el desconocimiento que hay sobre la mayor parte de su obra, especialmente sobre las *Crónicas*, en las que reside, en su opinión, lo más logrado de ésta; junto a esta referencia, no olvida aludir a *Los Caminos Dispersos*, *Smoking-Room* y *Las inquietudes del Hall*. Quesada es para Delgado, ante todo, un valor espiritual o, lo que es lo mismo, un referente artístico en el que han de mirarse quienes deseen lograr algo dentro de este marco. Lo considera, por encima de todo, poeta:

Que no llegue el año próximo y sobre la memoria de “Alonso Quesada” caiga una nueva helada de silencio que al fin tendremos que romper con mayores esfuerzos, porque el tiempo encallece la emoción del recuerdo, cuando no la hunde, tan profunda, que nadie la hallará en un lejano día viva y fresca, como conviene a la del nombre de un puro poeta.⁵⁷

⁵⁶ “Amistad y justicia”, *El País*, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibidem*. Un poema como “Tierras de Gran Canaria” engendra bien esas nociones de pesadumbre y aridez:

[...]
Campos de Gran Canaria, sin colores,
¡secos!, en mi niñez tan luminosos...
¡Montes de fuego, donde ayer sentía
mi adolescencia el ansia de otros lares!...
Soledad, aislamiento, pesadumbre...
El corazón siempre en un punto misterioso
y el alma sobre el mar ¡blanca!... ¡El velero
que no pasa jamás del horizonte!... (p. 152)

Citamos por *Obras Completas*, tomo I, edición de Lázaro Santana, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

En otro lugar, (“Correo de Barcelona. Nombres para más calles...”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (14-4-1931)), Delgado, como ya hiciera Quesada, se queja de la “pereza isleña” para homenajear a sus grandes figuras literarias. Cree que el mejor homenaje que se le puede dedicar, en este caso, a Pérez Galdós –o al propio Quesada– es poner nombres de sus personajes a las calles de Las Palmas, una forma de ficcionalizar la propia realidad, de hacer más literaria –imaginaria– la isla, de unir vida y literatura.

Esta *espiritualidad* que atesora para Delgado la obra de Quesada le viene dada por su condición de insular. El ambiente y la geografía insulares marcan el carácter desgarrado y yermo de su obra poética. Estos signos de la insularidad en la obra de Quesada son puestos de manifiesto Delgado en los artículos que le dedica desde la barcelonesa *Azor*. En el primero de ellos, bosqueja el paisaje de la isla para hacernos sentir la misma pesadumbre y desaliento que sintió Quesada:

Gran gemido de piedra que se ahogó en el mar, náufraga de mil tempestades, un zarpazo de altura sacó la Isla a flote. Su perfil de prognata hinca el sostén de su pico en las nubes.

Caracol gigante donde zumban encadenados todos los vientos de la rosa marina, el eco del mar herido contra los cantiles costaneros, entra rezongando por barrancos y hondonadas, gime en los valles, alarga sus clamores entre las degolladas, se desboca en increíble carrera por las llanuras del Sur, va y viene alocado de un punto a otro del cuadrante, en laberinto de donde no sale jamás...

La Isla, en lo alto, es agudo perfil roquero. Por andenes inverosímiles, se llega arriba a los revueltos cerros, a las crestas en cadenas almenadas, hasta enfiar derrumbaderos sin fondo. La Isla vive bajo el signo milenario del Nublo, mástil donde sólo se han prendido gonfalones de niebla. La gran vena conductora del agua viva de las cumbres está hoy —¿desde cuánto tiempo?— seca, reseca, con lecho de piedra sedienta. Quizás la frescura bendita exista honda, soterrada, en intacta virginidad minera.

Llanura única la del Sur, en rampa hacia el mar, pista de ventoleras y huracanes, con espectros de arbustos; tabaibas, aulagas, tarajales, tuneras, cardones, agarrados al gran briazo de lava removida.

Pueblecillos marinos, blancos de sol y de sal; caseríos montaraces colgados sobre un abismo, o trepando en anfiteatro; montañas moriegas y de tierra roja, desgarradas entrañas de volcanes vencidos...⁵⁸

Éste es el paisaje que impresionó el espíritu de Alonso Quesada. Isla también es pesadumbre, desesperanza, sueño: “Soñó en sus soledades liberarse del cerco de piedra, mar y cielo que le ahogaba el ansia de “una perfecta orientación humana”. Pero... ¡liberarse de la soledad soñando, si cada sueño es también isla o islote que agregamos al inmenso archipiélago de nuestras desesperanzas!”⁵⁹

⁵⁸ “Alonso Quesada”, *Diario de Las Palmas* (25-7-1932), p. 1; también en *Azor*, nº. 2, Barcelona (15-11-1932).

⁵⁹ *Ibidem*.

Es reducto –la isla- de la interioridad. Quesada es el “último volcán apagado en isleña tierra atlántica”; Delgado, con todo esto, también remarca la universal atemporalidad de su obra.

Ese carácter universalmente insular y humano se ve reforzado por la profundidad autobiográfica de toda su obra, lo que da más sinceridad y hondura a su lirismo. El tema de la muerte, obsesivo en Quesada, es el que mejor concreta las consecuencias de un estado existencial extremo, abrasado por el hecho, bien conocido, de la profunda desazón que sentía por los ingleses, para una de cuyas empresas bancarias trabajaba muy a su pesar, como bien expresara en la “Oración de todos los días”. Así lo ve Delgado: “es de tan sincero y hondo lirismo, de tan alto valor autobiográfico, que no podrá nadie que intente estudiar la personalidad del poeta dejar de detenerse en él meditando, como en un templo, para llegar a la entraña emocionada de su vida y de su obra.”⁶⁰

Ese carácter autobiográfico toca, también, con menor intensidad, la obra de Delgado. Poesía en los límites de la extenuación y de la muerte la de Quesada, llena de sombras.

En este mismo foro crítico que fue la revista *Azor*, Delgado se congratula de que la crítica peninsular vaya, aunque lentamente, reconociendo el valor de la obra de Quesada. Delgado observa que desde *El lino de los sueños* Quesada supo perfilar en sus tristes versos los caminos por los que iría toda su obra posterior: “Sí, la obsesión – mejor, el presentimiento- de la muerte que se le interponía, más que como una sombra, como un obstáculo tangible, fue la primera floración lírica de *Alonso Quesada: El Lino de los Sueños*.”⁶¹

⁶⁰ “Rastreado la vida y la obra de Alonso Quesada”, *Azor*, n.º. 7, Barcelona (13-4-1933).

⁶¹ “Rastreado la vida y la obra de Alonso Quesada II”, *Azor*, n.º. 8, Barcelona (15-5-1933).

La plenitud de la luz no brilla en Quesada. Sobresale su carácter contemplativo a la hora de escribir líricos recuerdos, como el que dedica a su amigo Néstor de la Torre;⁶² incluso Delgado siente cómo el propio Quesada prefiguraba, desde su obra primera, su pronta muerte:

Sólo él lo sabía. Una ley de raza. La herencia de una débil armazón y de un espíritu que, desbordado, le arrastraba a trabajar, constante, en el secreto de la Muerte.

Para mayor angustia de sus horas, *Quesada* vivió en ambiente poco propicio a recoger las vibraciones de su espíritu... ni siquiera sus ecos. Y lo que es peor: vivió obligado a ganarse el sustento cimentando columnas de sumas de libras esterlinas en un banco inglés, amargado, hacía una vida recoleta. Se deslizaba como una sombra camino de su casa, donde, en el grato reposo de su cuarto, abría de par en par los ventanales del alma y se asomaba a ella cada día para entonar esa especie de “morir habemus” que es toda su obra. Excavó en las sombras, incesante –único destino- y justo es decir que de ellas hizo saltar la vena de luz que le cegó la vida tan pronto.⁶³

Ese autobiografismo del que antes hablábamos encuentra, tras la publicación de *El lino de los sueños*, su continuidad en *La Umbría*, muestra para Delgado de “ensayo de teatro irrepresentable”. A esta obra dedica su tercer artículo en *Azor* en el que rastrea las claves temáticas de la obra quesadiana:

Sin descarriarnos mucho llegaríamos, analizando las figuras y determinados parajes de *La Umbría*, a una realidad autobiográfica, que Romero deja soterrada, perdida o envuelta en velos de sombra, empeñado en conseguir todos los efectos dramáticos con un tema que traspira angustias y zozobras personales.

Hay una figura fugaz –surge en la obra a caballo, y a caballo desaparece, como fugitiva- la de Lázaro, que se nos antoja el anhelo secreto de esa huída liberadora, que debió sentir incesante y tenaz *Alonso Quesada*, y que no alcanzó nunca, puesto que se entregó a su destino sombrío con algo de mártir y de héroe.

El fondo de profundísima realidad de *La Umbría* hace difícil el rastreo; más que difícil, peligroso, porque podríamos hallar en la huella “materia viva” que no entendemos sacar a flor de agua.

La Umbría es, no hay que dudarlo, un trazo más de la autobiografía del poeta iniciada en *El Lino de los Sueños*, y cuya línea de sombra llegó hasta el borde mismo de su muerte – autobiografía velada de lirismo, en trozos dispersos jamás construida con premeditado propósito de autobiógrafo, porque el poeta puro no podrá nunca recorrer paso a paso, en buenos versos, su propia vida, sino que el ritmo interior le aloca y surge hecho melodía trincada, en quiebro de tonos.⁶⁴

⁶² Como ejemplos de poemas que versan sobre la muerte, tenemos los siguientes ejemplos: “Ericka (1880-1902)”, “A Luis Millares”, “El poeta llama a la muerte”, “Coloquio en las sombras”, “La eterna sombra”, “Seis años después” o “Dentro de un siglo, amigo...”.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ ”Rastreado la vida y la obra de Alonso Quesada III”, *Azor*, nº. 12, Barcelona (15-11-1933).

Otras notas comunes en toda su obra son lo que Delgado llama “lirismo doliente” y “desolador pesimismo”, así como la crítica a la que le lleva la tristeza que siente por el modo de ser –anclado, sin auspicios de renovación- del isleño. Esto desencadena “el tono taciturno que ya tenía su espíritu de hombre acorralado”: “Fue *Alonso Quesada* isla en su isla. Sus días fueron un responso largo que él mismo entonó y que al cesar nos descubriera a un alma enterrada en vida en medio del desamparo íntegro de un ambiente sórdido.”⁶⁵

Delgado hace un balance retrospectivo de su biografía y su obra. Fue Agustín Millares Carló⁶⁶ quien dio lectura en el Ateneo de Madrid a *El Lino de los sueños*. Otro elemento en el que insiste es en la pureza de su lirismo (lo llama “poeta puro”). Este rasgo, junto a los caracteres más arriba esbozados, da coherencia y unidad a toda su producción. Añade Delgado el intimismo en su poesía; lo más interesante de este artículo es que ya apunta el propósito de hacer un estudio y agrupar la obra quesadiana: “Podría ser interesante para el propósito apuntado de una “Vida y Obra de Alonso Quesada”, señalar los momentos de euforia del poeta de los que su humorismo y su espíritu crítico, encontraba el cauce más propicio para que discurriera su ingenio con una gracia inefable.”⁶⁷

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Precisamente a esta figura de la intelectualidad isleña dedica un artículo-homenaje, titulado “Agustín Millares Carló y su mejor discípulo en Barcelona”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (24-12-1935), personalidad que marcó con su rigurosa labor a los poetas nuevos. Sigue Delgado la misma tónica que Espinosa en algunos de sus comentarios sobre la labor de estos *hombres modernos* del saber, por ejemplo “Salutación al sabio” (*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (24-1-1933)), en *Textos, op. cit.*, pp. 211 y ss) o “A don Baltasar Champsaur, en el cielo de Las Palmas (*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (2-9-1934), *Textos, op. cit.*, pp. 251-3).

⁶⁷ “Recordando a Alonso Quesada”, *Hoy, op. cit.* Junto a este panorama revisionista de Delgado aparecen también los siguientes artículos: E. Carrasco, “Algunas características de la obra de Alonso Quesada”; Luis Doreste, “El poeta en la isla”; D.M., “Apuntes para un estudio futuro”; Fray Lesco [Domingo Doreste], “Pensando en el poeta”; Néstor Álamo, “Don Alonso El Hidalgo”. Se transcribe también un fragmento de *La Umbría*.

Delgado quería hacer el proyecto de las *Obras Completas* de Quesada junto a la hija de Miró, Clemencia Miró. Para ello se reunieron en Madrid en marzo o abril de 1936 e iban a incluir un prólogo que el propio Miró había preparado para la edición en la editorial Atenea de la mano de Fernando Calleja, justo tras el fallecimiento del autor de *El lino de los sueños*. Ese prólogo finalmente aparece en la edición de 1944 de *Los caminos dispersos*, publicada por el Gabinete Literario en Las Palmas. El propio Delgado informa de que José Bergamín se propuso publicar, con introducción y notas suyas, las cartas entre Alonso Quesada y Miró en un tomo de su revista *Cruz y Raya*. La propia hija de Miró comenta que la correspondencia con Delgado fue frecuente. Del inicial proyecto, auspiciado por Miró, de publicar en Atenea toda la obra de Quesada, la hija de Miró recibe de Calleja, rector de la editorial, toda la documentación y obra que tenía de Rafael Romero⁶⁸.

En la obra de Quesada la muerte es una parte más de la vida, algo cotidiano como el propio hecho de vivir, lo que hace que la vida no se vea alterada por ésta; esta peculiar forma de entender la existencia llamó sobremanera la atención del joven Delgado. Quizá ello pudo ser el elemento de partida que provocase esa *humanidad* que se respira en sus versos, tan acendrada.

Pero es desde las páginas de *Cruz y Raya* desde las que Delgado dedica su mejor artículo a la obra de Quesada, centrado en el estudio del tema de la muerte. Sobresale para Delgado el contraste que Quesada establece entre la sensación de la muerte del poeta y la de muchos de los personajes que aparecen en su obra, como en *La Umbría* donde, según Delgado,

⁶⁸ La relación Delgado-Quesada estaba, incluso, unida por lazos de sangre, pues la mujer del autor de *Los caminos dispersos*, Rita Suárez, era prima de Félix Delgado.

Para conseguir –por contraste– el efecto dramático, el poeta pasa el espejo de su espíritu frente a campos henchidos de vida por donde anda gente sana que siente el espanto de la Muerte de *otro modo*. Esta gente labriega simboliza el vigor, la fortaleza del cuerpo y la sencillez del alma, gente en la que no arraigaron las cuervas raíces del delirio de los personajes de *La Umbría*, la casa rondada por la Muerte.⁶⁹

Dramática es la obra toda de Quesada, profundamente sobrecogedora:

La imagen verbal, en este poema angustioso, arrastra corrientes de ideas, sentimientos e intuiciones escalofriantes. Las imágenes y el mundo íntimo del poeta forman dos márgenes por donde discurre turbulento el aliento dramático. Sin necesidad de esfuerzo, puede percibirse la dirección segura y firme del drama: hacia el infinito mar desconocido de la Muerte.

Este motivo temático es el hilo que da coherencia a toda su obra; es una sombra latente en cada párrafo de su escritura, la inquietud doliente que destila amargura ante la incertidumbre de su propia vida. De hecho, hay poemas de Quesada que auguran para sí mismo un futuro vitalmente estéril⁷⁰. Así lo creyó Delgado: “Con una sola lectura de la obra total de *Alonso Quesada* se captaría el perfil siniestro de la Muerte, puente sombrío que va desde sus años mozos hasta el de la realidad del *peligro infinito*”.

⁶⁹ “La Muerte, tema constante en la obra de ‘Alonso Quesada’”, *op. cit.*

⁷⁰ Pensamos en los poemas “Vuelve a ver a su amigo el mar” (p. 175) y “Final” (p. 159). En este último nos sorprende la certera claridad de sus versos (Alonso Quesada, *Obras Completas*, Tomo I, *op. cit.*):

[...]
-Amigo corazón: yo sé qué día
tu débil armazón ha de romperse;
cuándo será el reposo de estas horas,
¡aprisionadas a una ley de raza!...
Porque sé que es así, te he gobernado
la ruta de emoción, del mejor modo;
y un blando amor, sobre la Tierra Madre,
dejas en los instantes reflexivos,
cuando en sereno discurrir, aguardas
tu participación de Fortaleza...

ESTUDIO DE LA OBRA POÉTICA

PAISAJES Y OTRAS VISIONES (1923)

El título nos trae a la mente varias ideas, una de las cuales es el tono modernista o tardomodernista⁷¹. Este tono apunta a la importancia que el mundo interior adquiere, que busca reflejos y apariencias en el mundo sensible, estados anímicos que representan un orden espiritual. Es una búsqueda (idea clave en Delgado) de paisajes hacia adentro partiendo de un leve estímulo y que está muy en consonancia con los primeros libros de autores como Lorca⁷² o de la estética del Juan Ramón anterior al *Diario...* Además, la presencia del adjetivo denota también esta clara filiación, pero no será un uso tan *colorista*, sino más bien una marca que designa un matiz espiritual, una condición anímica.

Por otra parte, es lógico que se cite en el prólogo al autor del *Poema truncado de Madrid* (1924)⁷³, pues gracias a Alonso Quesada muchos poetas jóvenes de las islas publicaron en revistas y periódicos como *España, Alfar*⁷⁴ o, en el caso de Delgado, en *La Crónica*⁷⁵.

⁷¹ Harald Wentzlaff-Eggebert (*Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. España, op. cit.*, p. 172) estima que este primer libro es “modernista y ultraísta”.

⁷² Según Miguel Martínón, es la veta popularista, especialmente en su segundo poemario, *Índice de las horas felices*, heredada de Juan Ramón, la que vincula a Delgado con el autor de *Poeta en Nueva York*. “Lorca y la poesía canaria de su tiempo”, *op. cit.*

⁷³ El carácter de *adelantado* de Quesada también fue apreciado por el fino crítico Ernesto Pestana Nóbrega; justo un año antes de su muerte, relacionaba al poeta grancanario desde la tribuna de *La Gaceta Literaria* (nº. 79, 1-1-1930) con lo que sería la estética de *La Rosa de los Vientos*, publicación en la que el propio Nóbrega realizaba, junto a Espinosa y Juan Manuel Trujillo, las labores de timonel. Junto a estos dos nombres, Pestana Nóbrega cita, entre otros, los de Agustín Miranda y Josefina de la Torre.

⁷⁴ En diciembre de 1920 nace este Boletín y revista de Casa América-Galicia, que a partir del número 31 es ya exclusivamente literario. García de la Concha nos informa de que en este número “destaca la participación de poetas canarios: Fernando González, con evocaciones bucólicas, y Félix Delgado, que publica “Poemas de la lejanía” [...]”. La cita la extraemos de su artículo “*Alfar*: historia de dos revistas literarias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 255, Madrid (marzo 1971), pp. 500-535; p. 506. El título de *Alfar* se emplea por primera vez en el número 32 (septiembre 1923).

⁷⁵ Tras su estancia como director del periódico *Ecos*, Quesada pasa a dirigir, a partir de 1919, *La Crónica*. Allí Delgado publica algunos poemas de su primer libro, *Paisajes y otras visiones*, a partir de 1920.

Así, apreciamos en *Paisajes y otras visiones* un acopio de textos escritos en diferentes momentos que, no obstante, mantienen cierta unidad *emocional*: son estados, impresiones levemente intelectualizados. Como hipótesis, aventuramos que el joven Delgado obraba así, en principio, a la par que por su excesiva juventud, por una innata confianza en su escritura, pues es notablemente incisivo estilística y temáticamente en una serie de motivos que desvelan, vagamente, una muy personal atmósfera, en la que el tiempo es el elemento germinal. Esto también incide en que confía enormemente en sus posibilidades expresivas, buscando un *cromatismo escritural* muy determinado, cimentado en el peso del sesgo humano del poeta, así como en motivos cotidianos del mundo rural y marino.

Relevante también resulta que para Claudio de la Torre Félix Delgado sea un ejemplo más de los jóvenes poetas grancanarios que, partiendo del modernismo, tratan de *reverdecer* la lírica insular. Para ello, una amplia caterva de nuevos poetas (esta efervescencia de nombres es la que, sin duda, ha atraído más la atención de críticos y lectores) desea hacer una relectura de la tradición lírica de las islas, cimentada, como el título del poemario que comentamos, en el paisaje. Hablamos de una tradición atlántica de mar y paisaje de tierra adentro que alude a la tradición insular iniciada en pleno Siglo de Oro en las islas por Cairasco de Figueroa y Antonio de Viana, aspecto ya señalado por el hermano de Josefina de la Torre en el prólogo⁷⁶ al hacer un breve recorrido por los antecedentes que pudieron servir de referencia al joven poeta grancanario⁷⁷, y que en la nueva poesía insular toman carta de naturaleza, en primer lugar, con Tomás Morales y, luego, con Alonso Quesada, que se erige en el primer antecedente insular de los

⁷⁶ En estas líneas, Claudio de la Torre ya pone como un referente ineludible la poesía de Alonso Quesada, pues, a partir de su figura como escritor, la literatura de las islas, de los poetas del Atlántico, será seguida de forma más exhaustiva por los críticos literarios de la península.

⁷⁷ Esencialmente Tomás Morales y, sobre todo, Alonso Quesada, como hemos visto.

jóvenes y nuevos poetas. Claudio de la Torre lo expresa así: “siguiendo la tradición lírica ha recogido precipitadamente sus frutos y los ofrece al lector cuando aún el verde delata su impaciencia. Su libro es, por tanto, y en este sentido ha de leerse, como un anticipo generoso de su labor futura.”⁷⁸

Junto a este elemento, esencial para incardinar en una buena dirección la producción de nuestro poeta, destaca de la Torre la idea de búsqueda, fundamental, como ya hemos señalado, en los *nuevos* poetas de las islas: la búsqueda se traduce en esa *metáfora descendente*⁷⁹ no sólo en una tradición que se desea renovar, sino también en su propia conciencia creadora.

El poemario es, para el prologuista, endeble desde el punto de vista intelectual. En efecto, la poética de Delgado cabe en estas palabras: “su palabra es más sencilla, su propósito es menos importante. Se me figura que ha hecho sus versos libremente, acogiendo las visiones con un mirar primitivo y trasladándolas espontáneamente a las primeras palabras de su pensamiento.” [p. 5]

Visto así, se está negando toda finalidad práctica o, lo que es lo mismo, se acentúa el sentido de artificiosidad o, al menos, el intento del poeta por lograr algo artístico con esa *mirada primitiva* tan propia de los niños. La literatura, la poesía, no aspira a nada más allá de sí misma; sólo pretende manifestarse –como esos “pensamientos en voz alta” de los que habla el prologuista–, elemento que enlaza con planteamientos bastante en boga por estas fechas de enconada búsqueda de nuevas formas de expresión. De este modo, hay un claro designio de ver este poemario como búsqueda de una expresión moderna, nueva, como un difuso atisbo de lo que se quiere

⁷⁸ P. 4 del prólogo. Citamos por la primera edición de este poemario (Biblioteca de “Las Islas”, tipografía “El Diario”, Las Palmas de Gran Canaria, 1923. Todas las citas que realicemos de esta obra a partir de ahora corresponderán a esta edición. Este poemario, como el resto de la obra publicada o *encontrada* del Delgado la incluimos en nuestro “Apéndice documental”.

⁷⁹ Sánchez Robayna, Andrés, “La metáfora descendente”, *op. cit.*

alcanzar. Así, la brevedad en el verso, haciéndolo más condensado y conceptual, el “aire popular”, por primigenio, probablemente por influencia juanramoniana, el empleo inicial de la imagen, signo de la modernidad poética, la idea de “palabras en libertad” y la vinculación de esta obra en una clara tradición insular –la del paisaje-. Éstas son las aspiraciones, sólo esbozadas en *Paisajes y otras visiones*, de Félix Delgado⁸⁰.

En la dedicatoria de este primer poemario se señala ya la idea de pureza. Lo forman un total de setenta y nueve composiciones, todas con un título a modo de leve *aleteo* interpretativo. Con esa idea de pureza, es fácil suponer que Juan Ramón, Quesada, Jorge Guillén, entre otros poetas, fueran autores leídos por Delgado.

Junto a la presencia del marco natural, transcendido y universalizado por el pensamiento poético, hay otros dos elementos relacionados con la idea de novedad: la importancia del *juego*, del tono lúdico, junto con la animación del orbe. Sin embargo, la presencia del sueño, del tono evocador, de tópicos como la luna, la visión o la noche caracterizan esta obra primeriza como tardomodernista, como anunciamos más arriba; así, pues, es un poemario de transición. Otro elemento moderno es la brevedad expresiva en la segunda parte –“Cantos breves”. En este segundo viraje, el poeta ensaya

⁸⁰ “Más que paisajes, estos poemas son esquemas de paisajes, una visión nueva de la naturaleza a base de brevísimas pinceladas. Y un intento de novedades métricas, rompiendo la estructura versal de las viejas preceptivas”. Artiles I. y Quintana J., *Historia de la literatura canaria, loc .cit.*, p. 277. Sebastián de la Nuez (“La generación de los intelectuales canarios”, *op. cit.*) estima que Desde su primer libro, *Paisajes y otras visiones* (1923), intenta dar novedad a los paisajes y a los interiores de su Isla, apartándose de los caminos comunes; pero aún en sus primeras composiciones no lo consigue sino en parte” (pp. 101 y ss). Añade más abajo que “sin embargo, hay en esos paisajes un alma dentro que quiere fundirse y cantar con la naturaleza” (p. 102). Con relación a sus *Cantos breves* aporta de la Nuez que “encontramos impresiones animadas, escuetas, algunas intensas y otras ligeras, donde predomina el sentimiento amoroso que, a veces, parecen coplas” (*ib.*). Con respecto a *Lejanía* menciona lo siguiente: “el poeta [en *Lejanía*] ha ido desarrollando sus temas y su sensibilidad, [...]” (*ib.*) Con respecto a *Índice de las horas felices* expone que “su poesía ha llegado a la plenitud por la intensificación de los primeros métodos y también con los mismos elementos; pero la expresión se ha ido haciendo más perfecta, el sentimiento más hondo y la metáfora más depurada” (*ib.*). En lo tocante al prólogo de este segundo libro, concluye de la Nuez que “su definición del arte [la del prologuista, Pedro Perdomo Acedo] es el manifiesto de la nueva escuela, donde Claudio de la Torre es el iniciador, Delgado el continuador y Perdomo el que lo lleva a sus últimas consecuencias.” (p. 103).

con la métrica: copla, terceto, redondilla se dan la mano en textos de corte sentencioso y popular en ocasiones, que esconden escorzos de una angustia juvenil, como ya vimos en otra ocasión⁸¹, en los que el tema amoroso envuelve reflexiones de una conciencia atormentada.

La tercera parte, escrita más tarde y cuya decisión de publicarla se tomó cuando *Paisajes y Cantos breves*⁸² ya estaban en la imprenta, en una superación –continuidad también- de *Paisajes*. Se titula *Lejanía*: como *Paisajes*, son sustantivos que se relacionan con la idea de *mirar*.

En los preliminares de este libro ya se anuncian cuatro nuevos títulos de Delgado en preparación, de los cuales sólo *Índice de las horas felices* (1927) llega a ver la luz⁸³.

Paisajes

”El juguete” es el sintomático título de la composición que abre el poemario, una referencia a un artilugio del mundo infantil, un artificio creado con finalidad lúdica⁸⁴. El verso blanco es el ideal para el tono reflexivo al que lleva la contemplación, elemento de la poética moderna:

⁸¹ Hacemos nuevamente referencia a nuestra memoria de licenciatura, *La mirada atlántica de Julio Antonio de la Rosa*, Universidad de La Laguna, 2002.

⁸² Algunos de estos cantos, como anotamos en el apéndice documental, aparecieron en *España* o *La Pluma*, además de en *La Rosa de los Vientos*. Por la forma en que aparecieron podemos fácilmente llegar a la conclusión de que Delgado buscó un orden *temático*, con un sentido o una dirección interpretativa claros, pues la numeración o el orden con que aparecieron en estas publicaciones en nada corresponde a la organización final. Por otra parte, el orden en que aparecen publicados los poemas, en este caso los de *Paisajes*..., también invita a pensar que el poeta fraguó un orden determinado, en consonancia con lo que nosotros pensamos con relación a lo que hemos llamado *desarrollo estacional* de este libro.

⁸³ Los otros tres títulos son los siguientes: *La novia convaleciente y el otoño*, *En el campo* (Verso y prosa), *La vida del hombre silencioso* (Novela).

⁸⁴ Quesada en su poema “La mañana de los magos” recoge también este motivo del juguete ligado al acto creativo:

¡labrad otra ilusión!, que un nuevo día
florece como un juguete útil...

En *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 149.

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

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

Yo entretengo mi espíritu
esta tarde, con la contemplación
de este frágil juguete.
[P. 5]

El poeta parte de lo real, el cielo y los *seres* celestes (con todo un mundo de ideas asociadas a este concepto: ascensión, superación, de lo material a lo inmaterial...) para llegar a lo artificial, que es lo mismo que lo creativo. El motivo de la *tarde*, tan propio de la lírica insular de esta hora, permite todos estos juegos imaginativos: es el momento de la *mirada poética*, de la *vaguedad*, de la negación de fronteras *dentro-fuera*; además, con ella vienen aparejadas nociones como la ingenuidad, sencillez, transparencia. Los puntos suspensivos expanden el tono imaginativo: el yo lírico juega con ese frágil juguete (lo frágil es no útil y percedero), se *entretiene* sin otra finalidad. El deíctico espacial “este” da la idea de cercanía creador-objeto creado, cuyo vínculo es la capacidad contemplativa, nexa entre lo natural y lo creado por el mundo íntimo. Otra vez enlazamos con la idea del poeta como taumaturgo que transforma la realidad a su antojo; para ello, todo queda personificado, esto es, interiorizado. Una primera impresión –forma de abordaje del mundo inmediato- despierta la imaginación: el entorno se hace visión íntima. La mirada, ya en Albelo, García Cabrera, Julio de la Rosa, José A. Rojas, es, como hemos visto, la gran protagonista, la que enarbola la caja de las intuiciones. Contemplar es una forma de intimar, de particular apropiación. Esta

es la poética de este primer libro de poemas. Así, el juguete tiene un valor claro: la visión del paisaje crepuscular, como el propio poema, es una creación, como también lo es el juguete, y esa creación persigue una intrascendente finalidad lúdica –*dejar pasar el tiempo*, otro de los importantes motivos de este poemario-. El empleo del presente eterniza –detiene- el instante, una eternidad condensada, marca de lo infinitamente pequeño; desaparece la temporalidad porque prima la capacidad de observar, el tono descriptivo. Pero como el juguete también entretiene, este poema no tiene trascendencia más allá de sí mismo: la autonomía artística es otro signo, como sabemos, de la estética moderna y es de estirpe ultraísta. El poema es también un juego, un *acto* lúdico y gratuito. La ametría es otro signo importante, pues se destrona lo que la poesía ha heredado, lo que tiene de literatura. El tono altamente subjetivo es otro elemento de la poesía insular de este momento.

El paisaje, como también hemos anotado, es otro bastión importante de la estética insular de vanguardia. En “Amanecer”, un *guiño ocular* esculpe la aurora; la plasticidad se descubre en el trazo breve; el nacimiento del día es sólo aludido:

Están las nubes quietas
y el paisaje
tiene quietud
de madre resignada...;
los cercados de trigo
derritieron
sus espigas de oro
en la mañana,
a la mirada ardiente
del sol nuevo,
que allá en el horizonte
se encarama.
[P. 6]

Como en el poema anterior, el cielo es el motivo temático nuclear del que se enamora la mirada. En Félix Delgado cada poema es como ver un fotograma esencial:

en este libro los momentos del día son marcas destacables pues plantean distintos momentos de la luz, trayendo consigo sensaciones visuales nuevas. La sintaxis poética contradice el sentido: la quietud de la descripción es negada por el encabalgamiento, pues el estatismo conceptual resalta el dinamismo de un espíritu joven: esta tensión fondo-forma trae un importante rédito poético y es iterativa en todo el libro.

Las personificaciones tenues, por otro lado, el juego con los elementos celestes, el tono evocativo con versos que, en muchas ocasiones, quedan en suspenso, son rasgos de la primera vanguardia insular que filian esta praxis poética dentro de la estética tardomodernista. Significativamente, el movimiento en el poema comienza al final, en contraste con la quietud inicial, con lo que queda fijado el carácter del poema como cuadro artístico: los perfectos endecasílabos (cada dos versos) plantean un interés por el verso breve⁸⁵, donde importa más el dinamismo del pensamiento, de las ideas, que la musicalidad como elemento formal. En el fondo, la irregularidad formal traduce un estado de ánimo que ansía buscar, que es dinámico.

En el poema "La iglesia del pueblo", la dualidad sombra-luz (nos recuerda a algunos poemas juanramonianos este título) es trasunto de la de vejez-juventud y vertebra el siguiente poema.

La piedra de la iglesia,
parda y vieja,
rejuvenece
al sol de la mañana;
tiene un aire infantil,
que va acabando
mientras el día perezoso avanza...

Allá a la tarde,
siente
cómo pierde su infancia...
Se acurruca en la sombra,

⁸⁵ Este interés encontrará su prolongación en los "Cantos breves". Desde muy pronto, la cadencia rítmica y el carácter de sorpresa que el verso breve da al contenido poético fueron dos atractivos rasgos de los poetas jóvenes; así, por ejemplo, ya Lorca desde el *Libro de poemas*, en poesías como "Canción para la luna", "Paisaje" o "Una campana" sintió una especial predilección por esta forma de versificación.

y nos oculta
las arrugas de su faz
de anciana.
[P. 7]

Otra vez los puntos suspensivos expanden la idea del verso –y del verbo-. Sintomáticamente, este verso “avanza...” es el más largo –importancia, nuevamente, del elemento visual-; es, así, infinito. En la segunda parte, la brevedad versal anuncia el final –breve- del día. Lo temporal signa el poema, siendo el *tiempo* el motivo poético fundamental; de ahí que destaquen adverbios de tiempo o lejanía (“allá”) así como el significado de los verbos (“rejuvenece”, “va acabando”, “avanza”). En este paisaje se yergue el dardo temporal de una mirada escrutadora. Metonímicamente se alude al título del poema –“piedra”-, su elemento más natural. La personificación convierte al elemento recreado, la iglesia, en personaje de la ficción poética. Lo material cede paso a lo humano, lo objetivo a lo subjetivo, otra forma de intimar.

En esta *antología* primeriza, la idea de movimiento está muy presente con un cúmulo de estampas líricas de variado tipo, como es el caso de “La barca se aleja”. El título ya transmite esta idea de *movimiento en su duración*, en un poema donde Delgado muestra que sí tiene un carácter efectista la elaboración formal del texto:

La barca está tumbada
en la dorada arena
durmiendo un sueño de oro.

Llega el marino;
del sueño la despereza
y surge su vela blanca.

Se hace a la mar
y la quilla, afilada,
rompe las aguas, que duermen
un claro sueño de plata...
[P. 8]

La imagen que un contenido despierta a veces deja o tiene una huella en la sintaxis: “sueño de oro, sueño de plata”. Con el sustantivo de discurso se intensifica de forma más pura la cualidad que tiene el objeto que la ostenta (“la barca”). El verso corto –“Llega el marino;”- contrasta, por su idea de rapidez, con el inicio del poema, reflejo del vaivén marino, con el encabalgamiento suave, como el oleaje de la playa. El ligero hipérbaton de la segunda tríada versal trata de dar esa idea de *desperezo* al estar el verbo al final. La colocación estratégica de determinados vocablos destaca visualmente su valor semántico: “la quilla, afilada, / rompe las aguas,” como la coma rompe el ritmo versal y permite encabalgar los dos versos. El final abierto eterniza –por eso el presente es el tiempo verbal de esta hora creativa- la partida de la barca. La idea del *sueño* es, como hemos observado, muy prolífica en los poetas canarios de esta década.

Como todos los poemas anteriores a excepción de “El juguete”, podríamos situar “Andando” también en el *amanecer* (estructural y temáticamente hablando). El carácter más lineal de los versos contrasta con los paréntesis, más sintéticos, de gran precisión:

El sol de la mañana
es como un lirio blanco
en un campo de oro...
(Rezan los pájaros: cada árbol
un coro).

El agua del estanque
es lámina de plata
que el sol pule...
(Una moza en el sendero: tiene
los ojos azules).

De lejos llega, cansada,
la queja que el labrador
dice en su canto...
(Ñamerás en el estanque: en sus hojas
tiembla el llanto).

[P. 9]

Este carácter no esconde, como sí lo hacen los paréntesis, un triste suceso. Sólo la rima, cualidad formalmente que sí significa, une el *dentro* y *fuera*, linealidad y paréntesis; éstos últimos guardan pensamientos. En la mañana se yuxtaponen tres motivos: sol, agua y el labrador. Las comparaciones son las propias de un niño. Esta ingenuidad es característica, sobra decirlo, del primer impulso creador vanguardista. De estos elementos cálidos de la mañana pasamos a la frialdad: la comparación se convierte en metáfora pura, como el agua del estanque, fría y dura como brillante metal. La queja del labrador nos recuerda a la canción melancólica del marinero en Tomás Morales (“Puerto de Gran Canaria”). El brío evocativo es resaltado gracias a la yuxtaposición, y las estructuras paralelísticas de la estrofa dan la idea del poema como objeto en sí mismo; la fijación visual de la lectura contrasta con la idea de movimiento sugerida por el título, con un gerundio que significa acción en transcurso. Es muy lorquiano aludir a los colores a través de los objetos que los poseen: “campo de oro”, “lámina de plata”. El contraste, también cromático, es otro rasgo de este poemario.

El paisaje en “La pendiente del monte”, presente desde el título, personificado – lo que permite esa *tonalidad lúdica* ya señalada- es el protagonista: la vereda despierta la idea de viaje, camino en el tiempo (“juventud a cuestras”, último verso):

Por la pendiente del monte
trepas alegre la vereda.
Desde arriba se adivinan
las casas de aquella aldea
lejana y los estanques, que tienen
los bordes de hierba fresca...

Hace calor. Un muchacho, ágilmente,
por la vereda se aleja
cantando; un perro grande, le sigue
husmeando en las chumberas...

El aire es tibio,
-que el sol todo lo caldea-,
y ya me siento cansado

de sólo ver la vereda
por donde se aleja el mozo
con su juventud a cuestras...
[P. 10]

La vereda es un hilo en la pendiente del monte como lo es la mirada que escruta el paisaje; el carácter recolectivo del poema precisa aún más los motivos temáticos: la mirada de la vereda es una distracción, un pasatiempo momentáneo.

”Mediodía”, poesía con un estilo nominal que denota concisión, nos trae a la mente ligeros tintes guillenianos, con una sintaxis entrecortada que realza los sintagmas. El mediodía es el momento de la plenitud para el autor de *Cántico*; ese nominalismo destaca el papel constructor –y esencializador- de la mirada, la duración y el estatismo. Los puntos suspensivos limitan con el infinito:

Mediodía. Triunfo
pleno del sol;
campos de trigo,
segados;
canto de algún labrador...
La tierra, se abre
gozosa,
bajo el inmenso
calor...
¡Es el aspirar
la luz,
como el vino,
embriagador!
[P. 11]⁸⁶

⁸⁶ Poemas que tratan el motivo del labrador son bastante frecuentes en los poetas canarios. Otro colaborador de *Alfar*, Fernando González, dedica estos versos al *poeta del campo*:

En la fresca mañana
van camino del campo los labriegos...
Ellos ven a la aurora, cada día,
llegan por los senderos,
entre cantos y aves
y huidas de luceros,
sin que sus almas, como el mar, se agiten
ni se incendie el pinar del pensamiento...!

Alfar, nº. 32, La Coruña (agosto 1932).

Como hemos ya mencionado, los distintos momentos del día y algunas situaciones relacionadas con esos momentos son caracteres estructurales de *Paisajes y otras visiones*; todo el libro responde a una estructura temporal. En “Hora de la siesta” se reitera el personaje del labrador, marinero de la tierra:

Todo lo llena el sol
a esta hora.
Este sol, lleno
de sueño,
aduerme todas las cosas.
El labrador
se ha dormido
bajo la higuera
frondosa;
las vacas, libres,
parecen
estar también perezosas.
[...] [P. 12]

El sosiego sólo es roto por el agua, símbolo de la vida que fluye como el tiempo (personificación final). Los poemas breves se caracterizan por la parquedad y la ausencia de rima. El adjetivo, cuando aparece, no es excesivamente colorista, como en este poema cercano al simbolismo: el espíritu del poeta trata de dibujar una realidad. En ocasiones, el estilo –y el matiz- se acercan más a la prosa que al poema, algo tan quesadiano. El juego vuelve a restar seriedad.

Uno de los recursos preferidos para los tardomodernistas es la sinestesia, pues agranda el valor de la percepción, de la mirada. Lo sensorial despierta asociaciones muy cercanas; así en “Dentro y fuera del hogar”:

Hay aroma de hogar
en todo el campo
y frescura de acequia
que corre entre las cañas;
por detrás de la iglesia
surge el humo

-sutilísimo, azul-,
de la limpia cocina
de una casa aldeana.
[...] [P. 14]⁸⁷

La sinestesia concreta lo inmaterial. Tarde, campo, sol, acequia son motivos recurrentes. El poema parece inacabado: la sugerencia tan propia del simbolismo queda patente en que la composición queda abierta. Estas evocaciones no son siempre completas, sino fragmentarias, piezas de un puzle ensamblado por el hilo temporal que la luz de la mirada dibuja.

Este poemario es un *diario de impresiones* estilizadas por cierto grado de intelectualización, especialmente en lo que toca a la presentación formal de la composición: azul-oro-azul (“noche” –“oro viejo del sol”- “cielo”). El léxico se tiñe de ese valor temporal que subraya la idea de acabamiento (“manto” –“quieta”- “bendición”) en “La Tarde”:

Ya es de noche en el valle.
Sobre las altas cumbres
sin embargo, resplandece
el oro viejo del sol...
Como un manto estirado,
sobre la tarde quieta
tiende su azul mirada
el cielo
como una bendición...
[P. 18]⁸⁸

⁸⁷ El campo, sus aromas, su atmósfera fueron también un claro referente en el primer Lorca (“Mañana”):

La mañana está clara.
Los hogares humean
y son los humos brazos
que levantan la niebla.

Obras completas, Tomo I, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁸ En Lorca, quizá el poeta de más clara influencia en Delgado, la tarde es también camino hacia la ensoñación, hacia lo nuevo; así en “Canción primaveral” (*ibidem*, p. 71):

Voy camino de la tarde
entre flores de la huerta
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza.

La misma conclusión entresacamos de este hermoso fragmento juanramoniano (*Nueva antología*, estudio y selección de Aurora de Albornoz, ediciones de bolsillo Península, Barcelona, 1975, p. 102):

La inconclusión deja este colorido diálogo abierto, como algo eterno; por ello no hay verbos de movimiento, sino un presente atemporal, tiempo de todos los tiempos (la “bendición” por la muerte del día; la tarde quieta (muerta)). Hay imágenes muy tópicas. La prosopopeya “el oro viejo del sol” sobresale al estar el adjetivo justo en mitad del verso, pues es éste el último destello de luz solar del día.

En la brevedad de algunos poemas parece que corre la brisa marina por entre sus versos, pues son leves cantos echados al viento. Éste es el caso de “El mar”:

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

El título vuelve a ser un sintagma nominal, tomado como punto de referencia. Cada poema es un paisaje del espíritu, un momento evocador. El miedo infantil ante el estruendo marino junto a los oídos infantiles nos recuerda los “ojos nuevecitos” albelianos. El poema muchas veces fundamenta su breve estructura en un elemento del paisaje que sugiere al poeta su relación con un componente imaginativo. La idea del caracol, que aparece en otros poetas como Saulo Torón, Ramón Fera, Julio de la Rosa o Josefina de la Torre, es otro rasgo generacional. La isla es el motivo oculto del poema: es ese caracol marino –resonador- que amplifica.

Composiciones como ésta son la referencia para que escritores coetáneos como Ramón Fera fijan el elemento marino como patrón estético ineludible de la poesía de la

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

generación vanguardista en Canarias. En el caso de Delgado, Feria aprecia “un mar visual, pero asimilado, sensacionalista”⁸⁹. A esto añade que en todos los poetas nuevos “se acusa una nueva imaginación poética, como queriendo romper y desmembrarse del precedente; pero no así de la continuidad, de esa vibración siempre viva de la poesía de mar de un Tomás Morales”⁹⁰.

“A la tarde” muestra otro protagonista: el sol –como en el *Diario...* de López Torres:

Estas tardes de verano
el sol brilla
con tan grandes resplandores,
que hace sangre hirviente
al mar
y tal una llaga viva
al horizonte.
[P. 18]

La luz humaniza todo lo que toca en este poema que parece una dedicatoria por su título. El verano es tiempo de plenitud; como en el poema anterior, ya comenzamos a apreciar en Delgado una suerte de interpretación de los signos de la insularidad. Las fases del día dan distintas claves para interpretar esos signos. Los elementos *tematizados* quedan muchas veces destacados en los versos más breves (“sol”, “mar”, “horizonte”).

Con relación a esta *tematización* de elementos de la isla, una impresión es el íntimo paisaje espiritual que es despertado por una serie de estímulos, en muchas ocasiones recurrentes, como son la tarde, el sonido del mar o el “Crepúsculo”, como estampa que el tiempo esculpe y la mirada cincela:

⁸⁹ Feria, Ramón, *Signos de arte y literatura*, op. cit., p. 53.

⁹⁰ Op. cit., p. 54.

Este sol de la tarde, se va hundiendo
dentro del mar Atlántico, dormido,
como gota de sangre coagulada
que cae del Infinito⁹¹.
Llega hasta el horizonte
y suave, se deslíe
a su contacto líquido,
inundando de rojo
todo el mar... y los cielos.
[...] [P. 19]

Es por esto mismo, por la *recurrencia temática* de lo insular, por la que el color tiene un papel básico, en este motivo tan del gusto romántico⁹² y modernista. El sol como “pastilla” –también en el *Diario...* de López Torres- es un guiño lúdico a los nuevos aires renovadores de principios de los veinte. El final del poema se puede relacionar con el “vértigo” del primer poema –“El juguete”-, al volver la visión ingenua, infantil: desde el simbolismo el poeta busca desentrañar los misterios de la realidad. En este caso, el sol hierde la tarde hasta su muerte.

El mismo motivo vuelve en la siguiente composición, en la que el indefinido –“Otro crepúsculo”- da la idea de variación sobre un mismo tema que, como el pintor, realiza bocetos a partir de un mismo elemento con la finalidad de llegar al objeto –cuadro, poema- acabado:

El sol, en el ocaso,
herido por las primeras
sombras de la noche,
vierte toda su sangre
sobre el mar,
copa sonora de plata y de cristal.
[P. 20]

⁹¹ Para Miró, el sol es una “inmensa pupila” roja. Ramos, Vicente, *El mundo de Gabriel Miró*, Gredos, Madrid, 1970², p. 179.

⁹² Otro título de corte romántico es “El otoño y el alma” (pp. 38 y ss). Esta tonalidad general, entre otras razones, es la que nos lleva a considerar *Paisajes y otras visiones* como un conjunto antológico, especialmente su primera parte, “Paisajes”, de la primera hora escritural de Delgado.

Paisaje no es naturaleza. Este poema refiere algo creado como artificio, como producto íntimo, subjetivo, como realidad interior; también como estado anímico proyectado desde la intimidad. Las palabras claves están estratégicamente colocadas al final o al principio de verso (“sol”, “ocaso”, “sombras”, “noche”, “mar”, “copa”, “cristal”). En este cuadro impresionista destaca el verso sonoro final, con vocales abiertas como la boca de la copa de cristal, así como sonidos líquidos y fricativos, junto a la presencia de algún sonido nasal. El contenido encuentra su proyección en el continente material del verso. La luz deja paso a la sonoridad; esa luz se refleja léxicamente (“ocaso” / “sombras”, “noche” / “sangre”). Lo sensorial domina este paisaje, estampa marina; lo plástico cede paso a lo musical, las dos grandes realidades del poema.

Como la noche, la bruma –otra forma del agua- es otro motivo que trae aparejado la idea de difuminación del espacio y, por tanto, enerva el papel protagónico de la realidad íntima:

Por sobre el monte azul
pasa la niebla,
que lo apretuja
contra la hondanada.
La lluvia de estos días
ha llenado
estanques
y lagunas
de aguas
claras...
[...] [P. 23]

La creación de atmósferas es patente en Delgado. En sus poemas, si hay tensión es sólo leve y aparente⁹³. Aquí se unen lo celeste y lo terrenal (“bruma” – “monte”). Los

⁹³ Otro título de este libro que está en la misma línea que “Bruma” es “La bruma nos visita” (pp. 27 y ss), en el que el verso se lleva a su mínima expresión, lo que refleja el rápido paso de la bruma por la ciudad, elemento moderno. La brevedad versal también da más importancia a la palabra, como resonadora de

versos, lacónicos, son como gotas de agua que llenan el estanque del poema. El toque infantil⁹⁴ le resta solemnidad al *cuadro lírico*, algo muy propio de la primera vanguardia como ha mostrado Isabel Castells⁹⁵. La prosopopeya presenta un ámbito que es humanizado y, por tanto, trascendido. La realidad vital es un eco que palpita en la intimidad de un espíritu joven, nuevo. La realidad natural cobra el carácter de paisaje con este recurso, lo que amplía la idea de espacio en contacto con la temporalidad, tiempo que define lo locativo como certeza metamórfica.

Otro elemento iterativo es la presencia de “lo alto” o lo que está arriba (“sol”, “cielo”, “nube”, “bruma”...), con toda la carga simbólica heredada de los autores grecolatinos que ha calado en el mundo occidental: lo alto se identifica con lo positivo,

intuiciones, vista en su potencialidad tanto significativa como sensorial: se percibe –y resuena– de forma más clara y enérgica. El concepto de la poesía como lenguaje no escapa al primer Félix Delgado:

[...]
Saludamos la bruma
siempre con gesto huraño
y es por lo que rehúsa
nuestra agriada amistad...
La bruma se remonta
a lo largo de los montes,
lenta,
desperezándose
sobre
la ciudad.

⁹⁴ Esta tesitura infantil se vuelve tono jugueteón en poemas como “Mal tiempo” (p. 40), en el que las onomatopeyas y el contraste de tamaños recuerdan al lenguaje de los niños:

¡Tan, tan, tan!,
dice
la voz de la campana
anunciando la noche,
que trae las nubes negras
-ha dicho un labrador-,
preñadas de agua...
¡Tin, tin...!
dice infantil la esquila
de sombra amamantada;
tiende la voz sombría,
temblorosa...
¡tan niña como es,
la soledad le espanta!

⁹⁵ “Los poetas de *gaceta de arte*”, *op. cit.*

pero también con la creación y la imaginación, como imaginativa y ocurrente es la metáfora del río saliendo del interior del monte:

[...]
Al monte, haciendo fuerzas,
contra la densa niebla
que apretaba,
se le rompió una arteria;
y de su centro,
-como del corazón-,
se ve bajar
el agua
al valle
desbordada...
[Pp. 23 y ss]

En ese paisaje espiritual que es palabra en voz alta que dibuja estados de la conciencia del poeta, la simbología de las aves está muy presente en toda nuestra tradición literaria; lo alto⁹⁶, la imaginación el pensamiento: eso es el poema. “La gaviota” se sitúa en la tarde – noche; aparece nuevamente el observador reflejado en la acción de ver (“veo”):

Por sobre el mar,
muy alto,
una gaviota va,
rozando el cielo...
Es tan pequeña arriba

⁹⁶ En otros casos, como en el poema “El mar en la noche” (p. 34), la ordenación del contenido poético no permite establecer fronteras entre lo alto y lo bajo (“noche” – “mar”). Todo es uno y lo mismo; todo tiene unidad en su espíritu –el del poeta-. Su espíritu ingenuo capta el paisaje en consonancia con los distintos momentos del día. El poema es una creación del pensamiento, es decir, una posibilidad que se eleva como un sortilegio imaginario; la idea del corazón, digámoslo una vez más, es otro motivo generacional:

Si me asomo a la noche,
siento como el latido
de un corazón inmenso...;
a cada estrella
la veo estremecida
en lo profundo del azul imperio,
mientras abajo el mar
parece complacido
de su estremecimiento...

Miguel Martínón ha señalado la influencia simbolista en poemas como éste. “Alrededores de una literatura”, recogido en *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.* pp. 73-97. El mismo artículo también aparece en *La escena del sol, op. cit.*

que apenas
si la veo...

Se para en el azul...
-no sé si viendo el mar,
o descansando
de su atrevido vuelo...-
[...] [P. 25]

El tema del eco, voz, música, nos retrotrae al simbolismo: es la sugerencia, la huella sonora que se extrae de lo aparente, una realidad de segundo orden que responde a una denominación mitológica:

Hay un eco dormido
en todo el campo,
que es el trajín
de la jornada diaria...
El viento, que ha llegado
presuroso,
se va llevando el eco
a la montaña,
y en los árboles,
dorados por la tarde,
entre sonoras ramas,
la misma canción sabida
con languidez
ensaya.
[P. 29]

Junto a este tema, el motivo del sueño, ambos situados tierra adentro. En algún caso la personificación es resaltada por el encabalgamiento (“El viento, que ha llegado / presuroso”). El predominio de vocales abiertas y de sonidos fricativos, nasales y líquidos hace que el propio poema encarne el proceso para trasladar el eco, como puede apreciarse en los versos finales del poema: en esta canción, que nos recuerda la monotonía machadiana, aparece algún desplazamiento calificativo (“entre sonoras ramas”; realmente, lo sonoro es el viento). La acción central de la composición (“ensaya”) se retrasa hasta el final, lo que destaca el tono lírico-descriptivo de este paisaje crepuscular.

El empleo de la primera persona subraya a veces la presencia de alguna anécdota, por sucinta que sea. El tono ligeramente sentimental liga este poemario a la estética anterior, aunque esto queda relegado con cierto aire de juego, que se aprecia en algunos títulos, como “Rompo el disco solar”:

Esta tarde el ocaso
es tan pausado
y luminoso,
que he pensado
es un insulto
a mi espíritu
oscuro, ceniciento...
¡No acaba, no...!
Parece satisfecho
de este contraste
de mi espíritu
con la claridad
del cielo...
Cierro los ojos...
Hay menos luz ahora,
pero yo quiero
más sombra aún,
y arrojo una piedra
al disco de cristal
desde mi pensamiento...
[...] [Pp. 30 y ss]

La comparación de igualdad coloca dos elementos al mismo nivel (“ocaso” – “espíritu”), a lo que hay que añadir que se destaca la espiritualización del paisaje al igualar el yo con la naturaleza. Hay un importante protagonismo del cosmos, del orbe⁹⁷,

⁹⁷ El poema “Tormenta” (pp. 41 y ss) presenta el orbe como espacio teatral donde los elementos paisajísticos interpretan su papel diario; diríamos que una *literaturización* del entorno. El poema describe un escenario donde los protagonistas del paisaje son singulares actores dirigidos por un inexperto espíritu joven:

Las diez de la mañana...
El sol está muy alto,
pero oscurecido
por la bruma densa,
que hay sobre las aguas
del mar, que resuena...

De vez en vez
el sol asoma su faz
de plata mate,
pero se amedrenta

muy propio de la primera hora cultural de avanzada: se trata de animar el cosmos como propuesta lúdica, como habían hecho los ultraístas. El contraste es el eje de toda la composición: el encabalgamiento lo intensifica (“a mi espíritu / oscuro, ceniciento...”) cromáticamente; la epanadiplosis realza enfáticamente la negación (“¡No acaba, no...!”), mientras que los puntos suspensivos la eternizan⁹⁸.

En la segunda estrofa cada verso es un sintagma preposicional donde todo está subordinado a ese momento temporal, el ocaso personificado; otro contraste se establece entre continente y contenido: se cierran los ojos (“Cierro los ojos...”) pero el verso queda abierto, en suspenso, como la imaginación. A partir de la tercera estrofa, lo exterior se separa de lo interior, apareciendo el sueño del pensamiento. El juego final destaca la fusión de lo que antes se había separado:

[...]
 Abro los ojos...
 ¡Fue el apunte certero!,

de ver el anuncio
 de una gran tormenta;
 y se esconde
 detrás de las nubes
 de gasa...

La niebla
 avanza y avanza
 por sobre la tierra,
 como el polvo gris
 de las carreteras...

¡Ya llueve!
 El primer relámpago
 cruzó por la escena.

⁹⁸ El valor de este signo de puntuación es clave en la interpretación del poema “Invierno” (p. 43), en el que hay versos que se cierran o se abren con los puntos suspensivos; con ello, la idea de continuidad de la lluvia, que no para de caer, encuentra su reflejo en el lenguaje:

Llueve...
 El cielo se descuaja en agua.
 La tierra va tragando,
 intensamente,
 hasta que llega el agua a sus entrañas.
 ...Llueve más recio ahora
 y en la tierra
 se van formando charcos...

pues ya el disco brillante
está roto, hecho ciscos,
en el fondo,
del océano.
[P. 31]

La naturaleza es el campo de la experimentación de una imaginación joven e ingenua; un deseo se sobrepone al ocaso. Cuando hay tantas marcas temporales, gana partido el carácter impresionista, donde sensaciones e impresiones son el elemento subrayado. La tensión poética queda ahora bien lograda: sólo al final se desvela el *meollo* del juego poético; las ondas del mar producidas por las rocas *rompen* la luz –disco solar hecho trizas en el océano–.

“Visión de la noche” es un poema que puede ejemplificar el mar de influencias de los jóvenes poetas canarios. Es un poema que se acerca a la estética ultraísta. El simbolismo romántico de “la luna” queda trascendido gracias a la conceptualización de la visión de la noche:

Surge la luna
y hay un jirón de nube
que la muerde
dejándola incompleta
a la mirada,
como un pandero roto...
Las estrellas,
son como las sonajas de lata
dispersadas...⁹⁹
[P. 32]

El segundo término de la comparación (“pandero roto”) se resalta al ir entre comas. Este poema deja claro que estamos ante una obra de transición que aglutina

⁹⁹ Esta visión lúdica de la luna y de la noche es tratada también, años más tarde, por Agustín Espinosa. En “Esta noche...”, texto perteneciente a su “Diario de un poeta recién casado”, emplea estos términos: “Esta noche, la luna ha encendido su redondo farol sobre el mar y el campo. [...] Esta noche la luna reparte su florecida luz por cielos, tierras y aguas. Nieva las tapias y enverdece los huertos. [...]”. *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (3-9-1932); incluido en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, p. 184.

rasgos que signan el final de un momento y el principio de otro; por eso encontramos caminos interpretativos en ambas direcciones, la tardomodernista¹⁰⁰ y la vanguardista.

Como vamos apreciando, cada título poético es una ventana a la imaginación, una sugerencia; así también en “El huerto en la noche”:

Los árboles del huerto
nos envían
sacudiendo las ramas
llenas
de frutos nuevos,
el aroma maduro
y penetrante
con el que juega
el viento.
[...] [P. 35]

Este poema es un ejemplo de sencillez; es prosaico, conciso. El tono sensual es heredado del modernismo. Esta poesía es una impresión amplificada, un eco; la sintaxis se presta a resaltar los contenidos: se retrasa el complemento directo de enviar (“nos envían”) para enaltecer también, con un paralelismo, (“de frutos nuevos / el aroma maduro”) el contraste nuevo – maduro. Notamos cierta conciencia de elaboración

¹⁰⁰ Un claro ejemplo de esta vertiente es el poema “El campo duerme” (p. 33), con la presencia de aliteraciones (“s”) o con el consabido tópico de la luna que “vertió su sueño de plata...”; la estructura circular del poema, cerrada, es oscura como el sueño que todo lo rodea y abraza:

¡Noche en el pueblo!
Hay un sosegado sueño
dentro y fuera de las casa.
El sueño cerró las puertas
y sobre el campo sembrado
y en toda la carretera
a un lado y a otro arboleda,
la luna trasnochadora
vertió su sueño de plata...
¡Noche en el pueblo...!
Hay un sosegado sueño
dentro y fuera de las casas.

poética, por una notoria preocupación formal¹⁰¹. Los árboles desean unirse a las estrellas como muestra el prolongado encabalgamiento, que une rítmicamente los versos finales:

[...]
Los grandes incensarios
de la noche,
-¡todos los árboles del huerto!
elevan sus aromas
a las nubes
con un sensual el deseo:
unirse en un abrazo
a las estrellas
y robarles
el temblor virginal
que brilla
en ellas...
[Pp. 35 y ss]

La idea ascensional de los árboles, símbolo de la vida terrenal, alude a una cosmovisión del orbe como unidad, como totalidad. Esto es signo de unión entre lo terrenal y lo celeste; el árbol, como el pensamiento, pretende una suerte de comunión de todo el orbe.

¹⁰¹ Otro ejemplo claro de esta preocupación es la composición “Tormenta” (*op. cit.*). El poema es una disposición ordenada de elementos y se aprecia claramente una tendencia al orden formal, a destacar casi matemáticamente las estructuras. Lo conceptual marca lo formal:

Las diez de la mañana...
El sol está muy alto,
pero oscurecido
por la bruma densa,
que hay sobre las aguas
del mar, que resuena...

De vez en vez
el sol asoma su faz
de plata mate,
pero se amedrenta

El cambio de una palabra de su posición le da un nuevo valor. La palabra se encuentra, así, más cerca de su valor primigenio

de ver el anuncio
de una gran tormenta;
y se esconde
detrás de las nubes
de gasa...
[...]

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

Deshojaron los árboles
sus ramas
y exhiben ahora sólo
su esqueleto...
Parece que en otoño
se desnudan
de su ropaje viejo...
O invierten el ramaje
y dan arriba
las raíces,
para ungirlas
con el beso
de la luz
y las caricias del viento.
[P. 37]

El tono –incluso los títulos- de estos primeros poemas largos nos recuerda al primer libro de Lorca, *Libro de poemas*, a poesías como la titulada “Canción otoñal”:

Todas las rosas son blancas,
tan blancas como mi pena,
y no son las rosas blancas,
que ha nevado sobre ellas.
[...]
Si el azul es un ensueño,
¿qué será de la inocencia?
¿Qué será del corazón
si el amor no tiene flechas?¹⁰²

El poema es una ofrenda pura. Algunas ideas aluden al nuevo momento que se vive en la creación poética (“esqueleto”, “ropaje viejo”). “Parecer” es el verbo de las impresiones. Las estaciones son otra marca de la temporalidad; los puntos suspensivos y

¹⁰² *Op. cit.*, pp. 68 y ss.

el nexos disyuntivo “o” enaltecen la partición en el poema de la parte más imaginativa: la sintaxis está al servicio del contenido.

“Tras la tormenta” es el poema que cierra el apartado “Paisajes”. Este primer eslabón sigue una estructura temática lógica: amanecer (“La iglesia del pueblo”, “Andando”...), mediodía (“Hora de la siesta”, “La Tarde”...), el crepúsculo y la tarde, que semánticamente se emparentan con el otoño y el invierno (“Bruma”, “Tormenta”, “Otoño”, “Invierno”...). El poeta presenta un espacio lacónicamente construido; este final es un nuevo inicio, un golpe de optimismo:

No hay sosiego en el mar
y la brisa que corre
parece estremecida
por la misma inquietud
de la llanura líquida...
El cielo, contagiado,
se acurruca,
y llora la tristeza
de este día...

Llovió...
Ya se ha calmado el viento;
el mar se ha sosegado
y con la lluvia
se lavó el firmamento;
las montañas lejanas,
que borró el mal tiempo,
se azulean
con el color del aire,
del mar
y de los cielos...¹⁰³
[Pp. 44 y ss]

El poema “Elogio de Gabriel Miró por el *Libro de Sigüenza*”¹⁰⁴ está dedicado al primer libro del autor levantino, publicado en 1917. Apunta los elementos propios de la narrativa mironiana, escritor del paisaje –como “Paisajes” es el episodio poético que

¹⁰³ La animación del elemento celeste es también descrita por Agustín Espinosa: “Luego hacia mediodía, ha tirado el buen sol por el cielo, con sus hábiles y tendidos rayos, y lo ha llevado a su pista normal, a su primordial área, a su lejana y justa altura.” *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (10-9-1932); también en *Textos (1927-1936)*, op. cit., p. 187.

¹⁰⁴ Quesada dedica un poema elogioso a Gabriel Miró en *España* (23-5-1918), incluido en *Los caminos dispersos*, titulado “Versos. A Gabriel Miró”.

concluye este poema-, con lo que coincide con este espíritu ceniciento: personificación, presencia del elemento religioso (recuérdense los poemas “La iglesia del pueblo” o “Angelus”), importancia de la impresión para capturar la esencia vital del entorno. En este poema laudatorio el campo y sus protagonistas son el nexo entre ambos escritores:

¡El “Libro de Sigüenza”!
¿Escribiéronlo manos franciscanas?
¡Está lleno de aromas de paisajes
por donde el alma de Sigüenza vaga!
Yo me imagino al escritor, sereno,
compadeciendo al pobre desvalido
y dando libertad a las manadas
de cabras y de ovejas, pensativas
en el redil en que el pastor las guarda...
Y en los Angelus puros de los campos
rezar una oración toda aromada
de santidad,
desde lo más profundo de su alma...
[...] [P. 49]

Esto es así porque Miró cuenta “los secretos que la naturaleza, / [...] / te dice”. Se defiende una poética de la naturaleza elemental. El poeta dialoga con el entorno, lo vivifica, lo alegra con su palabra joven, humanizándolo, juega con él, haciéndolo partícipe de su candidez espiritual, de sus ganas de vida: es el preámbulo de una lectura poética con ojos nuevos. En efecto, Miró siempre vio con buenos ojos a la gente de los pueblos: no soportaba el agobio urbano¹⁰⁵.

Félix Delgado, como Miró, plasma una geografía subjetiva en *Paisajes*. Es un poeta de espíritu puro, algo que se refleja en la sencillez de la sintaxis. El poema es el acto de la contemplación hecho palabra, ligeramente rozado por el espíritu creador. El poeta existe en función de su entorno. El entorno persigue ser paisaje en la palabra. Delgado busca la revelación de un paisaje espacio-temporal, un paisaje adánico que

¹⁰⁵ En cartas de Madrid (24-11-1922) afirma Miró: “Yo no soy ese dulce franciscano que usted y el autor del elogio al *Libro de Sigüenza* se imaginan por bondad o por pereza en el enjuiciamiento”. Más abajo dice: “aspiro a la serenidad y a la pureza en el arte”. Citamos por la edición que de estas cartas realiza Lázaro Santana, *Gabriel Miró, cartas a Alonso Quesada, op. cit.*, p. 67.

muestre las evidencias que, por cotidianas, pasan desapercibidas. El poema es el nexo que convierte el acto contemplativo en realidad espiritual. Ser y sentir el paisaje y el tiempo son las claves¹⁰⁶.

Ese paisaje se identifica con el estilo: transparente, luminoso, esencial. Podríamos hablar de *sustantividad* del entorno: el paisaje es más revelador en la medida en que se inserta en el tiempo: Delgado trata de fijar la presencia del mundo natural y del tiempo; en el lenguaje en un intento de nominalización. El poeta entabla un diálogo interior con paisaje y tiempo: se trata de plasmar ese vínculo comunicativo. La voz propia se busca en el espacio físico y también en el cronológico.

Así, pues, armonía, claridad, sosegada hondura, son rasgos de *Paisajes*, primera parte de *Paisajes y otras visiones*, donde importa más el valor humano del paisaje -de ahí la gran presencia de prosopopeyas-. Capacidad de observación y precisión son dos rasgos más, que se suman a los anteriores y que acentúan la idea de transparencia.

Cantos Breves

El segundo *capítulo poético* de *Paisajes y otras visiones* lleva por sugerente denominación “Cantos Breves”. Delgado tuvo en la década de los veinte claros modelos para mirarse en este sentido, como el *Libro de poemas* o las *Canciones* lorquianas, así como los primeros versos de la segunda etapa juanramoniana (*Eternidades* o *Piedra y Cielo*). Por otra parte, determinados temas (mujeres muertas en la flor de la vida, amores lejanos o soñados...) ya presentes en los primeros libros juanramonianos, son de estirpe romántica; también los motivos aldeanos y el mundo rural. A esto queremos agregar que sigue el tono íntimo que ya apreciamos en *Paisajes*, intimidad que será,

¹⁰⁶ “El tiempo alumbra y matiza de una especial coloración las cosas y los lugares: [...]”. Ramos, Vicente, *el mundo de Gabriel Miró, op. cit.*, p. 115.

como veremos por el desarrollo de estos *cantos*, un espacio para el autoconocimiento y la reflexión.

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

Cada estrella es un sueño,
que dejara un poeta prendido
en la bóveda azul de los cielos.
[P. 55]

El tono popular¹⁰⁷ –vertiente neopopularista¹⁰⁸ - estuvo siempre latente en la obra de poetas como Antonio Machado, Juan Ramón o en Lorca y Alberti. En el canto II lo femenino despierta la sugerencia: femenino de mujer o de poesía; el elemento emotivo estará siempre presente en esta parte central de *Paisajes...*¹⁰⁹ donde ahora el poema es una definición y una forma de conocimiento:

¹⁰⁷ El Canto X (p. 62) es otro buen ejemplo de composición de modalidad popular. El tópico de la vida como camino, con Manrique y Machado como buenos exponentes, está muy arraigado –también en el romancero- en las letras hispánicas: poesía breve, como la vida; cierta nota conceptista preside algunos de estos poemas:

Cantando por el camino
pasó esta tarde un viajero,
que un canto alegre decía...
¡Por este mismo sendero
canté yo mis alegrías
y es hoy el eco que un lamento!

¹⁰⁸ Formalmente podemos apreciarlo en el empleo, en esta segunda composición, de la copla y en la sexta, por ejemplo, de la redondilla (p. 58):

La misma mano que un día
sirvió para acariciar,
fue la mano que servía
más tarde para matar.

¹⁰⁹ Éste es un rasgo también apreciado por Sebastián de la Nuez. En la introducción de la edición facsímil de *La Rosa de los Vientos* (*op. cit.*, p. 29), señala sobre Félix Delgado que “hay dentro de su vanguardismo bastantes resonancias humanas”. No entendemos, sin embargo, con relación a la participación de Delgado en la revista santacruzera, el siguiente comentario de este crítico: “pero el poeta desaparece prematuramente, como Julio A. de la Rosa, y *La Rosa* (nº. 4) le dedica una Antología de sus versos” (*ib.*). Como es sabido, Delgado murió durante el alzamiento fascista en Barcelona, 1936, al

Eres inmensa, infinita
y única, como Dios.
¡Eres todo, y... sin embargo
cabes en mi corazón!
[P. 54]

Como en el poema anterior, la tercetilla que le sigue parte de un verbo existencial (“eres”); hay certeza de lo imposible, de lo inefable. El tono metafísico ahonda en una poética de la búsqueda de la verdad: el “tú” dramatiza poéticamente el intento de un imposible, algo que sólo se intuye, se divisa levemente, pudiéndose dar un rodeo a su esencia sin poder penetrar en ello:

Eres un verso sutil,
hecho de brisa o de aroma,
que jamás podré decir.
[P. 55]

El poema trata de hacer posible que en la forma de la palabra su objeto referencial quede aprisionado; más que esto, es intuir lo presentido, es la certeza de una negación: el proceso justifica un fin inalcanzable, etéreo y efímero como cada “verso sutil”.

Los versos de la composición siguiente son otro ejemplo de poesía conceptual¹¹⁰. La tensión no tiene forma de desarrollarse; es un escorzo. El verso más breve refrena la huida que sugieren los puntos suspensivos:

relacionársele con postulados falangistas, y en 1928, como sabemos, colaboraba –y llegó a ser redactor-corresponsal- asiduamente en *El País*.

¹¹⁰ Lo conceptual se manifiesta no sólo en el carácter breve de las composiciones, sino también en el empleo de recursos que tratan de manifestar el *diálogo* contradictorio que las palabras establecen entre sí. Una muestra de recurso de carácter sintético es la epanadiplosis por contraste, muy del gusto barroco, como en el canto IX (el subrayado es nuestro; p. 61):

Tú no quisiste sembrar
en el huerto de mi *ayer*.
Hoy es amargo pensar:
-¡Semilla que lleva el viento,
adónde irá a florecer!-

Pasaste por mi vida
como una estrella errante
por los cielos...
Y estás en mí,
tan fija como mi pensamiento.
[P. 56]

El poema es *muy visual*, algo usual en el despertar de las vanguardias. La lectura ocular también significa. El carácter sumativo (“y”) une lo propio con lo externo. El pensamiento –la palabra- fija el devenir, la fugacidad, destacada por el encabalgamiento de los tres primeros versos. La ambigüedad hace grande lo pequeño, intensifica su nivel lírico. En el contraste fugacidad / fijación es la imagen la que dota a lo peregrino de realidad eterna a través de su conceptualización; lo breve es altamente conceptual, sintético. La realidad pensada aísla del tiempo: eso es fijar. El carácter fragmentario de estos poemas redonda en su ambigüedad: son leves ansias del pensamiento que brotan como una flor en medio del desierto.

Este carácter anfibológico se aprecia también en el canto VII, en el que el verso “con tu llegada...” no resuelve quién es el sujeto de la acción, si la muerte¹¹¹, la amada

A este intento de abstracción se añade la posición de las palabras en el poema o el empleo, como en este caso, de infinitivos, que nominalizan las acciones o los procesos que significan, que se miran como imposibles. La exclamación final enerva el tono emotivo, pero también deja en suspenso la duda.

¹¹¹ Este tema que, como hemos visto, marca muchos de los comentarios de Delgado sobre Alonso Quesada es el punto neurálgico del canto VI, así como del canto XI (p. 63):

Sonámbulo en la vida,
voy andando caminos de mi sueño.
¡Cuando te encuentre, amada,
comenzará el reposo verdadero!

También el canto XVI (p. 68) insiste en esta obsesión vital de Delgado: la muerte es una certeza de juventud y el poema un leve presagio, un augurio:

Si eres o no eres,
¿qué me importa?
La vida ha de acabar
hoy o mañana
y entonces no sabré
si habrás llegado
o quedaste a lo lejos,
rezagada...

o una conjunción de ambas (la muerte es la amada eterna). La resignación que el poeta muestra nos recuerda, en cierta medida, a Alonso Quesada:

-¿Serás acaso un sueño?-
he pensado en la desesperanza.
Y ahora, optimista, creo
que siempre he de soñar
con tu llegada...
[P. 59]

La poesía culta –en la forma del terceto- también puede dar cabida al magma emocional del poeta:

Si no bastan las lágrimas vertidas,
ni este silencio de hoy más angustioso,
¡para bien de mi mal daré la vida!
[P. 60]

Éste es un escueto monólogo lírico, de tono sentencioso, un ejemplo de juego conceptual en el que el poeta practica con la métrica y los recursos. El verso largo, más sonoro, se alarga al igual que la angustia del yo. Generalmente esta estrofa aparece encadenada: el que el segundo verso no rime realza su última palabra (“angustioso”), que traduce un estado de alma. La separación “silencio / angustioso” acrecienta este estado, el abismo en que el poeta se encuentra –nótese la aliteración de “s” que intensifican la solemnidad del silencio-. Hay, por otro lado, un deseo de elaboración, de buscar la insinuación por distintos medios. Parece que en el verso largo se pretende dar más trascendencia a una situación más personal.

Deseamos incidir en la pertinencia de la denominación “Cantos Breves”: lo musical, si existe, está en la sugerencia de la idea, noción tomada del simbolismo. En

A la clásica visión del sueño –*imago mortis*- se une el no menos literario enfoque de la personificación de la amada –muerte-, que entrega su verso eterno. El “reposo verdadero” –la muerte como única verdad absoluta- significa el cese de la angustia y de toda desesperación ontológica.

Delgado el registro conceptista está latente aquí en todo momento; un ejemplo más es el canto XII:

Con la huida,
conseguiste tan sólo eternizarte...
Estás multiplicada
en todas las mujeres
que cruzan por mi vida...
Y como tú, se marchan.
[P. 64]¹¹²

La antítesis inicial (“huida” / “eternizarte”), es contradicción que sólo el amor¹¹³

–primera vez que aparece este tema de forma explícita- puede remediar. El tú fortalece

¹¹² Ese carácter cósmico de la ausencia femenina, de la huella que deja su paso, es también motivo de un poema para José Rivas Panedas, que también se sitúa en la misma órbita que éste de Delgado:

Tú,
tú has pasado
Has pasado
rumorosa,
como un vino
de oro,
sobre la estela
blanca,
que mis ojos
te han dibujado.
Tú,
tú has pasado.
Has pasado
en sinfónica majestad
de sonoros pasos,
en multicolores,
de supra
exaltación
¡Victoria
al olor femenino!
[...]

Este poema, publicado en *Grecia*, n.º XVIII (junio 1919) lo recoge Francisco Fuentes Florido en *Poesía y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989, pp. 265 y ss.

¹¹³ Amor y muerte se dan la mano en esta parte central de *Paisajes...*, en *duelo* barroco que nos recuerda a algunos de los mejores poemas de Quevedo. Amar en silencio, con resignación, hace que el poeta llegue a percibir en sí mismo la materialización corporal de la muerte, como así se desprende de la lectura que hacemos del canto XVIII (p. 70):

Te llevo en mí...
Lo sé,
porque yo siento
cómo me llamas...
Y mi oído experto
percibe tu voz,
que me llega hecha eco.
Estás dentro de mí,

el caudal de sugerencias (mujer / muerte); podríamos designarlo como el anhelo de belleza que persigue el poeta, belleza que es el reducto más puro y esencial de la existencia. La idea de movimiento (“huida”, “cruzan”, “marchan”) de estos elementos (“mujer”, “amor”, “belleza”) externos es superada por ser perpetuados a través del pensamiento y de la evocación. Los puntos suspensivos son marcas gráficas de la temporalidad infinita que extienden el sentido de un verso o una palabra (“eternizarte...”, “vida...”); la puntuación aumenta o matiza un significado: al separarlo, lo distingue y, por tanto lo resalta, como en el verso final (“y como tú, se marchan.”); con ello la certeza aumenta. El tiempo presente, tiempo de todos los tiempos, reducto de lo eterno y de lo efímero, tiempo contradictorio, destaca esa sensación intelectual de continuidad eterna del instante. La cercanía del instante que desaparece acentúa las ideas de soledad, melancolía y amargura; intensifica la tonalidad dramática ante la ausencia femenina¹¹⁴.

Este tema es una de las obsesiones del primer Félix Delgado: en el canto XIII, al ser la última palabra del poema queda de manifiesto el peso emotivo de este argumento metafísico. La muerte es la única certeza que nos depara el futuro, fin del camino; pero

como mi sangre...
 ¡Hecha sangre... Tal vez
 hecha un deseo!

¹¹⁴ Es la misma amargura que Delgado observó en la poesía de Quesada en poemas como “El sábado”:

[...]
 El gerente ha salido para toda la tarde
 a jugar la partida de *foot-ball* porque es sábado.
 Los demás, como menos, seguimos la tarea:
 ¡el eterno pan nuestro, de tan eterno amargo!

En esta pesadumbre y amargura también interviene, como se sabe, su relación con los ingleses, por ejemplo: “Oración de todos los días”, “Un concierto en la colonia” o la fina ironía en “Un británico”, humorismo acentuado por la rima, tan inusual en *El lino de los sueños*.

Quesada, Alonso, *Obras completas*, Tomos I y II, *op. cit.*, p. 132.

el poeta, nuevamente, sabe que en el presente eterno la muerte es –será- su segura compañera. Es la cita definitiva¹¹⁵:

Si has de llegar, te aguardo
aquí, junto al camino viejo...
Durmiendo aguardaré;
no me importa que tardes
si al fin has de llegar
para ahuyentar mi sueño...
.....
¡Te esperaré dormido
y no veré cómo se marcha el tiempo!
[P. 65]

El paisaje de la isla es un hito ontológico ineludible para los poetas insulares. En el siguiente canto aparece el mar como algo más que un tema, como forma de la conciencia, también como elemento metafísico. A él se liga el motivo del recuerdo¹¹⁶ y por ello quedan resaltados términos relacionados con el tiempo (“cuando”, “cansado”, “ya”, “viejo”, “recuerdo”). El tono dialógico acrecienta las ideas de angustia y soledad:

¹¹⁵ En *Soledades. Galerías y otros poemas*, Machado, en el apartado “Del camino” también intuía la definitiva presencia de la muerte:

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.

Machado, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1987⁴, p. 130.

¹¹⁶ Vuelve a aparecer nuevamente en el canto XXV (p. 77):

Fue el alejamiento
para mí imprevisto;
¡Cuando quise llamar
ya estabas lejos...! ¡Mas
no estoy solo, no,
que aún me vives
más pura y acendrada
en el recuerdo!

El recuerdo es el último refugio de la existencia. La dilogía y la epanadiplosis relacionan otra vez esta composición con el conceptismo (“que aún me vives”: vivir y hacer vivir; “no estoy solo, no”), que ya hemos esbozado. Como vamos viendo, sueño y recuerdo despertarán en Delgado la actividad poética de la imaginación y, además, se convertirán en la mayoría de las ocasiones en medios para la introspección. El sueño y el recuerdo se alejan del ruido y del prosaísmo de la vida, pues ambos se caracterizan por el silencio y la profundidad. Sueño y recuerdo dan luz a las sombras del tiempo, iluminándolo, recreándolo: se trata de fundar otro universo paralelo.

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

Es muy propio del simbolismo explotar las posibilidades poéticas del
significante de las palabras para crear un clima, para generar sensaciones. Las
aliteraciones, como en el canto XV, están al servicio de los motivos poéticos; es una
forma de fijarlos (“y zumba, rumoroso, dentro,”), de crear su propio eco:

Llégame tu aliento el alma
y zumba, rumoroso, dentro,
tal como si fuese el viento
que eternamente el caracol
devana.
[P. 67]

Se consigue, pues, una fijación semántica y fonética, con lo que el texto gana en
objetividad, en carácter autónomo. El poema es como un organismo donde hay una
íntima trabazón entre todos sus elementos semántico-formales. También la mirada –y
no sólo el oído- nos da con gran intensidad una idea: “zumba, rumoroso, dentro,” como
dentro de las comas está el adjetivo que denota el estruendo del aliento. El caracol, un
resonador, representa los laberintos del alma, de la conciencia; es el término que
connota la idea del poema como flujo de resonancias.

Esa muerte que angustia al poeta se convierte a veces en objeto de deseo. Ahí
está su clave explicativa: es un sentimiento de finitud tan profundo que llega hasta su
alma. La idea de conocimiento (“eres”) se manifiesta en los intentos por dar una
definición de aquello que produce su apremiante estado anímico:

Eres lo misterioso, lo increado,
lo absurdo por lo menos,
en mi vida...
¡El alma anhela siempre,
lo que no ha de alcanzar
ni aún siendo divina...!
[P. 69]

Ésta es la gran paradoja de su existencia: hasta lo inmortal del poeta, el alma, desea salir del tiempo. Es una existencia tan ambigua y confusa como la propia definición de lo que es la no existencia. Podríamos hablar de pesimismo vitalista: conocer los entresijos de la vida es poder llegar a comprender –y aceptar- su presente estado vital.

En consonancia con ese pesimismo vitalista, encontramos el tema amoroso que ya hemos apuntado. Morir de amor es la doble angustia que *tilda* los vericuetos de la mayor parte de estas *volátiles* composiciones. En el poema XIX, el verso “¡será un suave morir” desvela la certeza entrevista en las composiciones inmediatamente anteriores (XVI al XVIII). La muerte en vida –*doble muerte*- consiste en el crudo pesimismo al que el poeta se ve abocado en sus devaneos –ensueños- existenciales:

Te aferras a mi alma
como un náufrago
y voy a perecer,
sin defenderme
de tu agónico anhelo.
¡Será un suave morir,
el de morir ahogado
en la quietud inmensa
del mar de mis ensueños!
[P. 71]

Esta agónica ansiedad va creciendo a golpe de verso de manera desmesurada, con lo que recursos que intensifican esa tensión, como las exclamaciones, van teniendo cada vez más peso en el desarrollo emotivo de los poemas. El “corazón tan viejo” se contradice con la juventud del amante: está viejo de querer y no poder llegar a nada

cierto. La indefinición del referente del pronombre “tú” –que parece que es la amada que da muerte- acentúa el dialogismo y, así, el tono dramático:

¡No te llamaré más!
La angustia enmudeció
y el corazón tan viejo,
ya va a acabar
el ritmo de la vida...
¡Y tú, con él,
te marcharás muy lejos!
[P. 72]

Esta objetivación pronominal expresa el carácter analítico de la mirada, una mirada introspectiva. Clamor, llamada, eco, voz... son términos recurrentes que obedecen a ese constante clamor que produce la idea de morir en la conciencia del poeta-amante. El hecho de objetivar estos elementos no es más que un intento por conceptualizarlos, viéndolos como entidades autónomas con relación a su poseedor. Visualmente, hay versos muy sugestivos (“te marcharás muy lejos”), donde el orden muestra esa lejanía o, también, auditivamente (“ya va a acabar”), donde el tono monocorde de la vocal “a” resuena en toda la composición (por eso es el verso *central* del poema).

Ante esta situación agónica, el amante se rebela, lo que produce un cambio de tono, que observamos en los dos cantos siguientes:

[...]
¿No me quieres oír?
...Él crecerá y entonces
serás tú la que quiera
enternecerlo...
¡Y no temblará ante ti,
-¡lo juro!,-
porque se habrá hecho acero!
[XXI, p. 73]

[...]
Jamás verás en mí
el gesto doloroso
por tu huída;

¡no vivirás conmigo...!
Pero es igual, porque
la vida es sueño,
[...] [XXII, p. 74]

La nota calderoniana no logra esconder el tono ingenuo que late tras estos versos. La queja cristaliza la frustración ante la inmensa soledad, que intensifica en la primera muestra poética la interrogación retórica del que siente y no sabe o no logra consumir su amor. Los pronombres, ecos gramaticales que esencializan sin concretar el referente, aumentan esa sensación de vacío (“él”, “tú”, “estremecerlo”...).

Estos poemas, junto al XXIII y XXIV son toda una declaración. En el último caso, el tono prosaico acerca la composición a la forma de escritura de Alonso Quesada:

Mi vida es toda amor,
que hora por hora crece...
Y es ya tan inmenso,
que no cabe en la vida...
Y va a estrellarse,
sin poder remediarlo,
en el Infierno...
[P. 76]

Los sentimientos más altos del ser humano (“amor”) ganan autonomía. El deseo de análisis contrasta estructuralmente con la brevedad de los poemas. Nos trae a la memoria el poema de Quevedo “Si hija de mi amor mi muerte fuese”: la fatalidad de vivir es generar tanto amor para llegar a ser plenamente en la nada de la muerte, que es lo mismo que la vida; ésta es la paradoja vital del poeta.

En todo este proceso existencial, el canto XXVI supone una mirada retrospectiva, al aparecer el problema que lo angustia como pasado, como un recuerdo:

Ni la onda del viento,
ni la ola del mar,
jugaron contigo, ¡alma!
como su voluntad...
[P. 78]

Este proceso es, en resumidas cuentas, el enfrentamiento del poeta con su angustia y sus devaneos existenciales, así como con la certeza del conocimiento del fin, que no puede controlar. Es una lucha del poeta con la idea que tiene de la vida y del amor: la acepta, luego tiene miedo y, posteriormente, se rebela para, finalmente, ver todo esto con objetividad, como un hecho pasado, como hemos expresado más arriba. Éste es un poema-resumen de todo ese camino. Estos cantos breves son los fragmentos unidos por ese proceso (recordemos que las marcas temporales son muy abundantes). Así, esta parte del libro es como un largo poema donde cada pedazo representa un episodio de ese acercamiento-temor-aceptación-rechazo-recuerdo.

La resignación es la respuesta última a todo ese devenir, ante el que el poeta no puede luchar ni tan siquiera líricamente:

Pesadilla de mis ensueños,
inquietud de mi lirismo...
¡A cada ruta que emprendo
tú me sales al camino!
[P. 79]

La situación a la que se ha llegado se ve como inexorable y aparece plenamente aceptada. Ese hálito pesimista final atormenta su pensamiento, pues sabe lo que el hecho de vivir niega: su finitud. Ahora es la fe –canto XXVIII-, lo irracional, el último reducto para negar al ser en el devenir temporal, para huir del agónico clamor interior que produce la negación amorosa:

Señor, envía un sueño irresistible
sobre mi eterno desvelo...!
¡Quiero dormir para acallar mi alma!
¡Amortajar por siempre el pensamiento!
[P. 80]

Sólo la muerte puede acabar con los desvelos sobre el mismo deseo de morir, lo que lacera más la conciencia del amante. En estos versos se niega el movimiento; el adverbio “siempre” (“¡Amortajar por siempre el pensamiento!”) enfatiza la idea de eterno silencio de la conciencia. El estilo nominal y exclamativo de los versos finales corrobora ese anhelo de quietud eterna deseado. La religión –la fe, como en Antonio Machado- no da al poeta la respuesta que busca (como tampoco se la dio en el canto XXIII): se trata de acallar el eco de la conciencia.

El silencio; ésta es la más sonora certeza que el poeta encuentra para explicar y concluir su agonía. Un cierto ligero optimismo vertebró la última composición:

Sí; prefiero callar;
y que el silencio sea
la más alta elocuencia
de mi amor...
[P. 81]

La aliteración (“s”, “c” como sonidos fricativos en ambos casos) aumentan connotativamente la idea –la respuesta- del silencio. Este fragmento culmina toda una poética que está muy en la línea del conceptismo y del simbolismo; sintomáticamente, la última palabra es “amor...”, que queda sonando eternamente por los puntos suspensivos: esa es la única verdad –y referente- de la agonía de vivir.

Lejanía

Este tercer giro lírico no fue inicialmente incluido por el autor en este primer libro antológico, sino que fueron sus amigos, entre los que se encontraba Claudio de la Torre, el prologuista, los que lo incluyeron finalmente. El título, *Lejanía*, al igual que *Paisajes*, entronca con la idea –amplia- de la mirada (ver, contemplar...), que da unidad; este título, también, revela ese tono descriptivo que ya vimos en *Paisajes*. Está

compuesto por veinte composiciones relativamente extensas, donde la idea de vaguedad, de realidad difuminada, se aborda desde el título. El poema se vuelve a hacer largo, como decimos, lo que sugiere un tono más reflexivo o meditativo, más en la línea del análisis descriptivo, en contraste con *Cantos Breves*. Como *Paisajes*, *Lejanía* también despierta la noción de una captación más íntima y personal del espacio. La concentración enumerativa de elementos, propia de la densidad conceptual, así como el nominalismo –*lejanía* es un sustantivo¹¹⁷– muestran un deseo por fijar lo que es la *lejanía*, que se refleja en elementos estructurales y retóricos.

El poema que principia esta parte es un ejemplo de lo que venimos diciendo: un poema bimembre donde destaca el tono metafísico del final –verbo “ser”–, resaltando el carácter definidor. En la primera parte, la evocadora yuxtaposición de los componentes poéticos queda ensamblada por el tono inclusivo de la puntuación –el punto y coma–; la bimembración y paralelismos hacen que estructuralmente encajen todos los *ingredientes líricos* del cuadro:

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

¹¹⁷ “La insistente *Lejanía* de Félix Delgado se incorpora también a esta poesía de confines, una sensación de continuo desprendimiento en la que hasta lo recién nacido se agota en instantes, y todo se desdibuja porque la realidad sucede más allá, en la orilla en que su isla y su ser se adentran en lo desconocido”. Navarro Santos, Marianela, *Prolongaciones de la crisis de fin de siglo. Melancolía y poesía en Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, 2005, p. 219.

El nominalismo se aprecia en que los verbos son sólo subordinados y dejan paso al final a la temática amorosa¹¹⁸. Hay un deseo de definir el objeto amoroso; el poeta precisa un estado.

Ciertamente, la noción de lejanía no es espacial, sino temporal: es, más bien, un vaivén del pensamiento que angustia por la presencia constante de una ausencia *presente* insistentemente en la mente del poeta. Esta contradicción, que ejemplifican algunas antítesis del poema (“...Y el Infinito, mudo, / que es lo más lejano / cuanto más queremos / acercarnos a él...”; “Te acercas y te alejas, al instante”, p. 86) es el tema poético. Podríamos entender la lejanía como un símbolo que permite enaltecer esa tesitura evocadora y esa primacía del recuerdo. Lo visual vuelve a ser significativo: la infinitud es marcada por los puntos suspensivos –léase la cita anterior-. Tanto la lejanía espacial como la temporal hacen que el poema tenga un carácter universal, como universales son las definiciones con el verbo ser, pues el “tú” lo abarca todo. La anáfora

¹¹⁸ Buena muestra de esta temática es el poema III de *Lejanía*. Aquí, la abeja es símbolo del alma, en constante ajeteo. Es animal que nunca duerme, simbolizando, así, la perdurabilidad del sueño amoroso del poeta. Según Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos, op. cit.*, pp. 63 y ss), “según los órficos, las almas eran simbolizadas por las abejas, no sólo a causa de su miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre: igual salen las almas de la unidad divina según dicha tradición”:

Las abejas de mis sueños,
zumban junto a sus colmenas,
-mi alma-...En busca de miel,
se alejan por la campiña
-¡el alma tuya!-, florecida
y retornan, a la tarde, jugosas
de la miel de tus años...

El alma, aquí, crea laboriosamente el recuerdo de la amada como las abejas fabrican la miel; pero la abeja, cuyo sonido, sugerentemente, está insinuado por la aliteración de sonidos fricativos al inicio, es también esclava de su diario trabajo, como lo es el alma del poeta, ser que trabaja diligentemente en la elaboración de un dulce recuerdo.

Otros elementos del mundo animal, como el pájaro que aparece en VII, también serán empleados como símbolos de lo espiritual (creaciones, recuerdos, deseos), con ese sentido ascendente. Los paréntesis gráficos nos *hacen ver* las ideas de morada y de silencio del final del poema:

[...]
¡Abre la puerta de tu pecho
para que se cobijen
-¡tranquila morada de silencio!-
así vayan llegando,
del alma mensajeros! (p. 93)

(“eres”) marca la obsesión por determinar el objeto amado. El poema –como el recuerdo¹¹⁹- es una suma de fragmentos, como un puzzle:

[...]
¡Tú eres todo eso y más!
Eres la lejanía de todos
mis momentos.
Te acercas y te alejas, al instante...
¡Eres la lejanía divina
de mi vida, como Dios,
eternamente cerca y lejos!
[P. 86]

La referencia metapoética es muy sugerente: la evocación de los elementos del paisaje son sólo palabras (“al despertar; las palabras / dichas hace un instante...), instante en suspenso (“...”) y, por ello, eterno, como lo es el presente de la evocación lírica. Tras el espacio del paisaje, llega el tiempo (“vida y muerte”): todos nos alejamos vitalmente a cada instante que vivimos. El verso más largo (“Eres el fondo del paisaje de mi vida...”), que queda abierto infinitamente, aúna tiempo y espacio –paisaje y vida-,

¹¹⁹ En Delgado el recuerdo aparecerá como proceso, como viaje, como camino del pensamiento por la experiencia vivida. Así lo apreciamos en X (pp. 97 y ss), donde la soledad del viaje, del camino, es vencida al tener el poeta la certeza en el sueño mismo. El propio recuerdo es motivo suficiente para la esperanza, camino de ida y vuelta –monotonía eterna-. La desazón anímica encuentra, pues, una vía de escape:

[...]
He de pensar, que allá, en su fondo,
estarás tú aguardando
anhelosa, mi llegada.
Y luego, cuando termine,
pensaré que he de hallarte
en el regreso.
¡Desandaré el camino,
ansioso de encontrarte
en su principio
y no estarás tampoco en él!
¡Pero no importa ya,
que el camino sea largo
o que no acabe nunca,
si en el fondo de mi sueño
te veo eternamente!

siendo el “tú” un elemento de carácter casi panteísta¹²⁰; el tú es la síntesis de todas las contradicciones.

Así, desde un principio ese sentimiento de la temporalidad se ayuda para su estructuración de una gran sencillez expresiva, junto a la aparición de una sensualidad no apegada a banales sentimentalismos; es la de Delgado en este momento poesía de matices, íntima, de dulces abstracciones. Con estos elementos, Delgado logra trascender la poesía pura con una voz ya más personal.

Como hemos venido reiterando, el verso libre¹²¹ es el que mejor se amolda a la realidad del pensamiento y el segundo giro lírico de *Lejanía* es una buena muestra de ello; en él, impacta la memoria de la amada, siendo el poema el que tiende puentes hacia la realidad del recuerdo:

¹²⁰ Este concepto se relaciona en otros poemas de *Lejanía* con el motivo del sueño o del ensueño, también recurrente. En el poema VI, la amada y todo lo que la rodea –imágenes, visiones- exceden las capacidades del amante, que se ve desbordado. Lo sensorial y lo conceptual no alcanzan al ser amado, al ser limitados. Ver, soñar, pensar son territorios con un mismo destino; las estructuras métricas (paralelismos, anáforas) que tratan de sujetar las ideas se contradicen con la imposibilidad del amante:

Cuantas veces me duermo,
eres Tú el sueño, amiga,
y lo que en él habita...
Cuantas veces despierto,
eres el despertar,
y ante mis ojos, eres
mar, tierra y cielo...
Si pienso,
eres mi pensamiento...
¡Te haces Infinito
y no te hallo entonces! (p. 92)

¹²¹ En el poema XI (p. 99), el verso libre no esconde cierto tono cancioneril:

Este árbol joven,
que he encontrado
en el camino lejano,
¡cómo se te parece!
Tiene blanca la corteza,
-como tu carne virgen-
es tu figura graciosa, débil...
Y despiden -¡qué aroma!-
sus ramas doradas
todo el sol de estío.
[...]

Este rumor que trae el agua
de la primera lluvia
del invierno
viene de tan remoto,
de tan lejano lugar,
que pienso en ti...
lejana y fina,
-como la lluvia-
que de la lejanía
también llegas, rumorosa...
[P. 87]

Cada poema de Delgado es una reflexión en voz alta. La presencia de sensaciones visuales –el encabalgamiento da continuidad, simbolizada léxicamente en el motivo del agua- y auditivas –las aliteraciones con sonidos líquidos, nasales y vocales de distinto timbre, como el rumor de la lluvia- son muy propias del modernismo parnasiano; pero Delgado interioriza esas sensaciones externas para volcarlas como fundamento alusivo de su situación vital. La dilogía del pronombre “ti” (lluvia y ser amado) unifica lo exterior con lo interior. Todo es y existe en función de ese tú. También el deíctico espacial “este” –al principio- da cercanía a un estímulo externo (“Este rumor que trae el agua”).

Afirmábamos más arriba que la estructura de los poemas se ensamblaba atendiendo al significado que da título a este tercer eslabón poético; así, en la poesía IV, los complementos directos del verbo ‘sentir’, en posición anafórica al principio de verso, están, sintácticamente, lejos:

Siento en el rubio sol de esta mañana,
tus cabellos...
Siento en el cielo hondo y tranquilo,
la mirada de tus ojos...
Siento en el sosegado mar, remoto,
que apenas se oye,
el latir de tu pecho de niña...
Y luego... ¡Te siento toda, en el tiempo...
en el tiempo, que pasa silencioso,
junto a mí, sin rozarme siquiera!
[P. 89]

Los elementos femeninos se alejan del amante (“cabellos”, “mirada de tus ojos”, “latir de tu pecho”). No sólo el léxico, sino la propia estructura poética redundan en la idea de lejanía, un estado contradictorio del alma que el recuerdo logra sintetizar, al abstraerla del espacio y del tiempo. Junto a la anáfora mencionada –nota de obsesiva recurrencia-, los signos de puntuación –puntos suspensivos- ahondan en este planteamiento: al final, el tiempo silencioso –el recuerdo, eco del tiempo, como la geminación- transmiten esa sensación de resonancia no sólo del recuerdo, sino de la propia palabra que nominaliza el devenir cronológico. Ése es el antagonismo: lo físico y lo psíquico –la amada y su recuerdo- están muy alejados. El tiempo no roza al poeta porque el pensamiento lo deroga, al ser el recuerdo atemporal.

Tradicionalmente el agua es símbolo de vida, del fluir temporal que no se detiene. A su vez, éste es el símbolo ideal para relacionarlo con el motivo del espejo, por su carácter originario, motivo perfecto para simbolizar el principio del recuerdo, la imagen. Este motivo, iterativo en Delgado, es el arranque de V:

En el agua que esta tarde
lleva el río, jugando,
te vi, saltarina, infantil,
-¡eterna niña
que conmigo juegas!-
Hundí las manos
en el agua fresca,
que pasaba, esquiva,
-¡como Tú algunas veces
en tus juegos!-
y sentí el acariciar
de unas manos ocultas,
que no eran tus manos,
porque no había en ellas
el calor comfortable
de virgen que acaricia...
[...] [Pp. 90 y ss]

Las cualidades del recuerdo y del agua se van a (con-)fundir; prueba de ello es el empleo del desplazamiento calificativo (“Hundí las manos / en el agua fresca, / que

pasaba, esquivada”), desplazamiento que queda enfatizado por la pausa. Por su parte, la anadiplosis por contraste de la estrofa final, así como la estratégica posición de los pronombres resalta esa lejanía recurrente amada-poeta. La significación gráfica intensifica; hay, como ya apuntamos, una visión casi panteísta de la amada¹²², presente en cada punto del mundo natural. El clímax final queda aplacado por el tono a media voz de los guiones; el agua fluye como el recuerdo: ambos no se pueden detener, resbalan:

[...]
¡Tú estás, tan lejos...
... y tan cerca de mí
en toda cosa...!
-si no la toco,
porque rompo el ensueño
con mis manos.-
[P. 91]

El recuerdo, como el agua, purifica el alma: el hecho de ver en el agua se relaciona con la actitud contemplativa que señalamos más arriba. Según Escartín Gual, “su movilidad en lluvia o en ríos, en canales o fuentes, hace que el agua sea imagen de la vida terrenal”¹²³.

La contradicción, pues, lejanía temporal – cercanía del recuerdo es uno de los ejes vertebrales para el poeta. El mar, con su movimiento de ida y vuelta, representa bien esta idea de lejanía – cercanía de instantes. Como muestra proponemos la composición VIII:

¹²² En la poesía dispersa de Delgado abundan referencias a la amada en un tono mucho más *meloso* y sentimental, como por ejemplo en los poemas “El poeta y la amada”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (19-1-1922), “Ausencia”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (31-10-1922), “Novia y hermana”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1922), “Tú en la noche”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (15-11-1922) o “Exaltación junto a la novia”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (2.6.1923).

¹²³ Escartín Gual, Montserrat, *Diccionario de símbolos literarios*, PPU, Barcelona, 1996, p. 27.

¡Ay, el mar!
 ¡Qué cerca de mí
 y qué lejos,
 pues que hasta
 donde Tú estás, llega
 con su canción
 eterna!
 Es como Tú de inquieto
 aquí, en la orilla...
 -¡Cómo Tú, junto a mí!-,
 y sosegado, siempre,
 allá, en el horizonte...
 -¡Cómo Tú, serena,
 en el horizonte infinito
 de tu alma niña!-.
 [P. 94]

El tono exclamativo del inicio resalta la misma idea de evocación. La cercanía es movimiento; la lejanía, quietud. El elemento marino, como el agua, es principio y fin de todo, como la amada –panteísmo-¹²⁴. Un motivo poético de la insularidad refleja para Delgado una situación anímica de permanente contradicción, en la que el poeta se sume, como en estos versos representativos: “Es como tú de inquieto / [...] / allá, en el horizonte...”.

Este estado de ánimo está sustentado en la presencia constante de la amada. Un elemento del paisaje es capaz de evocarla, aunque sea un aroma. El hipérbaton genera en el lector la misma extrañeza que en el poeta despierta “este aroma” del inicio de la poesía XII:

¿De dónde llegar puede
 este aroma tan fino de jazmín?
 Jamás tuve en el patio de mi casa

¹²⁴ El poema IX (pp. 95 y ss) también incide en esta idea de panteísmo; en él, un verso condensa su estado:

[...]

 ¡Oh, amiguita lejana!
 ¿Será un símbolo, acaso
 el llanto y la alegría
 del niño aquel,
 que atravesó el sendero
 en la tarde remota? (p. 96)

la blanca flor,
que con tan blando aroma
me deleita esta noche.
¿Será tal vez, que desde el campo
viene con el aire
a despertar mi ayer, adormecido
en un lugar del ánima, recóndito?
[...] [P. 101]

Esta evocación por sugestión externa estructura muchos poemas que van de la realidad al recuerdo. La sinestesia (“blanco aroma”) o la dilogía (“recóndito”, que puede referirse tanto al ayer –tiempo- pasado como al lugar del alma –espacio-) son recursos que intensifican más, si cabe, esa noción de extrañeza. “Este aroma” desconocido, que se aprecia en los sintagmas, “blanca flor” o “blanco aroma”, con predominio de la cualidad del referente sobre el referente mismo, se hace conocido cuando se relaciona con la amada –“flor blanca”-. Con “mi ayer” se nominaliza el pasado para poder hacerlo propio, como si fuera un asidero seguro para su existencia.

El desarrollo episódico –no lo olvidemos- de estos poemas ya establece nexos de relación entre sus distintas partes, con esa idea de sucesión, de proceso. Todos los poemas conforman un desarrollo de la enumeración del poema inicial, poética de *Lejanía*. En XIII, la nube es lo evanescente, realidad que, como la mirada, sólo deja huellas en el alma atenta:

La nube no deja huella
en el cielo, es verdad...
Mas, sin embargo,
con qué suave caricia
pasa por él, mimosa y dulce,
como una enamorada.
¿No deja huella?
Huella sí deja, y tan intensa,
que todo el cielo es ella
y ella es todo el cielo.
[...] [P. 103]

Se generaliza la realidad propia al proyectarla al exterior. El quiasmo final enfatiza la idea de totalidad que representa la amada, ser celestial, etéreo (“como la nube es todo / el cielo y el cielo es / toda la nube”). El presente del poema agota el valor temporal para resaltar el espacio –última palabra del texto-, la totalidad del espacio cósmico como muestra de la universalización de la pasión amorosa.

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

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

El humo es un signo asociado, por el adjetivo (“azul”, color del modernismo), a una realidad emotiva: lo breve, lo evanescente. Es muy del gusto de Delgado –y de Josefina de la Torre- la repetición de versos a modo de *ritornelo* con claro valor evocador e intensificador. El humo simboliza una “vía de escape de lo temporal y espacial hacia lo eterno e ilimitado; [...]”¹²⁵. Destaca, pues su carácter ascensional. Los elementos espacial y paisajístico (“humo”, “tarde”, “nube”...) diseminados al principio, son recolectados al final gracias al movimiento de fuera hacia dentro que ya hemos mencionado como aspecto recurrente y catalizador de estas canciones poéticas. El alma unifica lo dispar, rompe barreras, supera límites y anula las contradicciones. La amada

¹²⁵ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 94.

y su recuerdo adquieren sustancialidad cósmica. El estatismo verbal final advierte de que el proceso externo ha cesado para pasar al interior del poeta; el movimiento verbal cede paso a la consumación léxica del devenir temporal (“recuerdo”, “volver”, “retorno”, desde”):

[...]
¡Tú, desde la lejanía,
te alzas de improviso
hasta mí, tan graciosa,
tan diáfana, sobre
la claridad dorada
del recuerdo
-¡mi cielo de oro, puro y limpio!
para volver a él,
contenta del retorno,
como la nube-humo
al cielo,
desde la lejanía de la tierra.
[Pp. 105 y ss]

Este peso de lo interior –espiritual- ha quedado reflejado en algunos motivos que ya hemos señalado (“abeja”, “pájaro”, “nube”, “sueño”...). En XVI, el motivo de la estrella destaca este mismo carácter. Paralelamente al proceso temporal, externo al sujeto lírico, se produce un proceso espiritual del exterior al interior; la realidad es un estímulo para avivar el recuerdo, para revivir ausencias:

[...]
¡Estrellita remota,
que llegas fatigada
del largo viaje
por los cielos sin fin;
en ti, adivino a mi estrella,
-¡Tú, mi estrella adorada!
que más feliz, recogerá
al fin de su camino,
no mi último suspiro,
sino mi vida toda
palpitante, anhelosa
de ver su descansar
del largo viaje ya emprendido
para abrazarme entonces
y respirar la misma vida mía,
siempre!
[Pp. 109 y ss]

El espacio natural se llega a espiritualizar. Se destaca el tono ascendente en los símbolos poéticos: del mar a la naturaleza terrestre y, desde aquí, a elementos celestiales como la nube o la estrella.

Esta noción de motivos repetidos también está implícita en el recuerdo que es, esencialmente, repetición; de ahí la importancia, como en XVII, de paralelismos, bimetraciones, anáforas o versos-estribillo, que fijan el vaivén del aire (“ráfaga”):

Ráfaga de aire puro,
que estremeces mi cuerpo
si lo acaricias suave;
ráfaga de aire puro,
ráfaga... ¿acariciaste
alguna vez su cuerpo inmaculado?;
¿te adentraste acaso,
por su corpiño blanco
acariciando su seno adolescente?
¡Ráfaga de aire puro,
en tu caricia siento como
si respirara Ella
junto a mí, cansada,
fatigada por yo no sé
qué anhelo no alcanzado!
Marcha otra vez
hacia la lejanía
de donde vienes,
y de nuevo acaríciala...
Y ven entonces, ven,
ráfaga de aire puro,
a rozarte en mi cuerpo
y hacer soñar de nuevo
al alma.
[Pp. 111 y ss]

Al ser “alma” la última palabra del poema, nos invita a pensar que éste es uno de los ejes temáticos y tonales de *Lejanía*. Ahora es el ambiente –lo que ve y oye- el que genera la imagen femenina. El aire, como el recuerdo, es un elemento incorpóreo, pero siempre presente: la asociación metafórica es clara. La tonalidad de la composición va *in crescendo*, como la ráfaga de aire. Reiterar es una forma de ahondar en el recuerdo, de navegar por los senderos de la memoria.

Como en el caso de Juan Ramón Jiménez y, probablemente bajo su influencia, Delgado maneja estructuras correlativas como la diseminación-recolección. Nuevamente, este recurso es otro medio empleado por el poeta para interiorizar, como en la composición XVIII, pues la repetición ahonda en el eco emocional del elemento que se repite concatenadamente:

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

Delgado vuelve a partir de elementos intangibles pero con presencia constante, como el recuerdo. Son referentes altamente connotativos (“ola”, “playa”, “rayo”...) y de gran valor poético. La concentración expresiva que supone su enumeración aumenta su poder de sugestión en el alma del poeta; así, el mundo circundante se torna sustancia espiritual. El último verso, clímax exclamativo, sintetiza ese movimiento exterior / interior que ya hemos comentado (“¡inviolado hasta en los sueños de amor!”). Para Sebastián de la Nuez, en los poemas de esta parte de *Paisajes...* es en la que se aprecia una mayor influencia del poeta de Moguer, influencia que “predomina en los sentimientos expresados en un tono sencillo”¹²⁶.

Lejanía, pues, sintetiza la poética del recuerdo, de la ausencia de la amada. En algún caso, como en la poesía XIX, nos atrae el tono religioso: nos recuerda al silencio

¹²⁶ Nuez, Sebastián de la, “Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias”, *op. cit.*, p. 95.

conventual –el del alma-, recogimiento que podría fundamentar la nota frailuisiana (“perfecta música del universo”), signo de la presencia de la ausencia:

Silencio, alma de las cosas muertas,
alma de lo que sueña,
perfecta música del Universo,
alma actual de lo que será;
ahora llegas,
después de larga ausencia
y tan intensamente traes
el recuerdo -¡Ella es todo el recuerdo!-
[...] [P. 114]

La estructura circular del poema –de la sustancia, “silencio”, a la circunstancia, “silenciosamente” (lo que es el ser y lo que lo rodea)- delimita el estado y la finalidad del alma como recipiente de lo que fue. La aliteración final (“para siempre...silenciosamente!”) redobla el valor de lo que venimos diciendo. Ese diálogo con el silencio del recuerdo esencializa el contradictorio estado del poeta, un silencio fijado fonéticamente, pues abundan las sibilantes en todo el poema.

Por otra parte, la palabra ‘silencio’, entre comas, adquiere un valor imperativo; se contradice al ser tema y parte de un texto escrito. El silencio, más que una respuesta negativa, es un reducto de tranquilidad, de paz del alma. El silencio crea la atmósfera ideal para el recuerdo

Volviendo al asunto de la concentración expresiva, rasgo en el que apreciamos la máxima evolución desde *Paisajes* hasta *Lejanía*, ésta se refleja en el último poema de este libro. En XX, los pronombres (“tú, siempre Ella y tú misma.”) acercan y anulan cualquier contradicción (poeta – amada – lejanía):

¡Lejanía!
en todo momento
llegó hasta mí –Ella- tan clara,
que fue dulce la ausencia.
¡Lejanía!
Ella siempre en tu fondo;

tú, siempre Ella y tú misma.
Todo fue lejanía en torno mío;
no dejó de estar en mí
ni un solo instante,
como tú misma, lejanía.
Ahora, que emprendo el caminar
porque me aguarda inquieta,
siento cómo tú vas
acurrucada en el fondo del alma
como en tu fondo Ella.
Tomaste forma suya
en tu forma diversa
y eres única en Ella, mientras
Ella es infinita en ti, lejanía.
[...] [P. 115 y ss]

La personificación de la lejanía implica su conceptualización y su interiorización. Ella es el espacio espiritual, como la lejanía es la difuminada realidad espacial, como el recuerdo es la realidad temporal. La lejanía espacial tiene un carácter metafísico, pues tiene más de irrealidad, de abstracción, que de realidad cercana y concreta. Lo lejano es lo ausente, lo intangible, lo que sólo se puede, entonces, vislumbrar. De este modo, es la ideal metáfora del acto recordatorio: la lejanía es la imagen de la imposibilidad; es lo que no tiene, como el agua, principio ni fin; es, como la amada, todo.

Hemos afirmado que hay cierto tono panteísta en muchas de estas composiciones; el elemento religioso también está presente en este poema final:

[...]
Tomaste forma suya
en tu forma diversa
y eres única en Ella, mientras
Ella es infinita en ti, lejanía.
Y si sois una misma,
¿dónde encontrar su fin ahora
-¡hacerla toda mía en el anhelo!-
si eres Infinito, lejanía,
y en él me pierdo siempre?
¿Nunca veré su fin?
¿Será eterna sin mí?
... ¡Ah!, pero mi sueño es Infinito también
y es Ella el punto más cerca
y el más remoto de mi sueño,

que en sus ojos se inicia
y en lo Eterno acaba...!
¡Lo Eterno!, final de todo andar,
anhelo satisfecha de todos los sueños!
[P. 116]

La palabra en soledad del inicio llena todo el poema con su eco. Este carácter irradiador aumenta con el tono exclamativo (“¡Lejanía!”). El final del poema revela que “Ella” es principio y fin, como la lejanía, como el sueño, que también es lejanía porque escapa al dominio humano por su carácter irracional; en él todo es posible –del mismo modo que la lejanía es una posibilidad de posibilidades-, azar infinito, cuna del espíritu. En esta composición, los sueños están cargados de un profundo simbolismo; de ahí que los elementos poéticos elegidos sean etéreos (“cielo”, “nube”, “estrella”, “aire”...); paradójicamente, el sueño es el único asidero que le permite al poeta no resignarse del todo.

La concepción metafísica de esta veintena de poemas queda, así, bien marcada, y ya anuncia lo que será *Índice de las horas felices* (1927), obra con una tonalidad de corte más popular, en la que la concentración expresiva, que el poeta ya venía abordando desde *Cantos Breves*, y una mayor soltura y musicalidad en el manejo del verso serán las notas dominantes.

*ÍNDICE DE LAS HORAS FELICES*¹²⁷

Este título recoge quince composiciones, con un desarrollo capitular, que otorga cohesión a esta *plquette*. Los cinco últimos forman un apartado denominado “Canciones ingenuas de la primavera”, muy en la órbita, en título y contenido, con los primeros títulos poéticos de vanguardia.

¹²⁷ Se anuncia en preparación, del mismo autor, el título *Recuerdos del seminario*. Este segundo poemario fue publicado por la editorial paralela que se creó en el seno del periódico grancañario *El País*.

Con *Índice...* Delgado se sitúa estéticamente en la órbita de los felices años veinte: optimismo y alegría como notas esenciales de un acorde que tendría, como tercer elemento, el hecho de marchar a compás del siglo. Hemos de anotar que hablamos de un ‘índice’, un esquema organizativo –guía elemental- que bosqueja una obra mayor. Es la síntesis por excelencia, en la que cada poema es un renglón capitular. La síntesis es someter las irradiaciones de la realidad al ritmo del pensamiento. El resumen, el esquema, el índice –formas de síntesis- al someterse a la dictadura del instante son altamente revitalizadores. Esta idea entra de lleno en el espacio de la nueva lírica pues el índice es el inicio, también, de toda obra.

El prólogo lo escribe Pedro Perdomo Acedo, a quien dedica Delgado los últimos cinco poemas de esta *plaquette*. El director del periódico grancanario *El País* –y amigo personal de Delgado¹²⁸- ve esta obra como una continuidad -más elaborada- de su obra anterior. Estas palabras previas son toda una declaración de intenciones: *Índice...* es un poemario esencialmente amoroso¹²⁹, con la temporalidad como telón de fondo inexorable. Ambos temas comparten un rasgo en su poética: la eternidad (“la noción fronteriza del tiempo –del tiempo, que es una elástica frontera de nuestra eternidad”)¹³⁰;

¹²⁸ Perdomo Acedo coincide con Delgado, además de en *El País*, en el suplemento del periódico murciano *La Verdad*, en *España* y en *La Rosa de los Vientos*. Su obra cristaliza en libro a partir de los años cuarenta. Años más tarde, Perdomo Acedo hace una valoración –muy breve, eso sí- sobre lo que trató de dar a entender en este prólogo: “Discriminar la poesía. En distintas ocasiones hemos por nuestra cuenta intentado hacer esa compulsación; a raíz de la publicación en Buenos Aires de los versos canarios de Unamuno; a la cabeza de la edición malograda de Juan Nepomuceno Valdés; presentando el segundo libro de aquel alado poeta que en vida se llamó Félix Delgado [...]”. Pedro Perdomo Acedo, “Poesía y volcado silencio”, *El Museo Canario*, n^{os} 21-22, Las Palmas de Gran Canaria (abril-junio 1947), pp. 51-68; p. 52.

¹²⁹ No olvidemos que Salinas, Cernuda o Aleixandre tomarán este referente como tema fundamental de algunas de sus obras más destacadas. J. Artilles e I. Quintana (*Historia de la literatura canaria, op. cit.*, p. 278) inciden en que “el segundo libro, *Índice...* es de tema amoroso. [...] El poeta, que ha ido madurando, ha alcanzado más altas cotas. La influencia de Juan Ramón, iniciada en algunos poemas anteriores, es ahora más intensa. Su poesía gana en intimidad.”

¹³⁰ P. 9. Citamos por la primera edición –y única existente- de este poemario, *Índice de las horas felices*, Prólogo de Pedro Perdomo Acedo, Biblioteca de las Islas, Serie I, Vol. X, Las Palmas, 1927. A partir de ahora realizaremos todas las citas por esta edición, consignando la página en que se encuentra junto a la referencia que comentemos.

el amor, como el tiempo, no haya fronteras de contención, y es por ello por lo que su asedio sólo se puede realizar a través de sueños y recuerdos. Perdomo Acedo cimienta sus notas de *Índice*...señalando una serie de premisas y motivos generacionales, aquellos que identifican a la generación agrupada en torno a *La Rosa de los Vientos*.

En efecto, el tema comparte protagonismo en este *escenario lírico* con el tiempo, extremos que dan tensión y *verticalidad poética* a toda la obra. No son temas que sean tratados anecdóticamente, pues el juego aleja cualquier referencia del campo de la anécdota; las *horas felices* –tiempo y amor- se desgranar como instantes eternos, silenciosos (“visión retonzona del momento, gracioso retablillo en el que precisamente hay otra índole de preocupaciones que la de señalar la deserción de cada instante, [...], el silencio toma sonoras calidades [...], p. 10). El tiempo pasa, sin ruido, sobre las cosas como el poeta transita sigilosamente sobre temas tan graves. La palabra –su armonía- rompe el silencio, crea la sugerencia, como el sonido del mar, bastión metafísico insustituible de los poetas insulares. La isla –reducto marino- como concepto, es un símbolo generacional, metafísico, que dota al poeta de singulares formas de entender, de ser, de pensar, de afrontar los graves problemas de la existencia (“este libro tiene entrañas agitadas y movidas, de un modo tan característico que su confrontación logra persuadirnos de que, frente al mar, nuestros líricos han podido hallarse múltiples facetas.”, p. 11)¹³¹.

Así, las coordenadas de este segundo poemario están más claras: esta obra se incardina en el movimiento que en las islas alumbró proyectos como *La Rosa de los Vientos* o *Cartones*, aprovechando el *dictum* vanguardista para descubrir y decir nuevamente –novedosamente- paisajes y emociones que la vieja retórica había llenado

¹³¹ “Lo más interesante del movimiento lírico isleño –pues de la Isla habremos de hacer un arma de combate, aprovechando su escudo de piedra para acercarnos a todos los problemas de nuestro tiempo- [...]”, *ib.*

de telarañas. Se trata de ver lo perenne en la caducidad de la vida: he ahí la contradicción. Para ello hay que aislar del tiempo realidades, intimar con ellas, lo que lleva aparejado tener un claro concepto de la idea de instante como medida emocional y espiritual de referencia. Lo pequeño esconde lo infinito, lo eterno.

Otro postulado moderno que desgrana Perdomo Acedo es la consideración de la poesía nueva como expresión personal y subjetiva, de búsqueda de un estilo, como en las referencias que mostramos a continuación:

Rehuyendo todo localismo, las voces nuevas van orientándose, como golondrinas en campo de azul y plata, un poco a la ventura de sus corazones. [...] [P. 11]

Félix Delgado dice con voz de hoy –tan directa que va palpando el contorno de las cosas- [...]; y lo dice con una voz de guadramaña, en la que el poeta ha podido percatarse de que su actitud no contiene más elemento de ingenuidad que su humorística injerencia [P. 12].

Contrariamente, hoy la savia del mundo corre tan a flor de piel como una musculada vena, pero su fortaleza viene del corazón. Se han descornado las cortinas del mundo y se ha dicho: he aquí el milagro. (El milagro ha consistido en hacerle recobrar a la Poesía su sagrado carácter personal, independiente de alma y mundo – aunque sean alma y mundo quienes en definitiva les den sus materiales.) [Pp. 13 y ss]

Los vanguardistas insulares tienen ante sí un mismo horizonte por conquistar, al que asedian por distintos caminos: el impulso es siempre el mismo y en la misma dirección, pero renovado y particularizado cada vez. Lo particular –como el estilo- es un breve arroyo que pretende arribar en ese mar de universalidad que es la poesía, es un camino hacia una expresión nueva, joven, fresca, activa. Ello implica que el poeta de vanguardia sepa que esto es un proceso en gestación, del que sólo se tiene un ‘índice’, un *esquema direccional*, algo básico, elemental, que se relaciona con esa *conciencia metapoética* como ejercicio autocrítico y constructivo, como ya hemos esbozado. Con juicios como los anteriores, Perdomo Acedo coloca a Delgado en la línea estética de las primeras obras de poetas como Gutiérrez Albelo, García Cabrera o Julio de la Rosa. La

ingenuidad o el matiz deportivo son perspectivas de renovación, herramientas de (re-)visión.

Perdomo Acedo no oculta la referencia nada cómplice al pasado más inmediato, al modernismo epigonal y decadente –en todos sus órdenes-, que construye ese “período de los cortinones de damasco” (p. 14), pura retórica sin sentido. Todo seguía un modelo y olía a mediocre recurrencia de formas y tópicos. Ahora, lo personal rompe la monotonía, la búsqueda de nuevas pautas para decir como no se ha dicho nunca antes. Este profundo subjetivismo, que se respira, como venimos viendo, en todas las obras de la primera vanguardia en las islas, es otro tema de esta generación de intelectuales. Ahora decir expresión es decir lenguaje: ahí está la búsqueda, por los caminos que ofrece un lenguaje renovado, carente de falso sentimentalismo. Será redescubierto el mundo insular por los senderos de la luz atlántica, otro motivo generacional; lo blanco, lo claro, será sinónimo de lo joven y nuevo, como era preferencia de Espinosa.

Otro elemento generacional presente en esta obra de Delgado es la concisión, en consonancia con esa brevedad expresiva que hemos avanzado con anterioridad. El arte poético de vanguardia es *ligero*, esquemático:

[...]
estos versos de Delgado, ligeros como un avión que necesita desprenderse de lo inútil para ir ganando velocidad y altura, se me aparece su virtud primordial esta de ser poemillas en esquema cuyo origen –y cuya originalidad- consiste en aspirar fervorosamente –y el fervor, conviene repetirlo, es una suerte de ligereza- al ejercicio de una economía verbal gemela a la de las coplas populares. [P. 14]

Lo inútil para Perdomo Acedo es lo sentimental y lo temporal –lo histórico, el pasado visto en su estatismo, en su “no ser”-. El poema es un esbozo. La siguiente cita resume todo lo que hemos venido diciendo, con principios y coordenadas escriturales ya postuladas por Juan Ramón desde mitad de la segunda década del siglo:

Arte es selección, búsqueda arriscada de expresiones. La relación con el mundo real sólo satisface a los obtusos, pues la realidad llega a ser poemática cuando a fuerza de eliminaciones ha logrado acercarse al artista –como el beneficiario del oro- a su pequeña partícula valiosa. El arte es algo esencialmente distinto de la vida y esta no puede, por tanto, aspirar a ser una obra artística. [P. 15]

Llegar a “su partícula valiosa” –esencia- es aprehender la atmósfera de esa realidad que la dota de existencia, que le otorga su contorno sustancial. Esa atmósfera sólo permite generar alusiones, infinitas voces de su *alrededor* definidor, pero se trata de aludir jovialmente, con ingenuidad, con alegría y con el peso del intelecto –del lenguaje que (re-)crea, que forja paisajes de la conciencia-, visiones personales. Arte, pues, intelectual, pues lo intelectual selecciona, desecha lo ornamental; Perdomo lo transcribe en oposición a lo esencial con esta imagen:

Hubo una época en que todo poeta necesitaba, cual roca invadida de porosos líquenes, crespas olas sobre sus lomos, un aditamento de pesadumbre presionando su fortaleza. Hoy le place más acercarse a su objeto como ave de rapiña sobre su presunta presa, [...]. [P. 16]

¿Y qué es lo esencial? Es “emoción de lo fugaz” (p. 16), captar lo irrepitible y eternizarlo, encarcelarlo en la palabra:

poesía es sólo emoción de lo fugaz, de lo que, diestramente acosado día y noche, no nos serviría para construir nada más sólido que el humo momentáneo del verso. [*ib.*]

De este modo, el poema es como una ola: su existencia es momentánea, pero siempre deja una huella en la arena. Eternizar lo transitorio, huelga decirlo una vez más, implica tener un arraigado sentido del tiempo como discontinuidad, sentir en el tiempo el palpito de las cosas, como sentimos su latido –palabra también clave en esta generación que escribe *a corazón abierto* sobre las cosas-. La mirada ausculta el mundo y retiene ese latido como fotograma imperecedero. El lenguaje, tan real como

inmaterial, nos hace, como el viento, testigos de esa invisible existencia, de ese mágico espectáculo de la vida. El arte vital –actual- es éste.

Ésas son *las horas felices* –mejor dicho, su *índice-*, en un título que refleja una profunda coherencia y sentido en relación con un momento dado de la creación lírica en Canarias, en aras de instaurar la poesía insular en unas claras coordenadas de modernidad. Detengámonos en estas palabras que también apuntalan esta “lírica del instante”:

El momento que pasa es superior al instante que queda y al fin y a la postre todo hallazgo suele encontrarse rastreando la huella de su pérdida. [P. 16]

Ésta es la paradoja: sentir la realidad en el tiempo, en su máxima concreción –el instante- es sentir su pérdida; el carácter metafísico del poeta de vanguardia queda aquí consistentemente constatado. Sólo la emoción que surge para rescatar su paso –el del tiempo resbaladizo- logra eternizar su huella.

Lo realmente original de la vanguardia en Canarias es apreciar cómo lo particular, lo esencial de cada poeta converge en mares de universalidad, signo de pertenencia a un ritmo y momento vitales:

Cada vez con más acendrada inclinación va la poesía alejándose de tierra firme para navegar espumas originales. Como galeón tostado por todos los soles, ya ve de la tierra sólo su perfil lejano, guión para navegar mares sonoros que le permita filiar, cuando se encuentre, el nuevo continente poemático –ya que el único problema de la poesía ha sido siempre la conquista del continente. [P. 17]

La dificultad de la empresa es llegar a puerto; de ahí que hablemos siempre de *poética de la búsqueda*, donde cada ejercicio poético es un capítulo, un paso. Señalemos otro rasgo importante: la poesía es ritmo (“-mares sonoros-”), y el ritmo alimenta alusiones, convirtiéndose en un indicador más, como la espuma del mar, de lo inefable

de su naturaleza. Se certifica así, nuevamente, la reivindicación de la expresión justa acorde con su momento histórico.

Es muy relevante la idea de la vanguardia como algo incipiente. Perdomo Acedo es consciente de que se vive un momento clave, un nacimiento; ahí está situado este *Índice*.... Esta noción de *principio* de la vanguardia también es apreciada por Juan Manuel Trujillo, quien denomina a Delgado “Narciso sobre el Océano Atlántico”¹³²:

Félix Delgado, Narciso sobre el Océano Atlántico, mece sus ojos en las ondas, donde se enredan los peces de plata en las algas amarillas.
Si se ahoga en el mar, no será lo mismo que ahogarse en los lagos.
Si se ahoga en el mar, una Sirena de mayo –la pura poesía-, lo restituirá a las playas de la isla de Gran Canaria.

Este artículo fue la punta de lanza para que desde el rotativo grancanario *El Tribuno* Juan Sosa Suárez atacase determinados conceptos del arte de vanguardia que Juan Manuel Trujillo dirigió hacia *Índice de las horas felices*. Sosa Suárez habla de “perfiladores de vanguardia”, en clara nomenclatura despectiva. Todos los vanguardistas son para este crítico superficiales herederos de las teorías de Marinetti y Gómez de la Serna:

Pero los “perfiladores” de “vanguardia” hacen algo más que considerar “impertinente” el claro de la luna. Y lo mismo que Marinetti ve en cada caballo que galopa “treinta patas”, ellos ven un “Narciso” en el “Océano”. Es en el artículo del auto bombo [*sic*]. Como nadie les hace caso, ni les aplaude, ni los glorifica, este trabajo lo hacen por sí mismos. [...] Los de “allá” descubren un “Narciso sobre el océano, que mece sus ojos en las hondas, donde se enredan los peces de plata en las algas amarillas”. [...] Si “Narciso” –a más de nombre propio- es lo que dice la Real –“sujeto presumido y envanecido de su belleza”-, no sé qué diablo tentó a Juan Manuel a decir tal gansada. Porque, que sepamos, ni el “poeta” es guapo, ni menos tan inmenso como para tildarle de “oceánico”. O, ¿es que le miraron de “perfil”? Contestamos que no lo entendemos¹³³.

Notas como ésta son las que mejor dibujan el tenso panorama literario y artístico que padecieron los poetas *de avanzada*.

¹³² “Nuevo libro de Félix Delgado”, *op. cit.*, p. 108.

¹³³ “El Narciso oceánico y el ‘perfil’”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (6-3-1928).

Siguiendo con el prólogo de Perdomo Acedo, lo matemático se relaciona con lo conceptual, con el pulso exacto, en metáfora de Ortega. Así, el prologuista de Félix Delgado ve visos sólo de su continente poético, donde su verso es barco que busca su original puerto; más aún, su personal forma de navegar y transitar los mares de la poesía nueva. Pero la contención expresiva y el sometimiento a la disciplina son dos características que ya avalan el buen camino que lleva este joven vate. Con el último párrafo del prólogo se zanja de un plumazo la idea de todos aquellos que creen que la poesía ha desaparecido; ese cambio ya lo presiente Perdomo en *Índice...y eso es la vanguardia, irrupción, cambio, hacer camino*:

La gente cree que ya no hay poesía. Sí la hay, por ventura –aunque, como el germen que en lo soterráneo va creándose, no esté a la vista. No está a la vista, es cierto, porque la poesía está en camino de mundos nuevos. Cuando retorne, nos da el corazón que pocos habrán de reconocerla – porque, en efecto, entonces será otra. [P. 18]

Tras el prólogo, la dedicatoria incide en la temática amorosa del libro, que es más un medio para el desenvolvimiento conceptual de una palabra que fluye, como el agua. La idea de fluir enlaza con la de cambio constante; este *movimiento* es fundamental (“a ti va mi libro porque de ti vino, como el agua de la lluvia vuelve a la tierra”, p. 22). Miranda Junco, amigo de Delgado y colaborador, como él, de *La Rosa de los Vientos* y *El País*, anota el equilibrio entre serenidad y emoción; para él, Delgado sabe pensar la emoción, sublimarla:

Félix Delgado sobre la cuerda floja de sus ensueños ha oscilado –los brazos en flexión, las pupilas tirantes- para no caer.- El apasionamiento vano enarcaba su lomo, amenazante.- Y el equilibrio brilló en las páginas de su libro mozo¹³⁴.

¹³⁴ “La doble personalidad de Félix Delgado”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1927). De todas formas, el reseñista se sintió “despistado” por el título, que es contradecido por el contenido del poemario: “Al leer el título –tan sugerente- temí entrar a presenciar la claudicación de unos ideales, de unos anhelos. De unos anhelos que diluidos al calor de la intimidad sentimos latir con el ímpetu de un corazón valiente y de una juventud sincera. Félix Delgado quería ser moderno. Lo era ya esbozado en su primer libro adolescente. Y leemos: *Índice de las horas Felices*. Y nos preguntamos: ¿Habrán claudicado los ideales queridos ante el fuego –terrible- de una moza pasión? ¿Se habrá rendido el poeta al enamorado

La cita del primer canto del *Cantar de los cantares* no es gratuita: la mirada se erige en el punto de arranque de estas poesías (“No miréis que soy morena, / porque el sol me miró”, p. 23). Junto a ella, la idea de la luz: la realidad es dotada por la luz de nuevas perspectivas para su cerco. Mirada, luz, son también rasgos de primer orden en *Índice...*, nuevas realidades vistas en movimiento, no en los resultados que producen, sino en el proceso que generan.

El guiño juanramoniano con las dos citas de poemas de *Eternidades* (1916-1917) dan una clara idea del concepto que Delgado tenía, al concebir este poemario, de su propia obra: es una obra en proceso y de éste nos ofrece un peldaño más, que parte del anterior libro y lo supera. Con resonancias bíblicas, la primera cita hilvana una serie de conceptos de profunda solidez simbólica:

Tira la piedra hoy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás
ante la aurora, hecha sol.
[P. 24]

Piedra, luz, aurora y sol, son elementos iterativos en la poética de Juan Ramón¹³⁵ a partir de *Piedra y Cielo*. La piedra lanzada es la palabra en el acto de su pronunciación –otra vez la poesía como dicción, como expresión sólida, autónoma-. La palabra poética es un crisol de posibilidades: encierra la metáfora del universo. Como la piedra, la palabra transmite estabilidad, durabilidad, fiabilidad e inmortalidad; es lo imperecedero, lo eterno. Ciñe simbólicamente la noción de indestructibilidad de la realidad esencial

dúplice que lo acompaña siempre?”. A la vista está que no. La evolución que denota el comentario de Miranda Junco tendrá en los artículos publicados a partir de 1930, como esbozaremos más adelante, una notable continuidad.

¹³⁵ “Las composiciones de Félix Delgado tienen como tema central el amor que se expresa en poemas de una estructura libre a base de endecasílabos y heptasílabos, alejandrinos o pentasílabos asonantados, que recuerdan, por el número de versos y el ritmo, a algunos poemas de *Eternidades*: [...]”. Con estas palabras describe Sebastián de la Nuez este segundo poemario de Delgado. “Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias”, *op. cit.*, pp. 96 y ss.

–suprema-: la piedra / palabra. La solidez de la labor poética –lo que tiene de consistencia- queda bien representado en este elemento esencial del mundo natural, como la palabra lo es del mundo poético y del ser humano.

Y es que, como la piedra, la palabra parte del mundo natural para trascenderlo, para hacerse luz, hito creativo. La palabra es una *cosa* que el poeta maneja a su antojo, visión ésta nueva y moderna del poeta como taumaturgo. Pero hay algo más trascendente: la palabra posee la suficiente autonomía como para generar por sí misma algo con pleno valor ontológico. Es relativamente fácil poner en relación esta idea con la de *autonomía* del hecho poético, por tanto. Es por ello también por lo que tampoco nos parece una mera coincidencia que cite, al principio de *Índice...* versos de “El Cantar de los Cantares”. El papel demiúrgico del poeta como creador está coherentemente, pues, enaltecido. Finalmente, el hoy, el presente¹³⁶, es el mundo de la creación, de la poesía, de la luz.

En consonancia con el motivo de la luz están la aurora y el sol, que en palabras de Cooper es “centro del ser y del conocimiento intuitivo”¹³⁷. Esto no incide más que en la repetida noción del saber, al que hay que buscar en el interior de uno mismo y no fuera.

La segunda cita, por su parte, redundante en la poética de la búsqueda, cita metapoética: la reflexión sobre la creación y el acto de crear van al mismo compás y fundan un *arte crítico* que es espejo y reflejo de sí mismo, de su proceso de gestación.

En esta poética de la búsqueda, el poeta sabe que su labor parte de una tradición cultural; ciertos tintes del lenguaje amoroso sirven para establecer esa relación poeta-

¹³⁶ El papel del presente proyectándose hacia el futuro queda de manifiesto en estas citas; ante esto, el poeta niega la mirada hacia el pasado, por histórico, como en la composición X de *Índice de las horas felices*.

¹³⁷ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 168.

poesía; como el amor, el género poético es anterior al poeta. No es descabellado pensar que Delgado ya se siente como parte de una tradición, como un moderno continuador de ella, a pesar de que pueda decidir, dentro de esas coordenadas, buscar un camino propio. Las ideas de camino –alma-, día –luz- van en la primera composición en esta dirección:

No llegó de improviso.
Por todos los caminos el alma la esperaba.
Un claro día vino
y se adentró en el alma.
¿Cuándo fue? Hace cien años,
mil... o muchos más.
Desde que apareció en mi vida
ni comienzan las horas ni se acaban.
[Pp. 27 y ss]

Es muy sugerente que el único adjetivo del texto sea “claro”, lo que conlleva un alto valor estilístico, subjetivo. Por otra parte, es conocida la idea de que la poesía es un *aislante cronológico* que persigue la fugacidad del paso de una realidad que se ve –siente- como cercana por el tiempo, instante que es radiografía y materialización del tiempo esencial –el presente-, tiempo del mundo interior. Finalmente, la ambigüedad, altamente connotativa y simbólica –herencia del simbolismo-, es otro signo de este poemario que apreciamos desde este principio. El hecho de que aparezca explícitamente la primera persona –“mi vida”- ya denota que el poeta referirá siempre un camino temporal.

En relación con ese empleo del código amoroso podría leerse la segunda composición, que está en consonancia con otros poemarios como *Poemas Ingenuos*, de Julio Antonio de la Rosa, o *Campanario de la primavera*, de Albelo:

¡RECUERDO! Aún la emoción tiembla en el alma.
¡Tus brazos se tendieron como un puente
inseguro sobre mis hombros,
sin poder soportar del deseo la carga.
[...] [P. 35]

El tenue erotismo de algunos poemas –al igual que sucede en algunos poemas iniciales de Lorca, como el titulado “Madrigal de verano”- es altamente connotativo, y no ha pasado desapercibido al prologuista¹³⁸. Este poema tiene tres partes: una primera donde la palabra “recuerdo”, que se repite de forma circular al final, yergue todo el sentido de la unidad poemática; su virtualidad se hace luz en la palabra.

Seguidamente, el poeta en un segundo lugar verifica la presencia de la amada, de brazos tendidos –como el verso-, amada débil, imaginada, recreada, recordada. El dinamismo enfervorecido de la pasión amorosa y la emoción que ello produce en el alma se consumen en el interior del poeta, que es espectador de su propia experiencia. Esto es lo que delata el estático final –tercera parte-:

[...]
...Y te quedaste quieta, en lenta consunción
del deseo, que en ti era como invisible llama.
[P. 36]

La consumición de ese deseo finalmente es lenta, como la lectura –por las comas estratégicamente situadas-; los puntos suspensivos, una vez más, amplifican la sugerencia de los cinco descriptivos versos anteriores.

¹³⁸ “Se le ve serenamente dispuesto a ir abatiendo, sin prisa y sin fatiga, todas las emociones que cerquen su gran edificio erótico”, *op. cit.*, p. 9. Estas notas eróticas también son apreciables en algunos poetas amigos de Delgado, como es el caso de José Jurado Morales que en *La Rosa de los Vientos* publica dos poemas (nº. 3, junio 1927) con tendencia a mostrar, como Delgado, cierto jugueteo erótico, como en el siguiente ejemplo:

¡Habrà que ver cómo el aire
te ceñirá en la carrera
el vestido fino y blanco
sobre tu cálida pierna
torneada, sobre el muslo
de breve curva ligera,
y sobre tus senos, nuevas
flores de tu primavera!

En la primera fase de la vanguardia predomina “un espíritu jovial y burlón, un optimismo vital, una exaltación del presente con conciencia de su fugacidad y de lo sensual”. Buckley, R. y Crispin, J. (selección), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Alianza, Madrid, 1973, p.12.

En el poema IV el paisaje es trazado por sintagmas de gran poder evocador que resaltan los rasgos abruptos de la orografía insular. El mundo tangible lleva al poeta nuevamente al recuerdo de la amada: mirar hacia fuera conlleva una labor subjetiva que es recordar:

CAMPO. Hondos barrancos; valles silenciosos;
árboles gigantescos; montañas y montañas.
Tú, junto a mí, erguida,
llena de sol, de aire, de perfume
de flor abierta en la mañana.
[...] [P. 39]

De la amada sólo se pinta con la palabra su *atmósfera*; emociona aquello que la relaciona con el campo, tan presente en *Paisajes y otras visiones*:

[...]
...Y de pronto, el rubor que sube a las mejillas.
-te traicionó el deseo de tu alma,-
¡oh, que sensación de claridad, de pronto
y de tinieblas luego; de agitación
-sin movimiento- de alegre zarabanda!
[P. 40]¹³⁹

¹³⁹ Alonso Quesada, en *El Lino de los Sueños*, en la “Oración Matinal” (*Obras Completas*, Tomo I, *op. cit.*) centraba también su atención sobre la atmósfera de la naturaleza del campo:

La mañana ha brotado sobre el campo
como una rosa blanca.
Junto a la puerta del hogar has puesto
la silla más pequeña de la casa.
Hoy es el día solemne en que has llegado
y el pueblo duerme aún sin saber nada...
Todo el silencio matinal parece
de una sagrada discreción; y tu alma
se recoge a su fondo, porque tenga
asilo más propicio la mañana
[...] (p. 83)

“Oración vespéral” (p. 85) guarda una misma tonalidad:

La tarde muere, y tiene
todo el dulce color de mi recuerdo...
Porque cuente la historia de mi vida
que muera así la tarde se ha dispuesto.
El lejano sonido de una esquila
pone en la brisa un pastoril comentario
que al perderse al través del cielo malva
hace brotar la rosa de un lucero.
[...]
La tarde entera tiene
el color de la infancia de mi ensueño:

El carácter introspectivo de la poesía de Delgado conlleva que determinadas emociones (“el rubor”) se objetiven a través de personificaciones, con lo que cobran cierta independencia. Cuando esto ocurre es porque el poeta está analizando una situación propia, objetivándola. Ese paisaje interior nos lo descubre al final: es un juego de emociones. Como la creación, el recuerdo supone un *plus* de tensión emocional y de agitación espiritual. La idea de juego (“zarabanda”) está en consonancia con la conciencia de que esta evocación no persigue nada, sino una intrascendente finalidad lúdica, como el juego de contrarios (“qué sensación de claridad, de pronto / y de tinieblas luego”), que se destacan por los encabalgamientos –movimiento sintáctico intensificado por los sintagmas adverbiales “de pronto...luego” y por los guiones-. La ausencia de verbos –de acción- hace que esta tensión interior se diluya, finalmente, en la “alegre zarabanda”, al tiempo que hace más íntima la realidad recreada en la imaginación.

El viento, como elemento activo y dinámico, es otro motivo recurrente en los poetas insulares; nos trae a la memoria poesías de *Transparencias fugadas* (1934) y de *Poemas de la isla*, de Josefina de la Torre. Este signo de la insularidad es como el ensueño o el recuerdo: ágil, transparente, suavemente embriagador:

El viento jugaba, travieso,
entre los pliegues de tu traje rosa.
Las manos ágiles del viento
con tu cuerpo jugaban, afanosas.
Sentías sus caricias suaves
-de alas de mariposa-

hay una golondrina misteriosa
que ha detenido en el azul su vuelo...
¡Yo pongo mi ilusión sobre sus alas¹³⁹
y la quietud del lírico momento
se diluye en el otro más lejano
que no acabó de hilar el sol que ha muerto!...
[...]

y tu rostro, encendido,
era como la aurora.
[...] [P. 43]

Este dinamismo, como la misma creación, es marca de vitalidad: es la personificación del recuerdo. Poner la esperanza en un recuerdo implica invertir el eje temporal, que queda supeditado al eje emotivo. En muchas ocasiones, ese eje es el que permite enlazar los contrarios.

El poeta ha establecido una asociación emotiva entre el recuerdo y el viento. Conceptualmente el poema se construye sobre un motivo en el que se produce, metafóricamente, una progresión temática gracias a la incorporación de distintos elementos (“manos”, “caricias”, “alas de mariposa”). Este quinto poema guarda una notable relación con la cita inicial de *El Cantar de los cantares*, pues el viento es un rasgo de la divinidad –y también es rúbrica de lo sensual-: “Como Dios no puede verse ni tocarse, el viento es un signo de la presencia divina”¹⁴⁰. La asonancia incide también en la idea de juego: parece que el final –caoba- sólo se relaciona con el resto del poema por la rima; la anáfora y el paralelismo enfatizan el valor de la progresión temática del tema poético:

El viento se ceñía a tu cintura,
y a tus piernas, ágiles, de corza,
y a tus brazos desnudos...
y a tus senos de redondez melódica.
El viento, como ensueño, te desnudó.
¡Eras roja y morena como la caoba!
[Pp. 43 y ss]¹⁴¹

¹⁴⁰ Escartín Gual, M., *Diccionario de símbolos literarios*, op. cit., p. 291.

¹⁴¹ Otro elemento del cosmos reiterado en este libro es “la luna” (poema VI), ligado a la feminidad y a lo misterioso. Los contrastes, como en el poema anterior (“roja y morena”) revierten positivamente en el plano visual, pictórico (“hecho fuego y fragancia”, poema VI):

TODA la luna sobre ti;
tu cuerpo, cobre y plata;
una llama tu boca;
tus ojos, luz de noche, tamizada.

Parecías, inmóvil, una muerta,

El mar sintetiza la oposición de contrarios: es calma y furia, borra las fronteras. El poeta se sirve de distintos componentes altamente simbólicos que lo enlazan con una tradición, como ha quedado dicho, para edificar sus recuerdos amorosos, como en el poema VII:

EMERGÍAS del mar, contenta como un niño,
por el sol barnizada y por el agua;
me tendías los brazos en abrazo imposible.
¡Sólo el mar te abrazada!

En mi deseo, era mar en furia,
era mar en calma,
mar que agredía
y te acariciaba.
[Pp. 51 y ss]

Las antinomias neutralizan el movimiento. Principio y fin del ser –de la existencia-, en el mar la mirada se pierde; también el mar es signo de lo divino –el bautismo- y de lo infinito y eterno, lo imposible: está, pero no se puede asir, como la amada. El final –opuestos nuevamente- se asemeja al vaivén de las olas.

El *toque* cubista está también presente en *Índice...* por la disposición caligramática de composiciones como la número VIII, que acentúa su valor plástico y visual:

ERA larga la ausencia
y tú,
 sin lágrimas,
 llorabas.

Al verme frente a ti,
fueron realidad tus lágrimas.
(¡Oh, el abrazo que surge

alborozado,

que unos minutos antes alentaba.
Con un miedo infantil, sobre tu boca
puse la boca mía, desmayada...
Y un recóndito aliento salió de ti,
hecho fuego y fragancia (pp. 47 y ss)

alegre,
con llanto
y sin palabras!).
[Pp. 55 y ss]

La “escalera” inicial de conceptos se asemeja, en su caída, a las lágrimas. El ultraísmo tomó esta nota del cubismo pictórico; estos versos escalonados son una forma de la experimentación, pues a través del juego también se experimenta. El verbo anfibológico (“Al verme frente a ti”) pone el énfasis en observar hacia adentro: no se mira a lo que se tiene delante, sino a sí mismo. El poeta es espectador de sus propias emociones. La anadiplosis por contraste del *abrazo* –paréntesis- final (“alegre, / con llanto”) denotan la contradicción: todo es una ilusión, una creación del recuerdo, mirada interior.

En su primer poemario, Delgado había dado muestras de su atracción por la poesía de corte popular. El poema IX de *Índice...* se ayuda del diálogo, recurso romanceril:

-¿ME llevarás contigo, para siempre?.-
-Ya te llevo conmigo a toda hora.-
-No, así no, porque si sufres,
porque si ríes, no lo sabré.
[...] [P. 59]

Muestra, además, la ingenuidad propia del habla infantil. Aún así, el poeta sigue en la idea de forzar el valor visual de la palabra como objeto: el adjetivo “sola” aparece, visualmente, como palabra en soledad, rasgo remarcado por los guiones (“-¿Sola / estarás entonces cuando te dejo?-“).

La última sección de *Índice...* lleva el significativo epígrafe de “Canciones ingenuas de la primavera” y viene antecedido por una cita de Leopardi (*Cantos IX*); esta cita, además de por referirse al mundo natural, pudo atraer la atención de Delgado por

su gusto por este género, la canción –incluso existe la “canción leopardina”-. El tono infantil y alegre son los rasgos de este último eslabón poético, en el que la huella juanramoniana es patente, como en el poema que inicia este conjunto de canciones:

Los campos han madurado
con la lluvia y el buen sol;
ha madurado el cerezo
y el limonero está en flor.

Las melenas de los árboles
dan al aire su esplendor.
Entre los trigos maduros
salta alegre el cigarrón.
[...] [P. 69]

Como en poemas de Albelo, Julio de la Rosa o José Antonio Rojas, éste se sitúa dentro de la vertiente neopopularista que siguieron Lorca, Alberti o, incluso Guillén, quien desde sus inicios hizo uso de este mismo esquema compositivo, la copla, como también Machado. Genéricamente, recibe la denominación de “cantar” –ya en el título de esta sección-. En la estrofa final, al cambiar de asonancia y al existir un intervalo entre las coplas, desestimamos su consideración de romance. La lluvia, el sol y los campos son los elementos sobre los que se construye la progresión temática posterior, algo que denota un buen conocimiento de las técnicas de la poesía popular.

La reiteración rítmica –y el ritmo es el gran protagonista de esta parte poética- viene marcada en II por los dísticos monorrimos –pareados- agrupados en series binarias, como forma para intensificar ese tono infantil y musical mencionado más arriba. El juego con la variedad métrica, al terminar el poema con una tercerilla, inciden, también, en estos rasgos populares:

[...]
y la tibieza del sol
que da a tu rostro arrebol...
¡Novia, vamos al pinar,
para sentirte cantar!

¡Escuchando tu canción,
como una roja granada
se abrirá mi corazón!
[Pp. 73 y ss]

Alberti y Lorca son otros dos de los referentes inexcusables para Delgado. El diálogo, como rasgo del romancero y de los dialoguillos y juegos populares, convive poéticamente con las enumeraciones por asociación emotiva (“olorosa, pura, blanca”), en las que lo sensorial, psicológico y emotivo se aúnan para dar una visión total del eje temático central, la madrugada, marcado por la anadiplosis entre las dos primeras estrofas:

LA suave mano de la brisa
llama, despacio, en mi ventana.
¡Ahí voy, corriendo, corriendo,
en pos de ti, madrugada!

¡Madrugada en primavera,
olorosa, pura, blanca,
aquí me tienes cautivo
de tu belleza y tu gracia!
[...] [P. 77]

Perdomo Acedo señalaba la depuración como rasgo de la primera vanguardia; su color, el blanco, como la noche que inicia el poema IV:

¡NOCHE blanca de los campos,
blanca de luz y de olor,
noche de la primavera
con blanco-azul de ilusión!

¡No dejes que yo te quiera
con todo mi corazón
noche de la primavera,
que enloqueceré de amor!
[Pp. 81 y ss]

El blanco es el color de la totalidad. En este poema tiene un marcado valor emotivo: indica una noche pura, sublimada, de luna llena. Podríamos hablar de

desplazamiento calificativo, pues los campos son los *blanqueados* por la luz lunar. El eje blanco-azul, según Cirlot, indica tierra sublimada-cielo”¹⁴². El dialogismo redonda en los planos terrenal y celeste, que contrastan en estas coplas.

En el poema final, la personificación de la primavera sublima el paisaje, con lo que todo el cosmos se contagia de y con su alegría; el final recuerda a la *Estación total* de Juan Ramón¹⁴³:

LA primavera corre por los campos,
dueña eterna de la luz y de la gracia,
-sus senos apretados, contra el viento-
y sube sin fatiga a las montañas,

baja a los llanos, salta los barrancos,
lava sus pies en las corrientes claras,
se duerme bajo el bosque en la alta noche,
contagia con su risa a las mañanas...

¡Toda la tierra, en la estación alegre,
de sus senos robustos se amamanta!
[Pp. 85 y ss]

Según Rogelio Reyes Cano¹⁴⁴, es un hecho constatable que, a lo largo de su trayectoria poética, Juan Ramón gustaba de hablar en su poesía de tiempos y estaciones (por ejemplo, *La Estación Total*). Esta marca temporal implica “una evidente concepción gradual de la misma [de la poesía]”. Esto manifiesta una idea de movimiento *nocional* y espiritual de herencia simbolista. La *poética* de nuestro joven escritor se muestra como un *diario cíclico* en el que el valor *estacional* de su concepción poética reviste una serie de constantes líricas dentro de un *nuevo ropaje poético*.

¹⁴² Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 111.

¹⁴³ “La estación es la marca fundamental de los recuerdos”. Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1997 (p. 177). A esto agrega que “el invierno, el otoño, el sol, el río del verano son raíces de estaciones totales. No son sólo espectáculos para la vista, son valores del alma, valores psicológicos directos, inmóviles, indestructibles” (p. 178).

¹⁴⁴ “Algunas constantes en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Archivo Hispalense*, 199 (1982), pp. 137-164, p. 144.

Félix Delgado llega con este libro a escribir sus poemas más logrados, conformando un corpus textual unitario en el que el tema amoroso y el corte popular son los hitos compositivos más destacados. A pesar de que, tras este poemario, sólo escribió algunos poemas sueltos, consideramos que su entidad como poeta no debe ser desestimada, a tenor de lo que sus compañeros generacionales (Miranda Junco, Juan Manuel Trujillo...) escribieron sobre la misma. En cierto modo, compartimos las palabras de Ventura Doreste¹⁴⁵, quien desde la revista grancanaria *Isla* se quejaba de que “ni uno ni otro prologuista [Claudio de la Torre y Pedro Perdomo Acedo] observaba aún en la producción de Félix Delgado la vena y el temblor de un excepcional espíritu” sino que “más bien, [observaban] una estimable inquietud lírica, no exenta entonces de levedad y donaire. Verdad es que Delgado había ofrecido muy tempranamente las muestras de su obra; pero, con todo, ellas nos permiten ver qué virtudes personales apuntaban ya en el poeta”.

Define como cualidad de este poeta su “un mirar primitivo”. Con relación a los comentarios de Claudio de la Torre, Doreste concluye que

con tal juicio significaba Claudio de la Torre que la poesía juvenil de Félix Delgado no brotaba propiamente de las entrañas espirituales del poeta, sino que era quizá poesía de superficie. Por otro lado, difícil es que un lírico de veinte años (salvo Rimbaud y algún otro) nos dé una original y estremecedora visión del misterio. Félix Delgado es, por entonces, un poeta casi descriptivo, lo mismo cuando atiende al mundo exterior que cuando habla de sus sentimientos. Las “visiones” de su primer libro no son íntimas ni profundas; no son visiones del alma, sino de los ojos de la carne.

Su valoración está en la línea que nosotros hemos querido darle. Nos quedamos con el lugar que sí otorga a Delgado en la lírica canaria de vanguardia:

Al leer y releer los dos libros de Félix Delgado, es preciso tener en cuenta la extremada juventud del autor y el clima de la poesía española en aquellos años. Desde luego, si queremos estudiar la

¹⁴⁵ Doreste, Ventura, “Félix Delgado”, *Isla*, nº. 28, Las Palmas de Gran Canaria (1964).

lírca canaria anterior a 1936, no nos será posible prescindir de la obra de Félix Delgado. En esos dos libros, un alma moza se enfrenta con el mundo –lluvia, brisa, mar, presencia femenina- y [...] nos transmite su personal sentimiento o su esquemático testimonio visual. Además, confesemos que la de Félix Delgado es una poesía estimable, así por la contención como por la gracia: virtudes que ya quisieran para sí muchos de los poetas del día.

Así, también, lo hemos entendido nosotros, muy especialmente en su segundo libro, en el que, tomando algunos conceptos de Pedro Perdomo en el prólogo, *depurar* ya implica un ejercicio autocrítico de contención, espera y búsqueda. *Contemplar* liga al poeta a una experiencia: el poema se convierte en un intento de generalización conceptual de esa experiencia. El poeta está en permanente alerta y muy receptivo a cualquier influjo del exterior.

AGUSTÍN MIRANDA JUNCO

BREVE ESBOZO DE UNA PERSONALIDAD SINGULAR

El más joven autor de la vanguardia insular nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1910. Al igual que José Antonio Rojas, se sintió atraído desde muy pronto por las leyes y la poesía; en el primer caso, estudió Derecho en La Laguna, para doctorarse posteriormente en Madrid, labor académica que no le impidió en el segundo caso entrar en el círculo de la *Revista de Occidente* como colaborador en la sección de “Notas”, en la que publicaría casi una docena de recensiones y artículos críticos de variada orientación conceptual entre 1931 y 1935. Junco pudo conocer de primera mano los planteamientos en distintos campos culturales y filosóficos del momento gracias a las obras publicadas en la editorial paralela a la revista; de ahí su amplitud de miras constante y la forma de abarcar los asuntos más dispares. Junco comienza a publicar en esta revista con poco más de veinte años, muy joven, en la línea de sus colaboradores.

Tras ganar la oposición de Abogado del Estado en 1934, hace una breve incursión al año siguiente en la empresa privada; de hecho, en 1936 podemos encontrar en la prensa grancanaria diversos anuncios suyos en las que ofrece su labor como abogado independiente. Dos años más tarde, toma el cargo de Secretario General de Guinea. En la década siguiente, toma las riendas de la Dirección General de Trabajo. Tras la contienda bélica, deja de participar en la prensa insular y peninsular como crítico y como poeta.

Así, pues, la labor literaria de Miranda Junco la puede contextualizarse entre 1927, en que inicia sus colaboraciones en *La Rosa de los Vientos*, firmando, al año siguiente, su manifiesto, y 1936, donde publica, ya de forma menos prolífica, algunos

artículos en *Acción* y *El Sol*¹. En este intervalo temporal, no cabe duda de que su labor fue *meteórica*, a tenor de los comentarios que su labor en verso y en prosa despertó entre sus coetáneos. Sabemos por Juan Manuel Trujillo² que para 1928 tenía previsto publicar un poemario, lamentablemente perdido, titulado *Tiovivo para las vacaciones*. Del contenido de este poemario inédito da buena cuenta Trujillo desde *La Rosa de los Vientos*:

Agustín Miranda, poeta de diez y siete años, ha construido un tiovivo para las vacaciones de los héroes —oh, héroes únicos de este siglo mío— de las películas norteamericanas. En adelante, el arrivista, ojeador de las pizarras de los Bancos; el gaucho, caballero en la pampa caliginosa; el granjero, galán de la hija rubia del patrón; el chino, inventor de trampas insospechadas, voltearán sus ojos redondos de susto en este tiovivo encantado³.

En otro lugar⁴, Trujillo desvela cuál es el *leitmotiv* central del joven poeta:

[...]
Poemas, escritos para los que dejaron de creer en la sinceridad de las palabras, expresión de los hombres occidentales.
Poemas, escritos para los que empiezan a creer en los actos, expresión de los hombres occidentales.
Poemas, escritos para los que sonríen a los héroes de las películas norteamericanas, en los cinemas silenciosos.
Imágenes. Imágenes. Imágenes.
Las imágenes, palomas blancas, levantan un vuelo puro desde el corazón.
[...]

Esa pureza que Miranda Junco aprecia en el cine⁵ será fundamental en su propia producción creativa, y se convertirá en uno de los pilares de su imaginario poético y

¹ Lamentablemente no hemos podido localizar sus textos en estas publicaciones, aunque nos consta que críticos como Miguel Pérez Corrales (*Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*) han citado estas colaboraciones. Por otra parte, en ningún caso Miranda Junco fue colaborador de *Hespérides*, como apunta Rodríguez Padrón en la entrada que dedica a Miranda Junco en su *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias, op. cit.*, pp. 209 y ss, pues en nuestra detenida consulta no hemos apreciado ningún texto suyo en esta publicación.

² *La Rosa de los Vientos*, n.º. 5, Santa Cruz de Tenerife (enero 1928). Probablemente fue Trujillo quien animó al joven poeta y crítico grancanario a publicar tanto en esta revista como en los suplementos literarios continuadores de la misma en los periódicos tinerfeños *La Prensa* y *La Tarde*.

³ “La mesa de lecturas. Agustín Miranda: *Tiovivo para las vacaciones*, Manuscrito. Gran Canaria, 1928”, N.º. 5 (diciembre 1928).

⁴ “Introducción a un recital de Agustín Miranda, poeta de diez y siete años”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (23-3-1928).

crítico. Creemos, con Rafael Fernández, que la *progresión escritural* de Miranda Junco se puede dividir en dos partes:

una primera correspondiente, pese a la juventud del escritor, a los momentos de aclimatación y asentamiento de la vanguardia insular: de 1927 a 1930. La segunda se desarrollará íntegramente en la Península; en especial, desde las páginas de la *Revista de Occidente*.⁶

OBRA POÉTICA

Poeta; esta es la *palabra* –la sensibilidad- que transmite la breve pero sólida obra de este joven grancanario, que con diecisiete años comienza a escribir y publicar sus primeras composiciones. En este terreno siempre supo estar *a la última*: fue muy receptivo a los estímulos de la modernidad como el cine y, sobre todo, a cualquier referente que destilara aires nuevos (pintura, literatura...). Por ello fue tildado por amigos como Espinosa, de “poeta integral”, calificativo que comparten Ángel Valbuena Prat o Juan Manuel Trujillo.

Pasión, poesía cristalina, lumínica, atlántica, sobreiluminada, esencial. Éstos son algunos calificativos que podemos extraer de las alabanzas que le regala Espinosa a Miranda Junco. Pongamos un ejemplo de este enaltecimiento:

Un rayo de sol –vagabundo del aire- se quebró en el cristal, y quedó apresado tan preciso, que Agustín Miranda pudo tomarlo entre sus manos. Lo gustó. Lo escuchó. Lo palpó. Analizó su aroma y su color. Y nos lo mostró a nosotros –sus amigos- envuelto en el traje de su poesía auténtica de cristal y cenizas. Tenía música de cristal el rayo mirandiano. Tenía su transparencia y su contextura. Más que rayo era esencia de rayo.

Agustín Miranda nos enseñó a nosotros –sus amigos- nuevos objetos cogidos en sus redes propias de ceniza y cristal. Por ellos le encontramos: poeta del espejo propio, del espejo maravilloso. Poeta que tasta, gusta, escucha, mide el aroma y los colores⁷.

⁵ En uno de sus primeros artículos, “Oceanografía y plasticidad”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (1-8-1928), afirma que “Las palabras de Goethe suenan en los oídos de hoy timbradas de actualidad. Nuestra época por su parte nos brinda desde las pantallas blancas de sus cines un ejemplo de plasticidad”. El cine, como arte puro, verdadero, brinda nuevos resortes para la crítica auténtica, la actual, la creativa.

⁶ “Introducción”, en *Poemas y ensayos*, Selección e introducción de Rafael Fernández, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Espinosa, Agustín, “Agustín Miranda”, *Textos (1927-1936)*, *loc. cit.*, pp. 317-319; p. 317.

Así, pues, poeta que selecciona y piensa lo seleccionado para verterlo poéticamente, para construirlo. La realidad poética es, como para sus coetáneos, producto de un ejercicio intelectual. La conciencia creadora es un prisma que vierte un crisol de imágenes. La ceniza simboliza la purificación, el proceso de depuración por el que ha tenido que pasar la realidad a través de la conciencia para ser verdadera y auténtica poesía, epíteto éste tan caro para Espinosa. Por otro lado, reitera por dos veces el sintagma “sus amigos”, con lo que el quehacer lírico de Miranda Junco queda claramente incardinado en la primerísima vanguardia insular.

Carnaval y colores: alegría, vitalismo y cromatismo son rasgos que alaba Espinosa del poeta grancanario. Por otro lado, Espinosa clarifica, como ya lo hizo con el primer Gutiérrez Albelo en su comentario a *Campanario...*, los referentes literarios de Miranda, a la par que ya hace notar el buen uso que hace de este necesario aprendizaje, ya superado:

[...]

Empezaba a ver las cosas con alma y vestido nuevo también. Vio primero amaneceres sin traje andaluz de García Lorca. Mediodías sin gravedad retórica gerardodieguesca. Ocasos sin cascabeles albertinos. Noches sin luna de romance. Música sin metro de otras músicas. Veía los objetos tan claramente como el pescador la plateada cosecha sobre las redes. Ya no eran peces a través del agua azul o de la piscina roja. Eran peces sobre sus manos. Los tocaba, los olía, los gustaba. Veía cada una de sus escamas. Sus tonalidades. Su brillo. Sus convexidades⁸.

[...]

La mirada, nuevamente, es el eje central de la poesía: poesía contemplativa, juego de analogías. El toque de Gómez de la Serna también es apuntado por Espinosa. Miranda Junco es poeta joven que ha sabido superar un primer proceso de asimilación.

⁸ *Textos (1927-1936)*, op. cit., p. 318. Valbuena Prat, también buen conocedor de la estética de vanguardia, coincidía en sus puntualizaciones con Agustín Espinosa: “Agustín Miranda es un poeta ágil y fino cuya nerviosa y ligera inspiración ha aparecido envuelta en influencias formales de Diego, Lorca y Alberti. Su obra, en su mayoría inédita, ha dejado ejemplos en publicaciones isleñas”. *La poesía española contemporánea*, Cia. Iberoamericana de publicaciones, Madrid, 1930, p. 129, nota I.

La escritura poética de Junco puede cifrarse entre 1927 y 1929, años en los que publica en diferentes medios insulares los poemas que han llegado hasta nosotros; son en torno a una docena de poemas de corte ultraísta y creacionista, muy en la línea de sus compañeros generacionales, aunque con un ligero matiz diferenciador: la chispa imaginativa en Miranda Junco y su dicción justa, escueta a la par que culta, en la que la imagen genera otra imagen, al estilo de Gerardo Diego y su imagen múltiple, lo convierten, junto a Espinosa, el primer García Cabrera y José Antonio Rojas, en uno de los mejores representantes de la estética creacionista en la vanguardia insular⁹. Ángel Valbuena Prat ya observó este viraje creacionista desde muy pronto en Miranda Junco, y señaló sus preferencias literarias:

[...]

El poeta joven, adolescente, Agustín Miranda Junco, hace factible esta posibilidad del momento actual en Canarias.

Nos honramos en haber advertido los primeros las condiciones literarias del poeta. En menos de un año de inspiración vense germinar en él rosas creacionistas de blanco papel recortado, aromosos claveles que hacen pensar en las macetas del magno azulejo de Andalucía.

Desde el primer momento el tintineo de un espíritu ágil, de gracia juvenil, alegre, saltador. Que ha sabido interpretar modalidades de lo más logrado de los nuevos poetas españoles: las imágenes acartonadas del “Manuel de espumas” de Gerardo Diego, la elegante modulación de lo popular de Alberti, la bizarría flamenca de los “Romances gitanos” de Lorca¹⁰.

[...]

Su primer poema, [“Avión”], con la ausencia de puntuación, nos recuerda la deuda con el ultraísmo y el creacionismo¹¹: la noción de la palabra en libertad, como el *pájaro metálico*, la yuxtaposición de imágenes dan rienda suelta a la imaginación. El

⁹ “En Julio de la Rosa, y en Agustín Miranda Junco, se percibe acentuada la influencia de la nueva poesía española. En todos se acusa una nueva imaginación poética, como queriendo romper y desmembrarse del precedente; pero no así de la continuidad, de esa vibración siempre viva de la poesía de mar de un Tomás Morales”. Ferial, Ramón, *Signos de arte y literatura*, op. cit., p. 54.

¹⁰ “El momento actual de la lírica canaria”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (25-3-1928). Algunos de los títulos de poemas que aporta Valbuena Prat, hoy perdidos, y que probablemente formarían parte de su *Tiovivo para las vacaciones* son “Mural”, “Hotel”, “Urbana”, “Gótica”, “Crimen del barracón” o “Romances de niñas y jinetes”.

¹¹ “El ultraísmo prescinde de todo elemento ornamental, y suprime lo emotivo, lo narrativo, los nexos sintácticos, los adjetivos inútiles, la rima y la puntuación. El poema queda reducido al elemento primordial de las imágenes”. Artilles J. y Quintana, I., *Historia de la literatura canaria*, op. cit., p. 279.

lector, atento, debe enlazar en su imaginación el coro de imágenes –deuda creacionista, repetimos- que genera el avión, motivo temático tan del gusto futurista¹², que va libre por los cielos como la palabra surcando la página en blanco. El término ‘avión’ es un término muy empleado por Espinosa, y también por Félix Delgado, compañero en la crítica de Miranda Junco tanto en *El Liberal* como en *El País*. Junco muestra aquí su pasión por la máquina, fetiche de una nueva *sensibilidad tecnológica*. Dinamismo, ritmo veloz, son elementos de la nueva estética; es una forma optimista y afirmativa ante un panorama nuevo que esconde inauditas maravillas y nuevas formas de percepción.

Los juegos de palabras que se asocian sólo por el parecido fónico (“violador de violetas”) rememoran las composiciones del *Manual de espumas*, de Gerardo Diego, a la par que evidencian el habitual valor de las palabras: el gusto por lo lúdico, al no perseguir una finalidad funcional, es signo de una actitud, pues en lo lúdico todo cabe y el embrujo de la palabra es el cauce para la creación. Ésta es, claro está, la forma que tienen los nuevos creadores de mitificar el propio juego por encima de cualquier realidad externa.

A esto hemos de añadir el matiz greguerístico de algunas imágenes, de finos tintes humorísticos (“Avión / [...] / Abejón en la tarde otoñal”), que enaltece los afanes de sorpresa y metaforización lúdica tan propios de la vanguardia y que nos recuerdan, incluso, a Ramón en su “discurso” titulado “El orador”:

¹² En 1928 Marinetti está presente en España, y en enero de ese año da una conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre “futurismo”, de la que toda la prensa, nacional e insular, se hace eco. Por estas fechas, no olvidemos, Miranda Junco publica algunos poemas de corte futurista. J. Sosa Suárez, que odia a ultranza a *los nuevos*, dirá irónicamente de los poetas agrupados en torno a *La Rosa de los Vientos*: “Nada hay que el ánimo embargue como el dinámico voltear de una campana, como el tzin-tzin de una ametralladora, como el ronco bramar de una bocina de automóvil y la armonía fecunda y soberbia de un poema de *La Rosa de los Vientos*. Viva, pues, Marinetti y su jerga, Ramón y Basterra; Valbuena y Miranda. Después de nosotros, el diluvio, qué dirán”. Sosa Suárez, Juan, “Marinetti y los perfiladores”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (1-3-1928).

Avión
gustador de las rosas del jardín celestial
violador de violetas
devorador de nubes y kilómetros
Asustador de Ángeles
Temor
del padre celestial
Avión
pájaro artificial
con alas de madera
con riñones de hierro
y corazón
de aceite mineral
Avión
violador de nubes
Abejón
en la tarde otoñal.
[P. 23]

Al estar presente en el inicio del poema el motivo principal, las imágenes son como la estela que el nuevo invento deja en el cielo blanco de la cuartilla que se expanden en ella en dulce y lúdica algarabía, como la imaginación del poeta. Fijada la mirada en el agente –los sustantivos que refieren el *leitmotiv* del poema tienen un carácter agentivo o dinámico- por anáforas y paralelismos, su carácter fiero queda irónicamente refrenado por los recelos que despierta en “el padre celestial” con quien guarda una juguetona competencia. Las mayúsculas marcan dónde incide más la dicción poética. No hemos de olvidar que lo celestial siempre se relaciona con la creación como vertiginoso salto de la imaginación; en este aspecto, este poema es un verdadero vuelo imaginativo.

El trepidante ritmo de lectura al que nos lleva la polimetría nos recalca el paso fugaz de este “pájaro artificial”. El final del vuelo es otro guiño lúdico: el parecido fonético –fonema y zumbido- de “avión” y “abejón” los une, relacionando los dos planos del poema: el imaginativo con el real del poeta-espectador de ese espectáculo aéreo.

Juan Manuel Trujillo menciona este poema desde los ventanales de *La Rosa de los Vientos*, con términos que están en consonancia con la nueva voz hacia la cultura que erige los pilares de la revista:

Los aviones del Novecentismo han descornado las nieblas terceras de los mares oscuros.
Los aviones estrechan los mares.

Un poeta adolescente de la Isla de Gran Canaria escribe el poema de los aviones. Este poeta es Agustín Miranda. *La Rosa de los Vientos* publica su poema *Avión*. Este avión es el Don Juan de la Naturaleza

¿Los aviones limpiarán con los plumeros de sus colas los turbios ojos de poetas oceánicos?¹³

Este *ritmo* nervioso, lleno de versos punzantes y chispeantes greguerías se une al tono anticlerical en el siguiente poema, anticlericalismo que en la poesía de vanguardia fue, también, una constante dentro de la idea de libertad tanto expresiva como ideológica. En Miranda Junco se convierte en una *pataleta* jovial, heredada de los poetas ultraístas¹⁴, en su composición [“La virgen hace bolillos”]. El empleo de términos coloquiales y el uso de la rima lúdica eliminan cualquier asomo de solemnidad:

La Virgen hace bolillos
Los angelitos pelan la pava
y Dios consigo mismo
juega al tresillo
San Juan
señala a las vírgenes
dos aeroplanos
San Pedro se lava las manos
San Isidoro hace el censo
Llaman. Abre San Pedro
Se cuele un grillo
Y Dios acaba
de pegarse un codillo.
[*Ib.*]

¹³ “3 mares”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 4, Santa Cruz de Tenerife (diciembre 1927); recogido en *Prosa reunida*, *op. cit.*, pp. 62 y ss; p. 63. En el caso de la lírica peninsular, autores como Pedro Garfias, Rafael Lasso de la Vega, José María Romero, Ramón de Basterra o Isaac del Vando Villar entre otros también se sintieron atraídos por el aeroplano.

¹⁴ Para Sebastián de la Nuez, en Miranda Junco destaca “su tendencia predominante ultraísta” (“Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias”, *op. cit.*, p. 100). Por ello, en este artículo lo sitúa en el grupo de *La Rosa de los Vientos*.

Los versos esticomícticos iniciales acentúan este carácter juguetón en nuestra opinión. El juego rímico desrealiza la realidad poética; el contenido, como el propio poema, es una recreación en la que resalta la espontaneidad de las asociaciones mentales, tan del gusto creacionista.

Por otra parte, la novedad de algunos poemas por los motivos empleados, así como su acentuada brevedad, los convierte en secos golpes imaginativos, en condensados globos de intensidad, como ocurre en [“El cohete”]:

El cohete
se elevó marcándose camino
en la oscuridad

Dentro de cien años
una estrella más
[P. 24]

Esa visión del astro artificial se eleva y deja paso al deseo de fijarlo como cuerpo celeste para la posteridad; por su ligereza nos recuerda al *haiku* y a los poemas de *Stadium*, de Feria¹⁵.

De la misma estirpe son los poemas [“La noche destripó soles”] y [“Telaraña de luces”]. Con el primero Junco logra crear una atmósfera escatológica de corte creacionista, en la que la noche es personificada: *destripar* es acabar con algo, pero también es abrir. Las estrellas, al abrirse como un halo de luz se unen, en su irradiación lumínica, con la luz de otras estrellas, lo que produce esas “sonrisas” en el orbe. Esta es una imagen de corte pictórico, rasgo también propio de sus compañeros generacionales:

La noche destripó soles
y dibujó lunas
Y se cuajó de sonrisas
de estrellas imprevistas.
[P. 26]

¹⁵ Pensamos en títulos como “Gabarras”, “Campanitas del Alba” o “Paisaje”, que se resuelven con la misma intrascendencia.

En el segundo caso, que aparece en el número 5 de *La Rosa de los Vientos* (enero 1928), la noche ha *ganado la partida* –estatismo-. El adjetivo “incierta” protagoniza un desplazamiento calificativo, pues guarda una relación semántica con “telaraña” y no con “noche”, precisamente para aumentar el valor conceptual de la imagen a través de la separación de los dos conceptos. El clímax final se eterniza por la ausencia de movimiento con el paralelismo entre los versos finales, rasgo éste, el del estatismo, que se respira en muchos poemas de corte pictórico de Julio de la Rosa o Gutiérrez Albelo¹⁶; el poema es el lenguaje rítmico de una emoción, que da como resultado una realidad completamente espiritualizada:

Telaraña de luces
en la noche incierta
Fiesta en el cielo
Fiesta en la tierra
[*Ib.*]

En este poema Juan Manuel Trujillo cree ver una imagen del tranvía; en su opinión, “hay dos formas de mirar: los que miran y sólo ven las cosas y los que miran y ven “innumerables posibilidades encerradas en estos objetos levantan un vuelo, [...]”¹⁷. En este poema, Miranda Junco sería uno de los artistas que toman un objeto real para sobreponerle las alusiones que su contemplación genera en su espíritu.

Ese tono lúdico, ingenuo, infantil, también lo apreciamos en la composición [“A esa hora”]:

¹⁶ De Julio Antonio de la Rosa podemos citar los poemas “[Caminitos de plata]” o “Semblanza”; en el caso de Albelo, en *Campanario de la primavera* cabe mencionar las composiciones tituladas “Girasoles”, “Mañanitas de la aldea” o “Agitato”.

¹⁷ Trujillo, Juan Manuel, “De la vida literaria. Conferencia de Juan Manuel Trujillo en el Círculo de Bellas Artes”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (7-3-1928); en *Prosa reunida, op. cit.*, pp. 345-352; p. 346. Esta es la explicación completa que da Trujillo a este poema: “El cielo es azulesco, está estrellado, lleno de luces. La ciudad de Santa Cruz ha encendido sus innumerables bombillas eléctricas. Ahora bien: ¿qué corazón adolescente, generoso, no hallaría en este espectáculo una fiesta en el cielo y otra fiesta en la tierra, una maravillosa fiesta nocturna de ángeles y hombres?” (p. 349).

A esta hora
ya la calle ha ordenado
sus casas
Y las tiene a todas
asomadas
a la ventana
Pero no las deja
y pasa y repasa
por delante de ellas
en continua guardia
[...] [P. 24]

La calle, personificada, toma vida, una calle asfaltada –moderna-, que se convierte en vehículo, pues es la que recorre esta ciudad a toda velocidad, concepto éste que toma bríos con la estética futurista. Como el avión, representa lo creado, lo artificial, la creación humana.

La dicotomía pueblo / ciudad es el eje central, junto al recuerdo, de [“He retornado al pueblo”]. El retorno, como el recuerdo, también es una vuelta atrás, una reconstrucción:

He retornado al pueblo
pero no lo encontré
Todo se había marchado
hasta las casas de mi niñez
Después comprendí
que habían ido a buscarme
al desembarcadero de la ciudad
y no podía estar allí
Qué tristeza
verme solo
donde había estado el pueblo
[...] [P. 25]

La visión paradigmática de esta vuelta pierde su encanto con el guiño irónico del farol (“Sólo un farol asmático / seguía en su puesto”). La dualidad pueblo – ciudad vertebró el paso del pasado al momento actual, el moderno. Ese equipaje –la mirada nostálgica al momento de la niñez- pierde su carga sentimental, anecdótica.

En la misma línea que los dos poemas anteriores se encuentran los versos de [“Todas las casas”], composición que está en consonancia con las primeras composiciones de Julio de la Rosa o de Félix Delgado. Es un texto en la línea del purismo juanramoniano: ausencia de todo ornamento estilístico superficial, muy en la órbita de la primera estética veintisietista. La leve personificación y la asonancia denotan la estirpe intimista del poema, rasgos a los que podemos añadir cierto hábito neopopularista en la parte final, que nos recuerda las canciones de cuna:

Todas las casas
se han dormido hace rato
en la calle desierta
Sólo esta casa tiene
las pupilas abiertas
Pobre casita enferma
Duerme casita mía
duerme casita buena...
[P. 25]

Dentro de esta vertiente neopopular también encontramos la recreación de la conocida canción infantil “Antón Pirulero”:

Antón Pirulero,
¿por qué quieres que atienda a tu juego?
¿Por qué no me dejas
que mire a la niña
de los blancos besos
y que jueguen sus ojos de reina
con los míos de niño travieso?
Antón Pirulero,
¿por qué quieres que atienda a tu juego?
¿No comprendes que sus ojos negros
no me dejan miradas perdidas?
¿No comprendes que mis ansias todas
se me van tras ellos?
[...] [P. 27]

La estilización de motivos populares del cancionero infantil también llama la atención de Miranda Junco por ser altamente rítmica y por su carácter enigmático; además, se presta por ser *juego de llamada* –de preguntas y respuestas- a la

experimentación metafórica, cuyo caudal es reseñable en esta composición. La estructura circular resuelve las ingenuas dudas del poeta, cierra el juego porque de eso se ha tratado, de jugar con este elemento de la tradición haciendo una nueva lectura de la misma.

Por su título también entra en esta vertiente creativa el “Romance de Carmen Ramos”, pero su contenido y, sobre todo, su desarrollo, hunde sus raíces en el más genuino creacionismo:

El día entre perros de sombra
huye herido en el costado.
Lanzas rojas del crepúsculo
lo tienen martirizado.
Palideces del ocaso
lo llevan empavesado.
En el Puerto de la Luz
agoniza Carmen Ramos.
[...] [P. 28]

La tradición sólo aporta el molde, pues el imaginario es totalmente nuevo. Entre lo claro y lo oscuro, el mundo de luz y el de sombra, el perro nos recuerda al cancerbero. En la mentalidad cristiana es el guardián de quien fallece en su último viaje. De este modo, la imagen “perros de sombra” aúna el aullido –lloro- con el claro simbolismo de la oscuridad. Los matices cromáticos evidencian la tragedia.

Ciertamente, el tono dramático es muy lorquiano¹⁸, y la presencia de “ángeles” nos recuerda a Alberti, dos de los grandes referentes líricos de Miranda Junco¹⁹:

[...]
A las doce de la noche
se moría Carmen Ramos.
Bajaron ángeles malva
con vestidos encalados,
ojos de recién nacido
y alas de sol de verano.
Al batir sus alas suaves
mugan los ángeles malos.
La palidez de los cirios
naufra en luces de campo.
Pañuelos de espumas vírgenes
le enjugaban el costado.
[...]*[Ib.]*

La muerte se manifiesta en elementos sin vida con términos como cera (“Tiene los ojos de cera”) y encristalado (“el cutis encristalado”). La medianoche –con todo su simbolismo– es el momento de la muerte, como en tantos romances de Lorca, hora del misterio –generado por ese cúmulo de imágenes inquietantes y de corte intelectual–. La referencia al lugar de la muerte nos recuerda, en cierto modo, al lamento de las endechas:

¹⁸ En el artículo de Juan Manuel Trujillo “Vida literaria. Contestando al señor Westerdahl (*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (15-7-1928); también en *Prosa reunida, op. cit.*, pp. 90-94; p. 93), éste se hace eco de una nota aparecida en la madrileña *La Gaceta Literaria*, en la que se realiza un vaciado de algunas actividades realizadas en el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña; entre ellas se menciona la presentación como poeta de Miranda Junco en estos términos: “En el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz leyó Juan Manuel Trujillo un fino ensayo sobre el joven pintor Xavier Casais, y fue presentado el poeta Agustín Miranda Junco, lo más nuevo de la lírica isleña, que junto a halagüeñas influencias de García Lorca y Alberti, manifiesta su juvenil personalidad elegante, optimista. Recitó varios de sus composiciones, entre ellas: “El crimen del barranco”, tres romances de “Niñas y Jinetes”, “Lluvia”, etc. Ernesto Pestana Nóbrega disertó sobre “La pintura del siglo XX”.

¹⁹ “Para nosotros, los más jóvenes, nos asombraba que fuera pluma destacada en *La Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, o en aquel periódico fabuloso que fuera *El Sol*. Más abajo añade: “su poesía tuvo el estremecimiento de Lorca y Alberti, con sus estilizaciones de lo popular y, también, los *ismos*, como corresponde a los tiempos gloriosos del segundo siglo de oro de la cultura española, donde Ramón abría surcos, que analizaban los fabulosos escritores de aquel entonces, tan rico en tratadistas, en todo”. Jorge Ramírez, Luis, “Ha muerto Agustín Miranda Junco”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria (3-10-1992).

¡Ay, mi puerto de la luz!,²⁰
ya se apagaron tus astros.
Puerto de navíos de plata,
puerto de luceros altos,
quién te iba a decir a ti
que se moría Carmen Ramos.
[P. 29]

El paisaje es otro *leitmotiv* presente en Miranda Junco:

Cómo las palmeras
se comieron todos los dátiles
nube que pasa, nube
que se meriendan
Ya el cielo está
deshollinado de sol
Los árboles vomitan las estrellas
que comieron anoche
El mar cambia los colores
del muestrario de las enredaderas
[...] [P. 26]

La palmera es un motivo muy espinosiano, cuya presencia es abundante en *Lancelot*²¹ y tiene resonancias bíblicas. Algunas imágenes se relacionan con determinados actos humanos de carácter escatológico (“vomitan”). El paisaje se aleja de cualquier tinte romántico para ser quien engendre la noche, que sale de sus entrañas. Alguna imagen nos señala, por su cripticismo, que nos encontramos ante un poema creacionista (“El mar cambia los colores / del muestrario de las enredaderas”). La importancia del color (“colores”, “pañuelitos rosados”) es notable también: no olvidemos que, en la etapa de la *La Rosa de los Vientos*, el color atrajo a los jóvenes creadores por su relación con la poesía gongorina. El poema con el eje cromático persigue provocar, idea esencial de los escritores vanguardistas. El guiño final – paréntesis- pensamos que es una referencia metapoética al acto de la propia escritura:

²⁰ En la edición que manejamos aparece “Hay”; suponemos que es una errata.

²¹ Por ejemplo en “Elogio de la palmera con viento”: “Dejas que tus brazos verdes volteen bajo el viento. Ejerces un deportismo puro. Eres –hoy- la única hélice, el único ti vivo y la única ruleta que gira solamente por girar”. *Lancelot 28º-7º*, op. cit., p. 39.

[...]
Con pañuelitos rosados
la luna llena
se limpia las lágrimas primeras
(El día
se está echando
debajo de mi mesa.)
[Ib.]

La mirada es de abajo a arriba; el poeta, nuevamente, es un espectador: sólo así es plausible esta visión. El paisaje es celeste: aparecen las enredaderas en consonancia con los árboles y las palmeras.

Los dos últimos poemas siguen la línea temática de los anteriores, aunque son más libres en cuanto a la versificación, mezclando versos largos con versos cortos. En el primero, [“Por eso”], de tono contundente, el final es el principio:

Por eso.
Porque el mar todavía no había aprendido a hablar,
ni las olas cantaban amores imposibles,
ni las rocas negaban hospitalidad a las estrellas.
Por eso. En aquella mañana en que el mundo hacía la primera comunión.
En aquella mañana que caminaba sobre las olas de la mano de un ángel,
se ahogó.
No recuerdo.
[P. 30]

El final es el principio porque el poeta no recuerda. Las imágenes son de corte creacionista nuevamente. El verso se agranda –recuerda a Alberti-. Estamos ante un texto críptico donde la imagen gana densidad conceptual para atravesar el superficial plano sensorial, convirtiéndose en estímulo intelectual, en idea creada.

En su último poema, Miranda Junco crea una atmósfera. No resuelve el enigma de lo que ha sucedido, sino que crea su ambiente:

Fue aquella tarde.
Aquella tarde que la rosa aprendió geometría.
Aquella tarde que los niños al alzar una piedra
se encontraron debajo quince escarabajos negros.
Aquella tarde que los lagartos interrumpieron

el idilio del sol y de la sombra.
Aquella tarde, tarde de nuestro adiós.
[Ib.]

El paralelismo golpea, como el recuerdo de la tarde, al poeta. Lo más insólito tiene cabida en simbiosis de elementos conceptuales. Éstos, quizá, son los dos poemas más atrevidos de Junco, los más logrados. En ellos traza geometrías imaginarias que sólo rozan tangencialmente un elemento vital que no aparece. No se desvela el secreto; sólo podemos intuirlo a partir de una suerte de imaginario personal de lo dramático que traspaese ese hecho como anécdota personal.

La importancia, aunque sea breve, de la poesía de Agustín Miranda Junco creemos que la pone Pérez Corrales de manifiesto al relacionarla con la vertiente narrativa de Juan Manuel Trujillo: “El eclipse de Juan Manuel Trujillo como narrador fue similar al de Agustín Miranda como poeta”²². Pero, claro está, por ello no desmerece ser atendida como *resultado* de una realidad histórica y como *parte* de ese *proceso de ascensión* que fue la modernidad vanguardista en Canarias.

Como podremos apreciar a continuación, Miranda Junco fue absolutamente coherente al tomar la imaginación como hilo conductor en su labor tanto poética como crítica. Sus artículos marcan una continuidad con su faceta como poeta, incidiendo, sin duda, en el que es su rasgo más definidor: su talante abierto y altamente creativo ante cualquier estímulo que respire los albores de lo moderno.

MIRANDA JUNCO EN LA CRÍTICA DE VANGUARDIA

Tras Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo y Ernesto Pestana Nóbrega, Miranda Junco se erige, sin duda, como uno de los críticos más agudos y sagaces de su

²² “Juan Manuel Trujillo y la nueva literatura”, *Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada*, nº. 52, Santa Cruz de Tenerife (28-11-1981).

generación²³. Los artículos de escritores como Miranda Junco son fiel reflejo de la importancia capital que tuvo la crítica para el desarrollo en las islas de una verdadera conciencia cultural.

Desde muy joven comienza a escribir artículos –apenas cuenta con diecisiete años- en las páginas de *El Liberal*, para continuar su labor, ya como redactor, en *El País* junto a su amigo Pedro Perdomo Acedo y Félix Delgado. A través de estos artículos puede fácilmente apreciarse una figura crítica que está atenta a diversas vertientes de la actualidad de su tiempo, siendo el cine y la literatura sus principales *objetos de deseo* intelectual. Así, pues, adjetivos como “incisivo”, “observador” e “irónico” encuadran bien su actividad crítica, que es de la que más muestras nos han llegado hasta hoy. Fernando Gabriel Martín ha valorado justamente el papel de este nuevo arte en Miranda Junco:

Esta continua atención del periódico al cine se completaba con la participación de los escritores canarios. Uno de los más precoces es Agustín Miranda, quien en su crítica a *Gorriones* hace una fervorosa exaltación del cine, asume las teorías de Epstein y termina tan excitado por el film y su estrella, Mary Pickford, que “de ahora en adelante yo pondré para siempre en mis tarjetas: Agustín Miranda Junco, Cronista de Cine. Las Palmas”. Trasladado a la Península, ejerce de abogado y será Director General de Trabajo durante la República. Escribe crítica literaria en la *Revista de Occidente* y en sus textos suelen aparecer referencias al cine. Cuando publica su comentario de una biografía de Zola parte de la idea de que la novela y el teatro están en crisis –juicio continuo de esa generación- y coincide con Jarnés al relacionar el cine con la juventud. Realiza una comparación muy interesante entre la biografía como género documental y el film documental, contrasta ambos campos creativos y busca sus interrelaciones: “¿Qué es la novela o el film documental sino la biografía de un paisaje y la biografía sino la geografía de un alma²⁴”.

Esta *contemporaneidad* de Miranda Junco es la que atrae a Jaime Brihuela precisamente al hablar de la *Revista de Occidente* en su apartado artístico:

²³ Así también lo pone de manifiesto Miguel Pérez Corrales en “Juan Manuel Trujillo y la nueva literatura”, *op. cit.*

²⁴ “El cine y la vanguardia en Canarias”, en *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.*, pp. 141-177; pp. 159 y ss.

Corpus Barga, Fernando Vela, Antonio Espina, Manuel Abril, Díez Canedo, Gerardo Diego, *Miranda Junco*, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Sánchez Rivero, Moreno Villa, D'Ors, etc., fueron los encargados de los temas artísticos contemporáneos.²⁵

Por su parte, Evelyne López Campillo engloba a *Miranda Junco* entre los autores “que publican de 3 a 10 colaboraciones, y cuyos aportes forman la gran masa de la producción española [de la revista]”²⁶. *Junco* publica el mismo número de colaboraciones, por ejemplo, que Jorge Guillén. Resalta, según López Campillo, la juventud de los colaboradores de la revista. En la publicación dirigida por Ortega, la aparición de artículos filosóficos es cuantitativamente mayor en el período 1929-1936, justo en el que *Junco* colabora en la revista.

Con esta apuesta decidida por lo intelectual, *Miranda Junco* también critica el siglo XIX, el romanticismo enclenque y sentimental, que va en contra de la marca artística de una nueva literatura que no desdeña elementos como la sensibilidad y la sinceridad en el acto creativo; lo intelectual y la pureza serán para *Junco* las esencias de la modernidad en la crítica –y en la creación en general-. De esta apuesta por un arte moderno, perfectamente encuadrado en su época, se hace eco en un magistral artículo sobre la creación galdosiana, en el que se palpa la influencia *deshumanizadora* de Ortega; del autor de *Fortunata y Jacinta* alaba el hecho de que no se haya avocado a la sensiblería propia de una parte de los escritores románticos sino que, por el contrario, haya sabido insuflar a sus creaciones –personajes, espacios- toda la verdad de su espíritu:

²⁵ Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 242. Ángel Valbuena Prat calificará estos artículos de *Miranda Junco* de “ensayos juveniles, densos de pensamiento [...]”; *Historia de la literatura española*, Tomo IV, Época Contemporánea, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968, p. 751. Por su parte, el crítico y poeta Ramón Fera define a *Miranda Junco* como autor “con finos estudios críticos ayudados de digresiones críticas en la *Revista de Occidente*” (*Signos de arte y literatura, op. cit.*, p. 16).

²⁶ La “*Revista de Occidente*” y la formación de minorías, *op. cit.*, p. 72. El añadido entre corchetes es nuestro.

El siglo XIX presenta la característica continuada de una persistente “humanización del arte”. La plaga de los escritores románticos muestra patentemente el afán de hacer del arte molde donde vaciar las delicuescencias del subjetivismo y medio de represión de pasionales ímpetus contenidos. Pero poco a poco que profundicemos, patente se nos mostrará tras esta persistente humanización un nuevo carácter a ella inherente: la falsedad²⁷.

Su primer artículo en la prensa insular es “Crítica voladora”, sugerente título con el que arremete contra el desequilibrio periodístico de Juan Sosa Suárez, escritor grancanario caracterizado por su conocida aversión a toda forma de arte vanguardista; como muestra, apuntamos la siguiente cita, donde considera el arte nuevo como una simple “moda”:

Si arte es, en su más sintética definición, emoción –emoción de la belleza, emoción del dolor, emoción de la vida-, sentida y expresada de mil diversos modos –no modas-, regulados también por mil diversas circunstancias y necesidades de orden estético e histórico, esa emoción, -impulso soberano de nuestra alma- ha sido, es y será siempre la misma, eterna, inagotable, imperecedera²⁸.

²⁷ “Galdós y la joven literatura”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (5-1-1928). Para Junco, Galdós sí es el verdadero representante del siglo XIX, porque es el fiel –y sincero- exponente de una verdadera sensibilidad:

“Galdós, que vivió y creó en una época de la que nosotros somos la más violenta reacción, no logra el empalme. Hemos dicho que sería absurdo pretenderlo y repetimos que sería absurdo que lo lograra. El artista tiene sobre todas las misiones, el deber de fidelidad a su época. El artista –el buen artista- no será ni un vidente ni un retrasado. Si reprochable es lo segundo, no lo es menos lo primero.

Parejo a este deber, lleva el artista la misión de ennoblecer el latido de su época a través del tamiz de su sensibilidad.

Y Galdós no sólo es el más grande representante de España en el siglo XIX, sino que es su más noble representante. Situemos a Galdós. Enmarquemos la majestuosidad de su figura. Y veremos cómo Galdós tomó de su época el latido más potente y cómo vigorizó la enclenque consistencia del arte decimonónico con las pinceladas contundentes de sus obras.

Así, pues, esta aberración que Junco siente por lo falso decimonónico es un punto de relación muy estrecho que guarda con su amigo Agustín Espinosa, junto a la máxima vanguardista de que el creador joven, moderno, actual debe ir *a compás de su siglo*, como hizo Galdós para Miranda.

En otro artículo primerizo, “Oceanografía y plasticidad”, *op. cit.*, volverá a cargar las tintas sobre la centuria anterior: “Como es muy digno de tenerse en cuenta la falta, la mucha falta que hace, a los mares literarios del siglo XX, llegue una fuerte ventolera de objetividad. Que arrastre los últimos residuos del subjetivismo ochocentista. Que se lleve tras sí los últimos miriñaques”.

²⁸ Sosa Suárez, Juan, “Arte y futurismo”, *Hespérides*, nº. 113, Santa Cruz de Tenerife (20-3-1928). Con este artículo ataca al último de los *ismos*, el futurismo, cuyo credo no responde en absoluto a su idea de arte verdadero. Artículos como este abundarán en la prensa tinerfeña y grancanaria de los años 20 y 30.

Para resaltar los conceptos que motivan la crítica de este artículo, Miranda se vale de un estilo nominal²⁹ muy acentuado, seco y directo: se destacan poderosamente los sintagmas, enfatizando las ideas esenciales. La aridez, noción paisajística, contagia la actividad artística en Tenerife, con el regionalismo ateneísta de principios de siglo, aunque ya se había publicado tres números de *La Rosa de los Vientos*; con ella se impusieron notablemente los caracteres del paisaje definidores en exclusiva de las islas. En la isla vecina, de donde procede Miranda, la actividad era aún menor, casi inexistente tras la terna modernista de Torón, Quesada y Morales, los dos últimos ya fallecidos. La ironía distanciadora, mordaz y juguetona es la nota predominante de este ensayo:

LA PERLA.- Puro en aquella aridez amortajante, en aquel panorama desconsolador, había una perla. Medio escondida. Mejor. Escondida del todo. Porque cuando se había separado en ella con anterioridad se la creyó piedra, barro. Nulidad también. Error de perspectiva. Pero la perla ha logrado sobreponerse. Y ha surgido con todo su esplendor. Con todo su brillo. Con su esplendencia potente o cegadora.³⁰

El artículo principia con una cita de Ortega y Gasset, bastante definidora: se diferencia de la literatura de combate, defensora del socialismo y las libertades, de aquella que se mira a sí misma, que tiene por fuerza motora la fantasía creativa, literatura estilística, imaginativa, *deshumanizada*, que parte de la idea, del intelecto y no se contagia del mundo exterior. No hemos de olvidar que estos supuestos ya los había puesto de manifiesto Ortega con *La deshumanización del arte* (1925).

²⁹ En cuanto al estilo nominal, “el abandono de los verbos no solamente potencia formalmente y sintácticamente el fragmentarismo de esta poetización, sino que fortalece además el aislamiento de lo nominalmente mostrado y, con ello, su alta tensión”. Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, op. cit., p. 201.

³⁰ *Poemas y ensayos*, op. cit., p. 33.

Miranda Junco reconoce en este artículo de forma irónica el valor periodístico de Juan Sosa Suárez³¹, poeta cuya obra comienza a publicarse a partir de 1935. Sabemos que colaboró en el periódico madrileño *El socialista* y de ahí podemos extraer la posible relación que encuentra Junco entre la cita de Ortega y Sosa Suárez. Miranda Junco se pone a la cabeza en la crítica negativa de Sosa Suárez.

En “*Gorriones de Mary Pickford*”³² Junco patentiza una de sus mayores atracciones: la crítica de cine y la seducción por éste³³, dos de los aspectos que definen a *los nuevos*; ya Agustín Espinosa defendía y vociferaba las maravillas del nuevo arte venido de América del Norte, al que privilegia por encima, incluso, del arte literario³⁴. Miranda Junco comenzó realizando en la prensa insular estas reseñas cinematográficas, y una de las primeras es ésta sobre una película protagonizada por la tan polémica como atrayente Mary Pickford, sobre la que hay múltiples referencias en los periódicos tinerfeños y grancanarios de la época, por ejemplo *La Prensa*; cualquier comentario o

³¹ Juan Sosa Suárez colabora en *El Tribuno* de Las Palmas, *La Jornada*, *Hoy*, *La Provincia* y *El Eco de Canarias*, a veces con pseudónimos como los de “Claudio Moreno” o “Belarmino”. También colabora en el semanario tinerfeño *Hespérides*. Esta información la hemos tomado de Rodríguez Padrón, Jorge, *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, *op. cit.*, p. 294.

³² Este párrafo que Espinosa dedica al autor de *Marinero en tierra* es del todo aplicable a Miranda Junco; es el siguiente: “Rafael Alberti etiqueta con nombres a la hora deportiva o cinemática a sus mejores ángeles grecogongorinos. A este alto y rubio, le titula Platko. A aquel, moreno y bajo, Charles Chaplin. ¿Y a ese otro, que, en su angélica sexualidad, es tan femenino, tan Mary Pickford? A ese le llamaré Alberti: Miss X. Y le enterraré en el viento -¿Nueva York? ¿Londres?- del Oeste.” La cita pertenece a su artículo “Rafael Alberti, profesor de ángeles”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (21-5-1929); también en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, p. 41.

³³ Para Miranda Junco la poesía de vanguardia se dedica a cantar los nuevos mitos del siglo, como el deporte. La metáfora deportiva, como la cinematográfica, serán elementos para valorar la realidad, reflejo de ese afán de novedad vanguardista. También llama la atención la trepidante vida moderna, de ritmo frenético. Estas metáforas son formas de interpretar. Volverá a hacer mención al séptimo arte en “Una biografía”, *Revista de Occidente*, XCV, Madrid (mayo 1931), al relacionar este género con el cine documental. No olvidemos, por otra parte, que en esta época salieron a la luz múltiples referencias bibliográficas que tenían como eje central asediar aspectos del séptimo arte; algunas de ellas son: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Alberti; libros de César M. Arconada (*Vida de Greta Garbo*, 1929 o *Tres cómicos del cine (Charles Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd, 1931)*), Francisco Ayala (*Indagación del cine*, 1929), Guillermo Díaz-Plaja (*Una cultura del cine. Introducción a l'estètica del film*, 1930), o Juan Piqueras, que fundara la revista *Nuestro Cinema*, en 1932.

³⁴ En *Lancelot 28º-7º* sin ir más lejos podemos leer esta cita cómplice en el capítulo “Elogio del camello con arado”: “Si tú fueras a Nueva York –camello, con arado, de Lanzarote- encontrarías el empresario para tus películas. Trabajarías con Pamplinas y con Mary Pickford, con Charles Chaplin y con Harold”. *Op. cit.*, p. 21.

rasgo físico novedoso que apareciera sobre ella era motivo de crítica. Siempre con ese tono irónico característico, Junco usa muchos recursos de repetición, recurrencias intensificadoras del valor o valores que critica o expone; en este caso, separa el mundo material y humano del maravilloso mundo del celuloide: el arte se separa de la realidad aunque, como dijera Ortega, éste le sirva de trampolín para alcanzar metas más altas.

Otro elemento que resalta es el tono jovial de optimismo vitalista que desprende esta reseña, algo muy propio de los jóvenes de *la nueva hora literaria*: es una invitación a soñar, a despertar los ojos de la imaginación:

Que tus ojos se agranden, lector. Que tus ojos se agranden más aún de lo que se agrandan cuando una persona rueda a tu vera por la calle asfaltada, víctima de inesperado resbalón. Que tus ojos se agranden más aún de lo que se agrandan cuando las palabras del amigo dejan caer en tus oídos la noticia feliz que ha de llenar de regocijo tu alma. Que tus ojos se agranden más aún. Porque yo te diré que las cosas que agrandan tus ojos a diario son cosas de este mundo en que vivimos. Porque yo te diré que las cosas que yo hoy te contaré son cosas de otro mundo distinto. [P. 35]

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

que atrapa al joven crítico en exclamaciones como “¡Oh, mundo maravilloso de las películas norteamericanas!”³⁵.

En el tercer fragmento de este artículo, cuya historia desgrana ternura y emotividad, aparece la clave de lo que defendemos: en el arte cinematográfico, como en la nueva literatura, la anécdota argumental queda abolida por el gesto, que sí es sincero, desembarazado de toda artificiosidad teatral o folletinesca. Y queda, también, la aguda crítica al cine español, apegado aún al arte escénico; de ahí que la mayor cantidad de reseñas sea sobre el cine norteamericano. La película es un pretexto para un ejercicio creativo, para dar rienda suelta a la imaginación: el arte engendra arte.

Una peculiaridad del estilo de Miranda Junco es la ruptura de la continuidad sintáctica en los períodos más o menos largos: lo que debería ser subordinado se convierte en principal, lo que hace que los nexos pierdan su valor habitual, convirtiéndose en elementos meramente expresivos. Esta característica también es propia del arte nuevo, del cine;³⁶ veamos un ejemplo:

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

Las recurrencias sintácticas y léxicas vivifican constantemente la emoción, destacando ideas como las de sueño, o ensueño. Lo nuevo se contrapone a lo viejo y,

³⁵ *Ib.*, p. 36. Sus reseñas sobre cine las solía firmar el joven crítico con su nombre o bien con el pseudónimo de “Bachiller”. Esta pureza que Junco apreciaba en el arte cinematográfico coincide con este planteamiento de Benjamín Jarnés: “El poema puro no es más que un estremecimiento, y todo estremecimiento halla, como nunca, en la pantalla su admirable zig-zag, su hoja de exacta temperatura.” “De Homero a Charlot”, *La Gaceta Literaria*, nº. 22, Madrid (15-11-1927).

³⁶ Esto, claro está, entra de lleno en esa idea de modernidad que el propio Junco defendía a ultranza y quiere manifestar en su propio estilo, un estilo que *se introduce por los ojos*, como los fotogramas del cine.

por ello, sólo puede ser definido por conceptos negativos; así aparece en este artículo de Miranda Junco: “del cine ha *desaparecido...*; sólo *resta...*; “que *no* nos lo dicta nadie...”, *otro* mundo maravilloso, *otro* mundo *distinto*”. Este estilo se compone de breves períodos sintácticos, a veces formados por una sola palabra, que dura en la lectura lo que un fotograma: son fragmentos emocionados, instantáneas líricas cargadas de sinceridad, de sencilla desnudez, de esenciales destellos de realidad, como las escenas de *Gorriones* que recrea, muy líricas, que sólo pueden ser alentados o producidos por una vivencia artística. Estas dos escenas le atraen como si fueran dos metáforas en un poema nuevo³⁷. La reseña se convierte en una *estampa fílmica* donde los actos de los protagonistas son ademanes llenos de emoción humana, de vida; y, de ahí, la cita de Epstein, porque Junco sabe que lo poético no es exclusivo del verso, pues se esconde en cada huella de la actividad humana, en cada sombra que deja una marca vital. Para el crítico actual, el arte moderno desvela leves secretos que despiertan sus ansias creativas. La brevedad es signo también moderno. Al final queda como broche ese toque de fino humor que tienen todos sus artículos:

[...]

El Sábado de Gloria inauguró el Royal Cinema su local intacto. Que su historia venidera sea tal como presagiar hace esta cinta de su inauguración. Con ella inauguré también mi nuevo título. Porque, sábelo lector, yo hasta ahora no podía lucir otro título que el de Bachiller. Pero de ahora en adelante yo pondré para siempre en mis tarjetas:

Agustín Miranda Junco
Cronista de cine
Las Palmas

[P. 37]

³⁷ Para Pérez Corrales, este artículo es una verdadera “oda al cine”, en la que a “Agustín Miranda, como a Espinosa, le maravilla *lo desnudo* del cine [...]”. *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 109. A esto agrega que “a Agustín Miranda le asombra que el cine –que es poesía– pueda llegar con naturalidad a todos los ciudadanos a diferencia de la poesía minoritaria de su generación”, p. 110.

El humor es un hueco que trasluce el vacío de lo infinito, una infinitud de posibilidades. También es una forma de profundizar; rompe estereotipos, desentumece el vocablo recargado por el uso. Es una forma más de libertad.

Precisamente es el teatro el foco de atención de “Un acontecimiento teatral. *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín”³⁸. La abulia es la sensación que a Junco le produce el teatro fin de siglo por ese mismo carácter superficial al que antes aludíamos al hablar, por ejemplo, de Galdós y el siglo XIX. El centro de su crítica ahora es Echegaray, que representa lo caduco y decimonónico. Junco lo expresa muy claramente:

Desde que los dramas de Echegaray –patéticos, convulsivos, marcadamente fin-de-siglo,- dieron sus últimos estertores bajo las estocadas, aún balbucientes, de don Jacinto Benavente, el teatro de nuestra España permanecía inmutable, monótono, anquilosado ya en su imperturbable osificación. En su apartamiento de brisas renovadores. De orificadores vientos que, remozándolo, dieran a su endeble consistencia los bríos que una lógica continuación indispensable. Desde que Benavente, repito, dio su feliz entrada en nuestro “tablado de la antigua farsa”- y esto ya va para veinte años- las obras innúmeras que se han sucedido sólo han sabido, cuando más, pulsar las mismas cuerdas y aventar a los aires caducos los mismos acordes de caducidad.³⁹

Ante el frenetismo cinematográfico, esta forma de hacer teatro tiene sus horas contadas, salvo que a éste se le introduzcan nuevos valores que incidan, principalmente, en lo poético, convirtiéndose en esa “piedra nueva” –en referencia que nos recuerda a Juan Ramón- en el monótono panorama teatral español. Ése es el caso de la obra azoriniana objeto de esta crítica.

³⁸ El teatro es, también, el centro de atención en de Junco en “Libros. La razón de *sinrazón*”, obra de teatro de Ignacio Sánchez Mejía. Allí, una vez más, Miranda Junco revisa la diferencia –casi inexistente- entre cordura y locura, que es lo mismo que decir entre realidad y ficción que, al final, no se diferencian. Este artículo sobre esta obra dramática publicada en 1928 aparece en *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (19-7-1928).

³⁹ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (7-2-1928). Agustín Espinosa, como Junco, también supo apreciar la notable obra de Azorín, como por ejemplo en su artículo “Vidas paralelas. Azores mudados” (*La Rosa de los Vientos*, n.º. 1, Santa Cruz de Tenerife (abril 1927); incluido en *Textos (1927-1936)*, loc. cit., pp. 13 y ss. Al autor de *La ruta de Don Quijote* también le dedica como homenaje el capítulo “Teguisse y Clavijo Fajardo”, en su obra *Lancelot 28º-7º*.

Entre otros aspectos, Junco admira de Azorín su carácter de adelantado, pues siempre supo que el arte debía ir por delante del público para que pueda ser una propuesta estética -artística- válida, de carácter actual. Azorín supo ver con nuevos ojos –modernos- el pasado literario español; incluso fue un adelantado con respecto a la crítica de su tiempo en apreciar el *valor* del superrealismo, como es el caso de esta reseña cómplice. En este sentido, se dirigen los guiños cómplices a Ortega, D’Ors y Pirandello sobre la autonomía de la obra creada. Todo en esta obra despierta la idea de *novedad* en el joven crítico, que también aprecia en la obra azoriniana los principios de pureza y asepsia de la primera vanguardia:

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

También lo superficial, lo falta de sinceridad, es lo que hastiaba a *El Greco*, otro de los grandes modernos para Miranda Junco, otro artista actual, eterno, puro⁴⁰. En “El Greco y su destino”⁴¹, último artículo crítico que publica en *Revista de Occidente*, destapa el compromiso del gran pintor con su tiempo, con su historia, con el arte pictórico. Para ello, parte de la obra de Ramón, de 1935, *El Greco: el visionario de la pintura*⁴², de la que, más que un análisis, hace un *tiento* crítico, como le gustaba a

⁴⁰ En *Índice* (1921) se señala a Góngora y *El Greco* como precursores del cubismo.

⁴¹ *Revista de Occidente*, CXLIX, Madrid (noviembre 1935).

⁴² El libro aparece en 1935 en Ediciones Nuestra Raza, s.a., Madrid. Miranda Junco inserta este libro en la tradición de obras sobre el autor de “La Resurrección” como las de Manuel Bartolomé Cossío (1848-1935), quien publica 1908 su libro titulado lacónicamente *El Greco*, y el francés Maurice Barrès (1862-1923), que en 1914 saca a la luz su obra *El Greco: el secreto de Toledo*. Podemos apreciar como la tradición literaria francesa es de las predilectas de Junco, como ha mostrado en varios artículos, como “Muerte de la españolada”, en el que realiza sobre la obra de J. Jean de Joannis titulado *L’Andalouse de Barcelona*, o, también, la reseña sobre la obra de Fauconnier *Malaisse*, así como la que dedica a *Service Inutile*, de su admirado Montherlant. Para López Campillo, Junco entraría dentro de los “colaboradores sensibilizados” por la estética francesa de la *Revista de Occidente*, “quienes, sin ser especialistas, dan a veces artículos notables”; *op. cit.*, pp. 188 y ss. En este apartado incluye, además, los nombres de Ortega, Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Francisco Ayala y Díaz-Canedo.

Espinosa. Términos como intuición, adivinación, videncia, son los que toma para caracterizar la obra del autor de *La viuda blanca y negra*, en todo perfectamente aplicables a la crítica que tanto el propio Miranda como Espinosa, Trujillo o Pestana Nóbrega realizaban o habían realizado.

De Ramón le atrae su enamoramiento de las cosas, lo que le lleva a cosificarlo todo, como forma para dotar a cualquier elemento real de máxima autonomía:

Ramón es el gran enamorado de las cosas. De ahí su técnica machacona, insistente, su estilo lleno de repeticiones tozudas, obsesionadas. Es la técnica, el estilo del enamorado. Don Juan de las cosas, Ramón sabe llegar como nadie hasta su más profundo sentido. Cada greguería de Ramón es el testimonio de que una nueva cosa le ha rendido su secreto⁴³.

Arte de intuiciones es arte moderno y éste es el signo de Ramón, que, con ello, como *El Greco*, trata de atrapar lo que de eterno hay en cada realidad. Ramón ha sabido ver en *El Greco* lo que Junco denomina “las formas eternas de su época”, pero hay algo más importante aún: *El Greco*, como Ramón, fue un incomprendido en su época y muy pocos fueron los que supieron apreciar y valorar la modernidad y actualidad de su arte. Éste es el nexo de unión entre uno y otro, el saber ir al compás de su tiempo.

El autor de *El lino de los sueños* es uno de los poetas canarios más admirados por la nueva pléyade vanguardista y Miranda Junco le dedica dos referencias: “Don Alonso Quesada” y “Admiración por Rafael Romero [Alonso Quesada]”⁴⁴. Rafael Romero propuso con su *Poema truncado de Madrid* y, sobre todo, con *Los caminos dispersos* una nueva aventura lírica que se alejaba de los planteamientos modernistas y ya tocaba la poesía de vanguardia. Fallece en Santa Brígida en 1925, y éste es un

⁴³ Miguel Pérez Corrales apunta la “muñequización” como uno de los rasgos en los que Miranda Junco se fija en la obra ramoniana. Este motivo aparece en los cuentos espinosianos de Braulio y será uno de los motivos surrealistas por excelencia. *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 243.

⁴⁴ Estos artículos aparecen en *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (28-11-1927 y 5-11-1928); el segundo es recogido por Rafael Fernández en *Poemas y ensayos, op. cit.*, pp. 38 y ss.

artículo laudatorio. A él también se refiere en su artículo “Josefina de la Torre, *Poemas de la isla*. Las Palmas de Gran Canaria”:

“Allí, en la Gran Canaria, en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz a-isla-miento”, dice Unamuno en el prólogo de *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, poeta de la Gran Canaria, libro terrible, duro y con espinas, como una pitera de las islas, como las islas mismas, como su triste autor a quien yo conocí tan verde aún de vida y tan maduro ya para la muerte. “Era el mozo trágico del islote soñando en el reino de Infinito”, decía allí Unamuno de otro isleño angustiado. Y así era Alonso Quesada. Y así son todos los isleños, o no son nada. [P. 55]

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

Doble cauce tuvo el delicado fluir de la obra de Rafael Romero: el lírico y el humorístico. Cauces que a las veces entrecruzan sus límpidas corrientes para formar los espumosos remansos de sus *poemas humorísticos*. Cauces cuyo curso no es necesario remontar con exceso para descubrir el común manantial generador. Porque yo encuentro tanta desesperanza en su humorismo como en sus lamentaciones. –Ahí están los poemas de “Los ingleses de la colonia”, tan anecdóticos y tan desgarradores.- Rafael Romero, Don Quijote simpar, si al recibir la ilusión rebotada sonreía, su sonrisa era una sonrisa preñada de lágrimas prudentes, tras de la cual se adivina el estertor del suspiro apagado al brotar⁴⁵.

En el segundo artículo, Miranda Junco centra su atención en el hálito trágico que impregna el primer libro del poeta grancanario⁴⁶, relacionándolo con la tragedia griega, de héroes resignados, y alejándolo de la tragedia occidental, inaugurada por Shakespeare, de héroes insumisos, pues bien dice que “toda resignación es una tragedia”, algo que ya se observa en el primer poema “La oración de todos los días”, algunos de cuyos versos cita Miranda Junco. Es sumamente atractiva la reminiscencia

⁴⁵ *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (28-11-1927).

⁴⁶ El también grancanario Félix Delgado le dedica varios artículos en distintas publicaciones periódicas como veremos más adelante, al tema de la muerte en la obra de Quesada. Como en la cita anterior de Miranda, se centra Delgado en las mismas nociones de resignación y pesadumbre, muy ligadas a las sensaciones que emanan del paisaje de la isla.

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

No podía faltar la referencia a la aridez, también presente con otro sentido en “Crítica voladora”, del paisaje de su isla natal, aridez natural, aridez de estilo, paisaje líricamente prosaico. Este artículo podía englobarse dentro de lo que Sánchez Robayna llama “escritura paralela”⁴⁷: el texto crítico como texto creativo, que parte de una obra o autor dados para desarrollar un salto imaginativo, en el que sobresale el estatismo descriptivo: lo contemplado importa menos que la mirada, que *la forma de ver*, que es lo que marca el estilo nominal. El adjetivo humaniza un paisaje esencial que, personificado, muestra el cuerpo de la isla silueteado:

Las llanuras desoladas de nuestra Isla, donde, de vez en vez, un árbol humillado por el viento pone su gesto de anacoreta en el paisaje. La tristeza de sus montes descarnados, senos estériles del paisaje. La melancolía de sus palmeras, siempre rumorosas de soledad, siempre balanceando su nostalgia de otros cielos mejores. [P. 39]

La visión modernista-parnasiana de Tomás Morales se opone al modernismo simbolista, interior, de Quesada, un modernismo *de tierra adentro*: mar y tierra son las dos referencias de la isla. Con Unamuno, Rafael Romero comparte el verso descarnado, desnudo, árido, que refleja el desgarramiento interior. El final del artículo es un guiño de Miranda Junco a la relación entre Quesada y *los nuevos*: la referencia al paisaje de Alonso Quesada es vista “para alegría de nuestros ojos nuevos”⁴⁸, que redescubren un

⁴⁷ Los textos críticos de esta ahora (Espinosa, Albelo, Miranda Junco) son textos críticos donde “suele estar definida esta escritura no tanto por lo analítico como por lo sintético, no tanto por lo directo como por lo oblicuo y alegórico. La complicidad es su signo y nota más característica, tal vez, el proponerse no como un texto crítico en su sentido estricto sino como una *escritura paralela* al texto comentado cuyo espíritu es en cierto modo prolongado por el comentario” Gutiérrez Albelo, E., *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, op. cit., p. 12.

⁴⁸ “Ese acervo de insatisfacción, esa ansia de reforma, de rechazo de lo caduco, se encauza y empieza a definirse en dos facetas principales. Por una parte, los poetas jóvenes procuran percibir el mundo por *ojos*

paisaje literaturizado, tan del gusto de Agustín Espinosa en *Lancelot*⁴⁹, que redescubren la isla en la palabra de Quesada, el primer adalid de la vanguardia insular.

Como Agustín Espinosa, Miranda Junco siente verdadera pasión por aquellos detalles que le son definidores. Así, una obra erudita, como la del reconocido arabista Emilio García Gómez⁵⁰ titulada *Poemas árabe-andaluces*, dentro de la que incluye *El libro de las banderas de los campeones*, se convierte en un motivo para la reflexión sobre un aspecto que parece marginal, pero que Junco enlaza con una de las pasiones de los años veinte: el gusto por el deporte⁵¹:

¿De qué color es el color de la bandera de los campeones? Dímelo tú, nadadora desmelenada y grasienta. Dímelo tú, corredor esforzado. Esa angustia de nuestra cara vencedora, ¿es la angustia del esfuerzo desarrollado, o la angustia de la meta lograda?
¿Dónde están, Montherlant, las botas de fútbol, las rodilleras estriadas, la camiseta rayada con las insignias del club en redondel? [...] [P. 41]⁵²

nuevos. Es la milenaria juventud de la vida lo que quieren expresar la continua renovación vital. Por eso descartan los antiguos moldes retóricos, tratando de encontrar una expresión que se acomode al eterno renacer del mundo. En vez de dejar que los objetos cotidianos evoquen la respuesta poética de siempre, el poeta trata de darles una interpretación insólita. Busca efectos sorprendentes, intenta renovar la emoción que han perdido los símbolos poéticos". Geist, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama / Punto Omega, Labor, Barcelona, 1980, p. 42.

⁴⁹ Así, como breve botón de muestra, en "Nazaret": "Un oriente joven, hondo, puro, ha trazado las rayas blancas, ha desenrollado el hule azul, ha empujado este aire limpio sobre Nazaret. El oriente más fino, más auténtico, de los verdaderos orientes, ha construido este paisaje silencioso, hermético, frío. Hecho de bruñidas masas rectangulares", *Lancelot 28º-7º*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ A este mismo autor Espinosa dedica su artículo "Emilio García Gómez. Una aventura en El Cairo", *La Gaceta Literaria*, nº. 83, Madrid (1-6-1930); en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 52 y ss. Es un artículo-reseña, "al estilo Espinosa", de los *Poemas arabigonandaluces*, con una gran admiración por la cultura árabe, a la que España ha debido tanto. En este artículo, irónicamente Espinosa afirma que con este libro "pueden enriquecerse demasiados las superiores juventudes intelectuales hispánicas" (p. 53).

⁵¹ Esto obedece, según Pérez Corrales, en el caso del deporte a que "se quiere atrapar con esto, para la literatura, las cualidades esenciales de alegría y depuración que se creen advertir en el deporte" (*Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, *op. cit.*, p. 130). Pero no olvidemos que la propia idea de deporte, de ludismo, está inherentemente ligada a la de espectador; el poeta es el deportista que, tras ejercitarse en la escritura, la contempla como espectador. Lo lúdico también es signo de esfuerzo, talento, habilidad. Es más que un simple entretenimiento. Lo lúdico también es flexibilidad, elasticidad, estilismo, ritmo. Es un estímulo creativo, pasión.

⁵² Emilio García Gómez era el encargado en *Revista de Occidente* de la sección dedicada a todo lo que tenía que ver con el mundo árabe. Desde 1919 la editorial Calpe, en cuya fundación participa Ortega, comienza a publicar obras de actualidad en distintos campos del saber; en 1922 se une con la catalana Espasa, formando España-Calpe, que editará muchos títulos de actualidad paralelamente a *Revista de Occidente*. Junco casi todos los libros que reseñó, como éste, fueron publicados por esta editorial.

De Montherlant, a quien Junco dedicará algún que otro artículo y más de una referencia⁵³, le atrae su obra *Las Olímpicas*, cuyo deportivo estruendo liga con el futurismo:

Para el amigo del clisé y del casillero, nada más desconcertante que el caso Montherlant. Irrumpe en la notoriedad con un libro *–Las Olímpicas–* sano, alegre, fuerte y bello como un torno antiguo. La literatura se enriquece con las nuevas sensaciones del *sport*. Poesía del músculo. Alegría recién nacida del estadio. Camaradería. Oda a las botas de fútbol. El paraíso estaba, entonces, a la sombra de las espadas. [P. 60]⁵⁴

La reseña es una excusa para la creación. Los artículos de Miranda Junco son fiel reflejo de las múltiples preocupaciones y orientaciones que publicaciones como la *Revista de Occidente* trataron de aglutinar en su devenir. Lo moderno plural es un signo de los felices años veinte. Un rasgo sólido de esa modernidad es el pujante desarrollo de un espíritu crítico a medio camino entre el ensayo y la creación. Ésta es otra forma de aprehender los valores esenciales, nucleares, de lo moderno. En palabras de Ramón Fera, “la crítica suele manifestarse en ocasiones no ya en una fina exégesis, sino en relato que deriva en una digresión artística, masturbadora sutileza, y cuando no, y esto es lo más frecuente, en trasunto filosófico-periodístico, o más bien de intenciones culturales.”⁵⁵

A pesar del uso del humor, la ironía o del hecho de plantear la reseña como un juego, Junco siempre deja un espacio para la cita erudita, mostrando sus dotes como

⁵³ Miguel Pérez Corrales nos señala que « las *Olímpicas* y otras obras de Montherlant fueron muy leídas por los jóvenes escritores” (*Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 128, nota 113). Espinosa alude también al escritor francés en “Horóscopos. Elogio en dos tiempos del ‘Elogio de una niña ciclista’ de Juan Manuel Trujillo”, recogido en *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, pp. 675 y ss.

⁵⁴ “H. de Montherlant: *Service inutile*. Ed. Bernard Grasset.- París. Octubre, 1935. “Para el Espinosa vanguardista, el siglo XX es el siglo del Cine, del Deporte –con mayúsculas-, de los inventos, de las grandes ciudades. Es el siglo que deja casi fuera de juego a la misma poesía”; Pérez Corrales, M., *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 101. Para Sebastián de la Nuez, en su introducción a la edición facsímil de *La Rosa de los Vientos (op. cit.*, p. 21), Agustín Espinosa es “propagandista de las deportivas olímpicas de Henri Montherlant”.

⁵⁵ *Signos de arte y literatura, op. cit.*, p. 15.

lector sagaz, avezado, de mirada penetrante, y todo ello a pesar de su gran juventud. Es fiel representante de la vanguardia en las islas: joven, atrevido, crítico; no es extraño, así, que Espinosa lo admirase como el mejor y más prometedor de los jóvenes vanguardistas.

Los nuevos mitos del *music hall* y el deporte son claves modernas para reinterpretar y ver la modernidad de obras anteriores, como las de Montherlant, emparentando sus héroes con los héroes deportivos y musicales actuales. La sutileza del lenguaje es poseedora de la crítica más suspicaz; en un texto donde no falta el extranjerismo lingüístico, Junco critica “ese aire *traqué*”, “de viajero de *sleeping*” de la poesía última. El optimismo que presidía las obras de la primera vanguardia cede paso a una literatura más sombría⁵⁶. Estos dos momentos de la vanguardia son *escaneados* por Junco: el primero, maravillado por los adelantos técnicos, gustoso por la velocidad desenfrenada, el vértigo; a este momento primero le sigue otro más reposado, más sereno. Sorprende la gran carga metafórica de este artículo: la intuición analógica permite a Miranda Junco un febril recorrido por la última hora artística:

Y sin embargo, esta serenidad de hoy es necesaria tras el vértigo de ayer. Como el péndulo que, impelido por el mismo impulso, pasa de un extremo a otro, nuestras almas oscilan entre dos polos contrarios. Consulta a la naturaleza –decía Séneca– y te dirá qué ha hecho el día y la noche. Nuestra vida, como la naturaleza, crea sombras donde antes creara claridades. Voluntad de soles alterna con voluntad de tinieblas. Nuestras almas no saben vivir en la unidad. Como la medusa que cantó Michelet, quietas anhelan el movimiento, moviéndose sueñan en la quietud, ocaso o aurora, ¿qué más da? La cuestión es cambiar. [P. 42]

El texto es una radiografía del estado anímico de la literatura del momento. La fantasía creadora es capaz de enlazar metafóricamente el Mundo Antiguo con el Mundo Moderno; el contraste está detrás de toda esta crítica; ya Eugenio D’Ors, a quien el

⁵⁶ Es el caso de Rafael Alberti, con *Cal y canto* y *Sobre los Ángeles*.

propio Miranda Junco dedica un artículo⁵⁷, defendía que la historia humana –la literaria también- se movía entre sombras y claridades, para decirlo con Miranda, es decir, entre una etapa de convulsión y otra de sereno reposo; convulsión, pues desenfreno y serenidad apacible. Este contraste luz-tiniebla también aparece con frecuencia en los pocos poemas que nos han llegado de Junco, como hemos visto. La clave es el cambio: evitar la monotonía. Cambio es avance.

Parece que el recorrido imaginístico de Junco no tiene límites: la idea del cambio afecta al deporte, la literatura –deporte de la escritura, maratón de la palabra-; el amor al cambio mueve el ánimo humano. El hecho literario fija eternamente el cambio: es su huella, su gesto, lo que se refleja en los poemas traducidos del árabe que son la excusa de la reseña. Miranda juega al despiste: su artículo es un laberinto de fragmentos, de destellos que se unen al final en un todo para cerrar el artículo. La crítica intuitiva es la crítica moderna. En el fondo, creemos que Miranda Junco toma los textos árabes aquí citados para defender, a su modo, que la modernidad es una forma metamórfica que se adapta a cada tiempo, a cada forma de ser y de pensar, y esta modernidad cristaliza poéticamente de forma distinta, pero siempre con un mismo fin: redescubrir con ojos nuevos la cotidianeidad vital:

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

Los trampolines para estos saltos imaginativos van cambiando, pero la creencia es la misma: lo distinto es el modo de ejecutar el salto. La poesía supone el elemento que el poeta tiene para definir su mundo, y para definirse él mismo, para volver a verlo

⁵⁷ El artículo es “Oceanografía y plasticidad”, *op. cit.*

todo con sencillez e ingenuidad, para cambiar concepciones, ideologías, para definirse como hombre moderno dentro de un tiempo, para marcar su hora creativa como nueva, diferenciada, moderna, para avanzar. Éste es el hecho vital que mueve al poeta nuevo; por eso los medios de definición también son nuevos.

Como en el caso de Quesada, la muerte será una de los temas más atractivos para Junco. Este tema es el que late en su boceto crítico “*Malaise*”⁵⁸ o una sensibilidad de movilizad”, uno de los mejores artículos que escribió y en el que nuestro crítico presenta una radiografía cultural de la muerte desde los orígenes, en la mitología griega y romana, hasta la actualidad. Como concepto atemporal, la literatura siempre ha tratado de mostrar la belleza de lo que, siendo pasajero y mortal, queda fijado en la imagen de la palabra. En relación a este tema, aparecen otros como el amor o la belleza: lo inmutable no es bello. Queda destacado el nivel de profundización alcanzado gracias al empleo de imágenes altamente sugerentes, especialmente las que tocan la temática de la Gran Guerra, que marca un punto de inflexión en el devenir de la vida y cultura europeas⁵⁹. Su estilo sintético y estilizado le permite apuntar matices sugestivos que dibujan, como en un cuadro cubista, las aristas y formas de un concepto pleno de densidad y muy apegado a la conducta humana, una noción que gana intensidad gracias a que es personificado, para ver su *humanidad*:

Este valor vital de la muerte púsose de relieve, como nunca, en las horas de la gran guerra. La muerte, en todas sus formas, nadie la conocerá mejor que esos hijos de la guerra, alumbrados, entre livideces, en el parto doloroso de las trincheras. Esa aventura mortal fue para ellos la primera aventura. Conocieron la muerte y la amaron con amor de primera novia. Su proximidad,

⁵⁸ Con esta obra, su autor, Henri Fauconnier ganó en 1930 el prestigioso premio Goncourt en su Francia natal. Miranda Junco volverá a hacer mención de esta obra, que no pertenece al género novelesco, en su artículo “Una biografía”, *op. cit.*

⁵⁹ Para Miranda Junco, “la Gran Guerra fue punto de partida de una abundante literatura sobre la muerte. En las mejores obras de esa literatura yo me he complacido en observar la existencia de un concepto de la muerte repleto de un alto sentido poético. “R. Nóvoa Santos, *La inmortalidad y los orígenes del sexo*. Biblioteca Nueva. Madrid”, p. 57; en *Poemas y ensayos*, *op. cit.*

su inminencia, llenó sus horas como la seguridad de la cita llena las horas de la amante. Alrededor de su juventud, la muerte, como un pájaro bello y fatal, silbaba. [P. 44]⁶⁰

Junco presenta dos vertientes para afrontar la vida: una indolente, sin lucha, de resignación⁶¹ y otra, “afirmadora de la vida”, que aboga por la supervivencia: vivir es defender la vida, vivirla con plenitud:

Cabe la actitud abúlica, negativa, del que, sin voluntad para asir una tabla de salvación, prefiere sumergir para siempre su indolencia. Éstos, los más, no tendrán siquiera el consuelo de una inscripción sobre su tumba. Pero cabe también la actitud esforzada, afirmadora de la vida, voluntariosa de supervivencia. Los que adoptaron ésta lograron -¿salvarse?- prolongar, al menos, su agonía. [P. 45]

Nos llama poderosamente la atención la capacidad de relación de Junco en este artículo; para él, como para su maestro Espinosa⁶², “*relacionar* es una de sus misiones críticas: *descubrir* con perspicacia analogías secretas entre obras dispares o entre autores alejados en el tiempo y que a primera vista no parecen tener nada que ver”⁶³.

En ese recorrido –devenir imparable pero necesario, pues morir es una necesidad-, la prolongación agónica de la existencia se encauza a través de determinadas actividades trascendentales, como el deporte o viajar, ejercicio de plenitud vital, que bien representa las ideas de agonía e intensidad:

Para unos, la tabla de salvación fue el deporte. Es el caso de Montherlant. No es un azar que las *Olimpicas* se hayan escrito después de *Le songe*, ni que su amor haya ganado la carrera de los cien metros, cuando ya su cuerpo había recibido la mordida de los obuses. En esa

⁶⁰ Se ocupa Junco en otra ocasión de este mismo tema en la obra de uno de aquellos escritores o poetas que se han dedicado a la literatura, como el médico-poeta Nôvoa Santos (“R. Nôvoa Santos, *La inmortalidad y los orígenes del sexo*”), catedrático de Patología General. Esta temática gana expresividad y profundidad a través de antítesis reveladoras en este artículo. De temática similar es el artículo, publicado en *Alfar*, n.º. 40, La Coruña (abril 1924), titulado “En torno al deseo de morir”, que versa sobre el amor imposible: el único camino para la felicidad es el deseo de morir “para [que] logren la absoluta fusión más allá de la vida”. La muerte es un supremo deseo de liberación.

⁶¹ Veíamos este mismo concepto al hablar de Alonso Quesada y la idea de tragedia en Oriente y Occidente (la obra de Shakespeare).

⁶² “Por su imaginación insularista [Espinosa] influye en la obra de escritores como García Cabrera, Lorenzo Cáceres o López Torres, por el estilo de la prosa, en la de Agustín Miranda, Juan Manuel Trujillo o Gutiérrez Albelo”. Pérez Corrales, M., *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, op. cit., p. 297.

⁶³ *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, op. cit., p. 211.

búsqueda desesperada de asideros en la hora del naufragio, Montherlant encontró un balón de fútbol. Para él fue el deporte un sustitutivo. Para sus ojos *–des yeux loin–* el estadio era el último reducto donde pervivían, atrincherados, algunos valores de la guerra. Ganar, perder, atacar. ¡Oh, palabras queridas! Si faltaba la muerte, más tarde vendrá a España siguiendo su rastro.

Para otros, la tabla de salvación fue el viajar. Una ciudad, para esas almas ávidas, se agotaba pronto. Otra ciudad brillaba en el horizonte como una meta iluminada. Desde ella, otras ciudades, otros países más alucinantes, se divisaban. “Quién sabe. La felicidad está hoy aquí, mañana allí” –dice un proverbio árabe-. Acaso la felicidad estuviera allá. Y los hombres viajaban buscando la felicidad –en vano- hasta encontrar pequeño el mundo. [*Ib.*]

El ser humano necesita lo que Miranda Junco llama “asideros vitales” para encontrar una razón a su existencia, para dotarla de sentido. Ya sea el ejercicio físico, ya el hecho de viajar: ante estos *sustitutivos*, la muerte queda en un segundo plano, aunque siempre presente. Y, junto a estos planteamientos generales, siempre la referencia a la literatura: la gran guerra marca un contrapunto con la explosión vanguardista, que con su *pose* vitalista y juvenil planta cara a ese estado de “fracaso”. La vanguardia es la guerra contra el estado de cosas producido por la lucha mundial, aunque esta *guerra* reconoce que su fin es el *fracaso*, lo que se consigue es un proceso que ve lo positivo de la aventura, del camino: lo importante es cómo se recorre ese camino, no el triste fin al que está abocado.

Presente, sólo presente. En los límites con la muerte aparece la vida en extrema intensidad, aflora su plena identidad ontológica⁶⁴. El diálogo del combatiente, del guerrero, cifra su contenido alejado de la contienda: busca nuevos lugares, nuevas metas. No es retórica la pregunta que lanza Junco sobre los caminos que va a seguir la

⁶⁴ Una obra en la que Junco aprecia unos valores similares a los que estamos comentando es *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín: “*Doctor Death, de 3 a 5* es el primer boceto dramático de los tres que componen la trilogía “Lo invisible”. En él, Azorín, ha escenificado, con supremo acierto el trance agónico que precede a la muerte. (La decoración magníficamente sintética, con arreglo a los nuevos cánones escenificadores, lleva colgado este cartel: “Agonía, antesala de la muerte”. Que muchos ojos miopes se quedaron sin ver.) A esa antesala, la Enferma llega. –La Enferma ha entrado en la agonía. –La Enferma, en sucesivas transiciones, pasa, del miedo, del temor, del oscuro presagio, al optimismo. Del optimismo, de nuevo, al temor. Tras el temor, la rebelión, el ansia de huir –de vivir-. Tras la rebelión el desfallecimiento, la sumisión. La nostalgia de tiempos mejores. El destejer los últimos sueños a la tétrica luz del jardín de la muerte. Después... La sumisión, la entrega plena.”

literatura⁶⁵. ¿Qué se presenta tras esa “tempestad de huidas” que supusieron las vanguardias históricas? ¿A qué cederá su paso esa sucesión fulgurante de *ismos*? ¿Literatura sedentaria, indolente, conformista, resignada? ¿De qué ha servido, entonces, la *tempestad*? Junco parece querer decir que el que huye, el desterrado, también es un fracasado por no haber sabido enfrentarse a esas circunstancias existenciales. Defiende nuestro crítico un espíritu combativo: la huida no destierra el fracaso. Ese cambio exterior es menos “productivo” que un cambio interior, en la manera de afrontar la vida y sus problemas, es un giro de autenticidad espiritual, de sinceridad humana. En España nunca hubo literatura de viajes porque no participó de la Gran Guerra. Su espíritu –el de España- era otro.

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

El escritor, enterneciéndose ante la maravilla de un minuto antiguo, conjura sus fantasmas y vuelve a gozar ante la contemplación de lo ido. Pero qué distintos ambos espectáculos, el vivido y el recordado, el gozado con los sentidos y el acariciado en el recuerdo.⁶⁶

La escritura es un acto de fe, de resurrección –recreación diríamos nosotros-. En la biografía se unen realidad histórica y ficción, como en el cine. Esta ambigüedad de la biografía es muy atrayente para Junco: en ella se borran fronteras –por eso atrajo tanto a Gómez de la Serna, por ejemplo-. De este modo, el papel de la imaginación no queda desdeñado ante la investigación histórica: la biografía es otra forma de perfilar, de

⁶⁵ Hemos de recordar que estamos en 1931, año en que inicia su andadura la II República.

⁶⁶ “Una biografía”, *op. cit.*

mostrar el contorno de lo que fue, sin desdeñar el papel creativo de su autor, como ocurre en el cine:

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

Agustín Espinosa hace gala de su peculiar estilo como reseñista, *comentando* la obra de Ramón Gómez de la Serna *Antonio Ruíz*. En el apartado “La Biografía”, tan del gusto de Miranda Junco, hace, precisamente, todo lo contrario a lo que podría esperarse de este género tan apegado a la vida de un ser pero, a la par, tan alejado: una biografía consiste en dibujar –escribir– la mirada de otro sobre un ser, es decir, es una recreación desde fuera, lo que se presta a los juegos vanguardistas tan del gusto de esta *pléyade* de escritores-profesores-ensayistas insulares⁶⁷.

En “La felicidad a la sombra de los capotes” la muerte es el centro de la vida, lo que la dota de sentido y de intensa plenitud, principio de nuestra cultura medieval y barroca. Nuevamente Junco hace una literaturización de este tema tomando como referencia literaria la obra atribuida a Tirso de Molina. Amor a la muerte es amor a la vida, planteamiento netamente barroco; vivir es existir entre los límites de ser y no ser. En múltiples ocasiones, cuando ansiamos algo y más cerca lo tenemos, más alejado nos parece que está y más tarda en llegar; Miranda Junco es un *mitificador* de momentos, otra forma de mostrar una actitud vitalista que, por su sentido, tanto nos recuerda a Jorge Manrique: “Sólo la vida consciente es vida. La visión de la muerte poniéndonos

⁶⁷ El artículo de Espinosa aparece en el n.º. 3 de *La Rosa de los Vientos* (junio 1927), y está recogido en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 26-28.

alerta sobre nuestra propia vida hace que nuestro vivir tenga humana autenticidad.

Afición a la muerte es afición a la vida. [Pp. 74 y ss]

En palabras de López Campillo,

Puede decirse que prácticamente todos sus colaboradores [los de la revista] más importantes comprenden la importancia de la psicología y emplean esta dimensión en sus razonamientos. Entre ellos, descuella sin embargo un grupo que realiza esta integración con un acierto mayor: Gregorio Marañón, Ortega, Gustavo Pittaluga, Gonzalo Rodríguez Lafora, José María Sacristán, Agustín Miranda Junco⁶⁸.

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

¿Y quién podrá enumerar las ventajas de toda vida amenazada? Así se ama, se siente, se posee como si fuera la vez última. Amar, sentir, poseer siempre como si fuera la vez última. Mañana he de morir o matar, ¿qué importa? Si muero, bien por la muerte. Si sobrevivo, bien por la vida que será sobrevivida. El español conoce como nadie las ventajas de toda vida amenazada [...] [P. 48]

El otro aspecto ligado a esta dualidad es el del amor, como en nuestro barroco literario. El amor es la esperanza salvadora. “Afición a la muerte es afición a la vida”,

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 93. En la nota 43 se añade: “este autor [Miranda Junco], [...] colabora en la revista de 1930 a 1935, un ensayo titulado “La felicidad a la sombra de los capotes” (T. XXX, n.º. 94, abril de 1931, pp. 108-113) a propósito del componente tanático en la “afición” y una reseña de una obra de Novoa Santos: “La inmortalidad y los orígenes del sexo” (T. XXXVII, n.º. 109, julio de 1932, pp. 125-128).” Nóvoa fue un médico interesado por la psicopatología próximo a Ortega.

pues el ser humano toma conciencia, así, de su existencia, según Ortega. Como expresión cultural de esa tensión vida-muerte está el mundo de los toros, tema tan asiduo en la literatura española⁶⁹ y en la pintura de autores como Picasso o Domínguez. La finura de Junco acaricia los conocimientos más heterogéneos: el cisne canta más bellamente antes de morir. El torero representa la auténtica vida: vencer a la muerte es un triunfo de la vida, una declaración de amor a la existencia, un enfrentamiento con sus propios límites humanos. En el ruedo, la muerte se convierte en espectáculo festivo. “¿Y quién podrá enumerar las ventajas de toda vida amenazada? Amar, sentir, poseer siempre como si fuera la última vez”. El poeta siempre topa con la muerte: o muere o mata. Esta es la representación cotidiana más intensa de la tragedia existencial. Don Juan lleva esta idea de “vida amenazada” hasta sus últimas consecuencias; amor-vida-muerte concentrados en este “burlador”:

También Don Juan conoce el valor de toda vida amenazada. También él ve la muerte en toda su grandeza y la ama. Por eso no se permitirá burlas con ella –él- el supremo burlador. Cuando acude a la cita del Comendador, éste le encara: “No entendí que me cumplieras –la palabra según haces- de toda burla”. Qué mal conocía el Comendador a Don Juan. ¿Cómo iba él a burlarse de la muerte? Porque ésta es la actitud de Don Juan ante la muerte: la del torero. ¿Cuántos crímenes cometió a la largo de su vida Don Juan? Don Juan es el primer matador. Como los buenos matadores, Don Juan nace en Sevilla: él es el burlador de Sevilla. En su memoria se han alzado, en todas las plazas de España, los burladeros. Cuando Don Juan cita a cenar al Comendador no hace más que dar forma plástica a un gesto inveterado en él: para vivir con plenitud Don Juan pasa su vida citando a la muerte como el torero al toro. [Pp. 48 y ss]

Tomar conciencia de la intensidad del instante vivido implica “querer más vida”. Esto sólo es posible lidiando con la muerte: la vida es una danza con la muerte; si vivir es morir un poco más a cada instante, la presencia de la muerte, algo inexorable, hace al hombre anhelar con más intensidad su plenitud de ser. Este artículo –muy bien estructurado- es uno de los mejores de Junco. Vida y literatura se funden en mortal

⁶⁹ José María de Cossío dedica a este tema una antología en 1931, *Los toros en la poesía castellana (estudio y antología)*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid.

abrazo en este texto que muestra la actitud vitalista de su autor. La muerte es arte y vida; todo es unidad.

Ya el propio Ortega y Gasset “acentuaba el privilegio humano de la *temporalidad*, del *estar humano*”:

En suma, el ser humano está en la historia y, en ésta, encuentra el sentido de su vida fugaz. De [ahí] que afirmara Ortega que la esencia del hombre es su radical individualidad, constituida por irrepetibles condiciones de lugar y tiempo, únicas en el transcurso de la historia terrestre. Había que abrir bien los ojos y vivir plenamente el *tiempo huidizo*⁷⁰.

También con el tema de la muerte como basto telón de fondo está su artículo “Un libro agónico” una prueba más que evidencia que para Miranda Junco la muerte es una pasión hispánica. El acto particular de morir de un hombre no importa; sí importa, en cambio, la muerte absoluta, la que vivimos agónicamente cada día que pasa.

Uno de los logros notables de la nueva generación fue la abolición de límites entre las artes para que se produjera una suerte de diálogo recreador que enriqueciera el marco literario. Así, pintura, cine y literatura aparecen siempre muy unidas, algo que queda patente en las principales revistas de la época⁷¹.

España está signada, marcada por la agonía: agonía en la pintura, en el ruedo, en la literatura. El sufrimiento enerva las ansias vitales del ser humano. Para hablar del libro de Jarnés –*Escenas junto a la muerte*–, Junco se centra en apuntar el determinismo trágico de lo español, una forma de ser endémica y muy arraigada en su arte y sus fiestas (toros-danzadoras) de cante jondo. Este contexto explica un libro como el de Jarnés. Su visión parte de que el equilibrio de la existencia pasa por la consideración de la vida y la muerte como fuerzas no opuestas, sino complementarias, gemelas; cuando

⁷⁰ Marichal, Juan, “Una espléndida década”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^{os} 514-515, Madrid (1993), pp. 25-37; p. 30.

⁷¹ Piñense, en el caso de las islas, en *La Rosa de los vientos*, *Cartones* o en la republicana *gaceta de arte*.

no está una, está la otra: la muerte es parte de la vida. El poeta es un visionario: ve la unidad –máxima tensión y plenitud- en todo; vida y arte, vida y muerte no son dualismos, sino un todo. Vida y muerte, como placer y dolor, se necesitan mutuamente: “Hermanas gemelas, vida y muerte son cara y cruz del mismo fervor. Dime qué opinas de la muerte y te diré cómo sientes la vida. [...]” [Pp. 52 y ss]

La plenitud existencial, las ansias vitales, sólo se explican desde esta óptica: entender que la muerte es su límite gemelo, el espejo en el que se mira la vida. Convivimos con la muerte, que siempre está presente en cada momento de vida, visión que hunde sus raíces en la cultura occidental. Todo principio es un final: la vida es una sucesión de escenas que van muriendo y dando paso a nuevos momentos de vida. El recuerdo es la constatación vital de la relación vida-muerte: recordar es vivir en nuestro interior lo ya pasado, muerto. El pasado, la muerte, lo invade todo: nuestra espalda y nuestro frente reflejan esa idea de vivir para ir muriendo; de ahí la agonía de la existencia y el deseo de vivir con mayor intensidad. Estos son los puntos fuertes de este *libro agónico*, porque versa sobre la agonía:

Es en estas escenas en que un hombre arrastra su angina de pecho por todas las calles de la ciudad indiferente desgarrándose en el filo de todas las esquinas, lívido bajo las luces de los anuncios luminosos. [Pp. 53 y ss]

La carga cultural viene marcada por las referencias a Manrique, Quevedo, El Cristo de Velázquez y El Escorial -monumento a la muerte-. Todo ello es un artístico reflejo de la belleza de la muerte; sentirla es, para Miranda Junco, otra marca cultural.

También en relación con la muerte Junco publica una interesante reseña sobre el libro de Jaime Torres Bodet, también colaborador de *Revista de Occidente*,

*Proserpina rescatada*⁷². Para Miranda Junco, el autor mexicano sabe rescatar a la heroína clásica de la penumbra del olvido, convirtiéndola en una mujer moderna en la que se aúnan, como en las divas del cine, fatalidad y belleza:

Terrible y bella como la Proserpina antigua es esta Proserpina de Torres Bodet. “Desproporcionada, romántica, mi(to)lógica desde la primera hasta la última sílaba del nombre, demasiado largo; pensando siempre en esa teoría que no puede contener una sola frase; anticipando siempre esa confidencia que no puede escribirse en una sola carta; imaginando siempre ese relato que no puede agotar una sola conversación. Mujer cargada de juicios, de prejuicios, de maleficios. Propietaria de una mirada más grande que los ojos. Esclava de una sonrisa más roja que los labios. Aprendiz de una boca maestra –también enorme- incapaz de caber en un solo beso.” Terrible y bello como la misma diosa. Como ella, señora de un mundo tenebroso nebuloso, ese mundo que el espiritismo ha entreabierto. No el *calathus* sobre su cabeza, sino un sombrero de fieltro. No la cabeza de la Gorgona a su lado, sino una serie de libros y folletos románticos, sobre Tagore, sobre Krishna Murti, sobre la materialización de las almas, sobre las posibilidades del Juicio Final, manifiestos de sociedades espiritistas. No la menta, la malva y el gamón, en su cuerpo, sino el clavel del rouge, el negro del *rimmel*, el violado demasiado intenso de las ojeras⁷³.

Es, precisamente, este valor, el de sentir la vida por vía de la muerte, como hemos apreciado en varios artículos, el que emparenta a Miranda Junco con García Lorca, otro de sus referentes literarios⁷⁴. Al autor de *Poeta en Nueva York* le dedica dos reseñas: “Federico García Lorca: *Canciones*” y “*Primer Romancero Gitano*. García Lorca, héroe de cuento de hadas”⁷⁵. En la primera reseña, breve y llena de erudición,

⁷² Se publica en la misma revista, T. XXIX, n.º. 85, Madrid (julio 1930), pp. 1-177. Según López Campillo, “muchos de los cuentos de este grupo [tema del fracaso] de autores tienen como tema principal el fracaso de una mujer o la muerte violenta de una muchacha muy joven. *La muerte de proserpina*, de Jaime Torres Bodet”; *op. cit.*, p. 176. Por la *Antología* de Buckley y Crispin sabemos que “nace en México (1902). Abogado y diplomático. Su nacionalidad mexicana no impide que se le deba integrar en el movimiento vanguardista español. Su estancia en Madrid (1928-1929) como diplomático le ayudó a entrar en contacto con la vida intelectual española en el momento de máxima efervescencia del vanguardismo. Sus colaboraciones en *Revista de Occidente* tuvieron una gran influencia entre los jóvenes vanguardistas, así como sus novelas *Margarita y la niebla* (1927) y *Proserpina rescatada* (1931)”. Buckley R. y Crispin J., (selección), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, *op. cit.*, pp. 428 y ss.

⁷³ En “Oceanografía y plasticidad”, *op. cit.*, incide Junco en el prototipo de nueva mujer: “Las prosas de la “Oceanografía del tedio” –como las niñas de nuestro siglo XX- llevan la falda por la rodilla y el pelo cortado a lo garçonne”.

⁷⁴ Miguel Martínón aprecia esta influencia especialmente en el poema “Romance de Carmen Ramos”. Véase su artículo “Lorca y la poesía de su tiempo”, *op. cit.* Las referencias a Miranda Junco se encuentran en las páginas 247 y siguientes.

⁷⁵ Ambas aparecen en *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (4-2 y 29-8-1928). Espinosa también alude al magisterio de Lorca en “*Cante Jondo*”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (19-8-1931); en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 101 y ss. Apreciamos, pues, como la cercanía ideológica entre Junco y Espinosa es sumamente profunda.

entrevé la relación que existe entre el primer Lorca y la *España negra*, que tiene como puente con el poeta de Fuente Vaqueros el caudal pictórico de Goya, otro de los admirados por los vanguardistas que ha sabido entresacar de la madeja del pueblo su más pura esencia definidora:

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

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

[...]

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

Valbuena Prat desde *La Rosa de los Vientos*⁷⁶ realiza también una crítica sobre este libro de Lorca *muy parejo y cercano* en su valoración a Miranda Junco. Para el joven catedrático de Literatura, “*Canciones* –como antes el *Libro de poemas*- representa la inspiración más continua, más jugosa, más juvenil”. Luego realiza una interesante comparación entre los caracteres poéticos de Diego y Lorca, concluyendo lo siguiente: “Diego va a la arquitectura. Lorca viene de la música. Al leer las *Canciones*, en Granada, sentimos la compenetración del paisaje con el poeta”. Esto nos recuerda, claro está, la importancia de la *tradición del paisaje* en la poética canaria de esta época, en la que se inserta nuestro poeta.

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

⁷⁶ El artículo aparece en la sección “Parerga”, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife (mayo 1927).

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

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

Los poetas de la Gran Canaria siempre han sido así. Así fue Tomás Morales, escultor de tempestades. Así fue Rafael Romero, en cuya alma la isla se hizo flor de cardo y vaivén de palmera. Así es Saulo Torón, para quien la isla entera es un gigantesco caracol que le cuenta, al oído, sus encantos. Sus temas son siempre los mismos: el mar, que si para los continentales es una salvación, para los isleños es una cárcel; el puerto, que para los extraños es un refugio y para los isleños un límite; la playa, donde el viento finge retozos de otras tierras; los barcos, que traen promesas imposibles de liberación. [P. 55]

El mar de Josefina de la Torre es un mar transfigurado; el paisaje de la isla es tomado en sus rasgos esenciales: mar, playa, viento. Es poetisa universal, que “también teje sus sueños de ínsulas”. Este “libro tan pródigo de aciertos” es *Poemas de la isla*, obra que continúa una tradición renovándola:

Sobre la Gran Canaria, la isla donde Unamuno un día conociera toda la fuerza de la voz aislamiento, ha nacido hoy –sabadlo, continentales- bella, sola –mito antiguo, Circe nueva-, esta obra de Josefina de la Torre. [P. 56]

En una ocasión anterior, Miranda Junco detuvo su pincel crítico en la autora de *Versos y estampas*; de hecho, uno de sus primeros artículos en la prensa insular

comentaba el primer poemario de Josefina de la Torre: “El libro de Josefina de la Torre. Espumas, versos y estampas”⁷⁷. Aprecia en su prosa la pincelada llena de emoción, que perfila impresiones y sensaciones *con los colores sugerentes de hoy –un hoy muy hoy-*. Junco parte de la “Estampa IV” para referirse a este bloque de su primer libro poético:

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

Será la nota infantil, plena de emoción, la marca más características para el joven crítico de este libro primerizo, un “infantilismo madurado”, una vuelta a la infancia que también realizó el joven García Lorca. Poesía, en fin, de ensueños pero, ante todo, actual:

VERSOS Y ESTAMPAS.- Josefina de la Torre, sobre la playa donde nació –hermana de las olas- tejió la bizarría de una rosa hecha de espuma y de brisas marineras. Y de corola le puso sus ensueños.

Por otro lado, tras esta atracción hacia de la Torre late, sin duda, el hecho de que para Miranda Junco Josefina de la Torre era una mujer que superaba el modelo femenino de las épocas anteriores, algo que también vio en la *Proserpina* de Torres Bodet: es tenista, prototipo de la mujer que hace deporte: *corporiza* la mujer imposible del cinema. Miranda tuvo aquí, una vez más, a Espinosa como guía con textos como “Balances de mar y tierra: El contramito de Dácil”⁷⁸ o el “Romance de la niña en bicicleta”.

⁷⁷ *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (10-12-1927).

⁷⁸ “No mira hacia el mar la muchacha rubia sino hacia la tierra. Tiene entre sus manos una raqueta de tenis. Sobre su cuerpo, un leve traje deportivo. Calzan sus pies unas sandalias blancas.” *La prensa*, Santa Cruz de Tenerife (1-9-1931); también en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 104 y ss, p. 105.

Al lado de Josefina de la Torre, Félix Delgado y Montiano Pláceres son dos nombres que atraen a Junco por su novedad. Del primero reseña su segundo poemario, *Índice de las horas felices*⁷⁹; del segundo se detiene en *El remanso de las horas* de Montiano Placeres⁸⁰. Los valores estéticos que alaba en ambas obras, a pesar del tiempo que transcurre entre la publicación de una y otra, son los mismos: ni Delgado ni Pláceres caen en alambicamientos retóricos; el amor en *Índice...* es tan sincero como el *hogar insular* del que Montiano Pláceres llena sus poemas:

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

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

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

La exaltación del cuerpo y los sentidos que *Las Olímpicas* proclamaban, exigía continuar, hasta agotarla, la experiencia de los sentidos. Pero una vez cumplida la experiencia sensorial, el alma se encuentra en franquía para iniciar una vida espiritual. Para que Dios entre, las cosas tienen que salir. Y para que las cosas salgan es preciso, primero, que se cuelen en el alma, avasallándola con su divina variedad, por esas puertas sobre el mundo que son los sentidos. [...] [P. 61]

⁷⁹ “La doble personalidad de Félix Delgado”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1927).

⁸⁰ “Isla, fábula, poesía”, *Diario de Las Palmas* (15-5-1936).

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

En fin, en Miranda Junco hemos podido señalar y valorar una tendencia dinámica y plural hacia los estímulos de su época, con una concepción muy espinosiana del ensayo: una forma literaria breve, sincrética, con pinceladas poéticas y espejo de un espíritu en formación de mentalidad aperturista y crítica, donde el ensayo se enfoca como obra de integración y síntesis. Participar, sin duda, en la *Revista de Occidente* supuso la puerta de entrada de todas las nuevas tendencias europeas en todos los órdenes. Tras el fallido ultraísmo, esta publicación pone al día el panorama cultural y artístico del país. A esa conciencia de actualización responde la mentalidad y la estética de este joven crítico grancañario. Él representa bien a ese joven intelectual de la España prebélica para el que las fronteras transpirenaicas habían desaparecido totalmente. Con razón despierta rápidamente las simpatías de Juan Manuel Trujillo o Agustín Espinosa, que ya ven en él a un buen exponente de lo que podríamos denominar poeta –y ensayista– que respira aires de modernidad.

POETAS DE GRAN CANARIA

JOSEFINA DE LA TORRE, POETISA DEL RECUERDO Y DE LA TRANSPARENCIA

NOTAS SOBRE UNA *ARTISTA TOTAL*

Josefina de la Torre Millares (1907-2002)¹ nace en Las Palmas de Gran Canaria, donde realiza sus primeros estudios y vive toda su infancia. Desde pequeña, con apenas siete años escribe sus primeros poemas en honor a Tomás Morales. En 1920² crea el “Teatro Mínimo”³, con su hermano Claudio como director, cuya sede se encontraba cerca de la playa de Las Canteras⁴; gracias a él, viajará por primera vez a

¹ Lázaro Santana, en *Modernismo y Vanguardia*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1987, se equivoca en este dato, pues la sitúa en 1909, al igual que Juan Manuel Bonet en su *Diccionario* ya citado. Este mismo error ya se encuentra en la *Historia de la literatura canaria*, *op. cit.*, de Artilles y Quintana. Ricardo Gullón (dir. del *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993) comete el mismo error. Ángel Valbuena Prat (*Historia de la literatura española*, Tomo IV, Época Contemporánea, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968) cifra el nacimiento de la poetisa en 1905, también erróneamente.

² En este mismo año publica sus primeros textos en el periódico *La Jornada*, de las Palmas de Gran Canaria. Parece que sus primeras composiciones eran dedicadas a algunas de las figuras más representativas de la literatura insular; en esta ocasión, el homenajeado es el autor de “Oda al Atlántico”. El poema, un ejercicio infantil, lleva por título “A Tomás Morales”, y fue publicado el 9 de abril de 1920. Con anterioridad publica en el mismo periódico (12-1-1920) un poema en honor a Benito Pérez Galdós que se publicó posteriormente en *España*, n.º. 252 (20-2-1920) y en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1924).

³ Según María de los Ángeles Teixeira Cerviá (*El País. Diario de información, ajeno a toda tendencia política*, *op. cit.*, p. 77), “Durante tres años –cuando el teatro de aficionados estaba en decadencia- ella en compañía de su hermano Claudio, funda el *Teatro Mínimo* que siendo en sus comienzos puramente familiar, con el tiempo fue adquiriendo cuerpo, poniendo en escena obras de Andreiev, Singe, B. Shaw y del mismo Claudio”. A esto hemos de añadir las numerosas interpretaciones como cantantes que realizaron tanto la propia Josefina de la Torre como Paquita de la Torre, con obras de Gretchaninoff o Rachmaninoff [*sic*], así como alguna obra del propio Claudio de la Torre, como la titulada *Ha llegado el barranco*.

⁴ En los últimos años de su vida, la poetisa Josefina de la Torre, que se definía así, como poetisa, pues, en su opinión, “es un término que se extinguirá conmigo”, afincada en Madrid, cerca del Manzanares, afirmaba que “yo ya no estoy aquí; yo ya hace años que estoy cada vez más en mi isla, a la orilla de la playa de Las Canteras, donde pasé mi infancia y mi primera juventud, y cuyo mar y cuya luz son reconocibles en toda mi poesía”. Extraemos estas notas del artículo que Antonio Puente, bajo el significativo título de “Josefina de la Torre, el último rostro del 27”, le dedica en *La Provincia-Diario de Las Palmas* (25-11-2000). Como poetisa, también, la ve Néstor de la Torre, para quien Josefina de la Torre es “esa gran poetisa en miniatura” (Néstor de la Torre y Millares, “Carta Abierta”, *España*, n.º. 457, Madrid (12-6-1920)).

Madrid en 1924, con motivo de recoger su galardón como premio nacional de literatura por su obra *La vida del señor alegre*⁵. Esta aventura escénica tuvo eco en la prensa de finales de los años veinte; de este modo, Fray Lesco, pseudónimo de Domingo Doreste, una de las figuras intelectuales más destacadas de la cultura insular de principios de siglo y amigo de la familia Millares, afirmaba desde las páginas de *El Imparcial* que la sencillez y el refinamiento son dos de los rasgos de las representaciones, algo que se nota mucho en la escenografía, lo que implica no ya que sea una actividad de mero entretenimiento, sino absolutamente seria. Así concluye su artículo:

Prescindo de adjetivos porque no es mi ánimo hacer una revista de teatro. Me contento con dar a conocer, casi por vía de ejemplaridad, este espectáculo de arte y este lindo teatro de cámara, donde se juega en serio.
Teatro Mínimo... pero yo sigo escribiéndolo con mayúsculas.⁶

Un año más tarde, las páginas de *El País* también se hacen eco de esta efervescente actividad⁷, con un artículo que, aunque de menor calado que el de Domingo Doreste, nos atrae porque se centra en la figura de Josefina, señalando que

⁵ Este premio lo compartió con Gerardo Diego, también galardonado ese año. Entre los miembros del jurado resaltaba la figura de Antonio Machado. Sin lugar a dudas, uno de los referentes de la poesía de su hermana, Alonso Quesada, tuvo mucho que ver en el hecho de que Claudio presentará este trabajo al premio nacional, dada la buena relación que existía entre ambos desde hacía bastante tiempo; de hecho, tanto en la prensa insular como en la española en general compartían ambos tribuna crítica y creativa.

⁶ Fray Lesco, "Teatro Mínimo", *El Imparcial*, Las Palmas de Gran Canaria (11-10-1927). La prensa madrileña, como *El mirlo blanco* (capitaneado por Baroja) se hace eco de su "Teatro Mínimo" "cuya sede era la casa familiar cerca de la playa de Las Canteras como, en efecto, nos recuerda Fray Lesco: En su casa de Las Canteras, la familia de don Bernardo de la Torre y Comminges, ha improvisado un teatro, y le ha bautizado con el nombre de "Teatro Mínimo". Un patio más largo que ancho sirve de estancia a los espectadores. Al fondo una ventana rasgada, sirve de embocadura al minúsculo escenario, que es una de las habitaciones de la casa". Covadonga Lamar Prieto ("Josefina de la Torre, la última voz de una generación", *Clarín*, n.º. 40, Oviedo (julio-agosto 2002), pp. 58-61, p. 58), recalca que "la colaboración entre los dos hermanos se había iniciado unos años antes en la casa de verano de Las Canteras. Allí, a imitación del *Mirlo Blanco* barojiano, habían organizado un teatro de cámara en el que se representaban obras de Ibsen, Shaw, Andreiev... También fue allí donde Josefina se inició como recitadora... de sus propios poemas". Como recitadora debuta en el *Teatro Mínimo*, según apunta ella misma en las notas que cede a Gerardo Diego para la segunda edición de su Antología titulada *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo, Taurus, Madrid, 1991, pp. 616 y ss.

⁷ El artículo, firmado por J., lleva por título "La V representación en el Teatro Mínimo", *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (14-10-1928). Algunos de los actores, amén de Josefina, fueron Juana Teresa García, Concepción Barceló, Lucrecia Word, Bernardo de la Torre, Pepe Bosch, Diego Mesa y Juan Millares.

estas representaciones “han ido descubriendo facetas inéditas de su espíritu de artista”.

Esta interdisciplinariedad es la que este crítico aprecia en las propias funciones dramáticas:

El “Teatro Mínimo” no limita sus actividades a las meramente escénicas, sino que en él reciben idéntico y fervoroso culto la música y la poesía. En la última representación, Josefina de la Torre puso a unos Romances Gitanos de García Lorca la expresión cálida y las inflexiones matizadas que requiere la soñada esencia romántica de los poemas. Hubo también canto y música, que corrieron a cargo de F. Sofía, Elisa y Josefina de la Torre, tres artistas de cuerpo entero.⁸

Desde las páginas de *El País* también se anuncian con prontitud algunos de los valores de este “teatro artístico”:

Josefina de la Torre se había revelado entre nosotros como cantante de mérito indiscutible y de sensibilidad finísima. Recientemente, apenas hace unos meses, inauguró en su casa de Las Canteras su “Teatro Mínimo”, con la representación del cuento dramático de su hermano Claudio, “El Viajero”; y semanas después, se representó el drama de Andreiev [sic] “Hacia las estrellas” y “Ha llegado el Barranco”, de Claudio, -intento de sainete de costumbres con elementos fantásticos-. En “Hacia las estrellas”, se reveló Josefina como actriz de bríos, y su sensibilidad de artista, volvió a mostrársenos una vez más, en las escenas finales del sórdido drama ruso.⁹

⁸ Estas dotes de recitadora también serán alabadas en el homenaje que se le hizo a la poetisa gran Canaria en Tenerife en 1932, en este caso recitando poemas de autores canarios, especialmente de su isla natal; éstas son sus palabras: “De Las Palmas, Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, mi tío Luis Millares... De Tenerife, también los más representativos. Bien es verdad que apenas conozco los poetas tinerfeños” (L.A. “Nuestras intervius. Una charla con Josefina de la Torre”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (15-10-1932), p. 2). Al mes siguiente se encuentra en Madrid, donde vuelve a mostrar sus dotes como solista lírica y como recitadora. El *canto* tiene lugar en el Lyceum Club Femenino de Madrid, con música rusa, francesa y española. Según dice la nota, “por el fondo de sus poemas musicales, una existencia de nieve y misterio resbala”. Siempre queda resaltado el carácter lírico de su interpretación, así como de la selección de autores que realiza (Rymski, Gretchaninof, Duparc A. Bachelet, Falla, Joaquín Nin). La cita es interesante: “Y concluyó el canto con canciones de Falla y Joaquín Nin. Josefina de la Torre las cantó con aquella exactitud sólo posible cuando está detrás de ella toda la propia obra, esa obra poética de Josefina de la Torre, ligereza de brisa, profundidad de azul de mar”. En la segunda parte, en el recital, leyó poemas de Alberti, Diego, Salinas, Guillén, Lorca, así como poemas propios, poemas “fuertes y delicados, altos y abiertos (cada poema, una isla; no todos una, unido a los otros por el centro de la tierra) [...]”; “Desde Madrid. Recital y canto por Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (30-11-1932), p. 6. La misma nota aparece en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (1-12-1932), con el título “De Las Palmas. Canto y poesía de Josefina de la Torre”. Con anterioridad ya había participado en alguna fiesta como recitadora, como fue el caso de una de las tantas celebraciones acaecidas en el Ateneo lagunero, donde junto a Pedro Pinto de la Rosa y Manuel Verdugo, de la Torre recita versos de Zorrilla o El Duque de Rivas (Antonio Martí, “Anoche, en La Laguna. La fiesta del Ateneo”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (13-9-1930)). En palabras de Pérez Corrales (*Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, p. 98), “las crónicas de la época refieren que el homenaje a Josefina de la Torre estuvo adornado con orquesta, ramos de flores, baile, té, actuación de un tenor, etc., todos los elementos que tenían que desagradar al entusiasmado celebrante del primer *novecéntrico banquete* a que había asistido y por el que tanto tiempo había aguardado *castamente*”.

⁹ Sin firma, “Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (6-1-1928).

Esta labor de Josefina no pasará nunca desapercibida en la prensa insular, como acabamos de comprobar; en *La Prensa* se le dedica un artículo, donde se loa muy especialmente la labor que ha tenido su familia en su formación artística y, sobre todo, el peso que esta influencia ha tenido en su formación como poetisa:

Esa radiante dinastía del arte en Canarias, que tantos y tan preclaros nombres está lanzando a la popularidad y al respeto –Claudio y Néstor de la Torre, el escritor y el cantante-; Néstor Martín-Fernández de la Torre, el pintor, y, con ellos, todos los de su condición y de su casa-, acaba de sumar un nuevo valor inestimable: el de Josefina de la Torre Millares, sobrina también de dos ilustres dramaturgos.

[...]

Hay aquí una fuerza de copla popular, de lamento de plañidera; una fuerza “directa” brotada instintivamente de las fuerzas más íntimas de la emoción. Y brotada con un ritmo “que no se puede pensar ni aprender”, porque es propiamente don divino.¹⁰

Jordé, pseudónimo de José Suárez Falcón, en su crítica temprana sobre *Poemas de la isla*, también nos ofrece un atractivo panorama cultural-familiar del que se nutrió ampliamente nuestra poetisa:

Su abuelo, don Agustín Millares, el viejo historiador de Canarias; sus tíos, los hermanos Millares, creadores de la novela regional de esta tierra atlántica, que rendían culto al arte en medio de un páramo espiritual; su hermano, Claudio de la Torre, el novelista y dramaturgo, un valor nuevo en la literatura española y, por último, sus primos, Agustín Millares Carló, el notable catedrático que ha realizado tan interesantes investigaciones paleográficas, y Néstor, el pintor, el mago de la luz y el color. Tal es la prosapia de Josefina de la Torre, joven poetisa de fina sensibilidad.¹¹

Por estas mismas fechas -finales de los años veinte- y tras estar en Madrid en varias ocasiones, entabla amistad con los poetas de la llamada *generación del 27*, gracias a la cual publica en algunas revistas de prestigio de ese momento. De toda esta

¹⁰ Estas notas corresponden a un artículo, sin firma, aparecido en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1924) bajo el genérico título de “Un linaje de artistas. La señorita Josefina de la Torre Millares”. En este artículo se recoge, y así lo hemos anotado nosotros en el anexo de los inéditos de la poetisa, el poema dedicado a Pérez Galdós, así como otro poema sin título.

¹¹ Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, Tip. “El Diario”, Las Palmas de Gran Canaria, 1932, pp. 179-187. [*Poemas de la isla*], p. 179.

actividad surgirán sus dos *plaquettes* poéticas anteriores a la guerra: *Versos y estampas*, de 1927 y, tres años más tarde, *Poemas de la isla*¹².

Con anterioridad a esta participación teatral, a partir de 1923 dedica Josefina diversos poemas a las playas de Las Palmas;¹³ con anterioridad, y probablemente por la

¹² Blanca Hernández Quintana (Josefina de la Torre, *Poemas*, estudio de Blanca Hernández Quintana, Interseptem, Canarias, 2004) yerra en su apreciación sobre la obra escrita por de la Torre con esta afirmación: “toda la producción literaria de Josefina de la Torre está escrita en verso a excepción de unos pequeños relatos titulados *Memorias de una estrella* y *En el umbral* [1954]”. Hemos de recordar que a partir de finales de los años treinta Josefina de la Torre también escribió novelas folletinescas, que, dado el éxito que tuvieron, no deben desdeñarse.

¹³ Domingo Rivero le dedica un poema a Josefina fechado el 17 de noviembre de 1924, donde continúa con la metáfora saliniana del águila que éste incluye en el prólogo de *Versos y estampas*; el poema es el siguiente (extraído de la sección “Autógrafos” de A.A.V.V., *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27*, Gobierno de Canarias, Madrid, 2001, p. 37):

A JOSEFINA DE LA TORRE
No el águila que audaz remonta el vuelo,
para escalar el cielo,
tu juvenil inspiración ha sido.

Tus versos se parecen a palomas
que vuelan hasta las cercanas lomas,
para volver al nido

Por su parte, Alberti, en un poema que data de mayo de 1926 (28 de mayo), y Saulo Torón (quien le dedica un poema en *Las monedas de cobre* (1919), y una serie de breves composiciones en *Canciones de la orilla* (1932) bajo el genérico título de “Poema mínimo a Josefina de la Torre Millares) también le dedican poemas a este joven valor del 27. El poema de Alberti es el siguiente:

A JOSEFINA DE LA TORRE

Herida, sobre un toro desmandado,
salta la noche que la mar cimbrea.
¿Por dónde tú, si ardiendo en la marea
va, vengador, mi can decapitado?
Rompe su frente en el acantilado
la aurora y por el viento marinea.
¿Por dónde tú, si el pabellón ondea,
de luto, al alba, el toro desanclado?
Se hacen las islas a la mar, abriendo
grietas de sangre al hombro de las olas,
por restarte a sus armas, muerta o viva.
¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo
al delantal de las riberas olas
con tu mastín al lado, pensativa!

Algunos de los contenidos poéticos de este poema, como la referencia al “mastín”, denotan ya el conocimiento por parte de Alberti de algunos de los poemas que compondrían *Versos y estampas*. Este poema aparece en *Verso y prosa*, año I, n.º. 3, Murcia (marzo 1927).

En el caso de Saulo queremos incluir este fragmento, perteneciente a *Canciones de la orilla* (1932):

POEMA MÍNIMO
A JOSEFINA DE LA TORRE MILLARES
I
GÉNESIS
Un oleaje cándido

intercesión de Alonso Quesada, había publicado en el semanario *España* y, en años venideros, aparecerán poemas suyos en *Alfar*, *Verso y Prosa*, *La Gaceta Literaria* o la barcelonesa *Azor*.

Toda esta labor mereció un Homenaje en Las Palmas –se le hizo otro en Santa Cruz de Tenerife¹⁴– que, finalmente, y tras haberse anunciado en la prensa desde el mes anterior, vio la luz el 21 de septiembre de 1933, en el Hotel Metropole de la capital grancanaria, tras haberse suspendido con anterioridad por la muerte de Néstor de la Torre, tío de Josefina. Fue una *velada* a lo siglo XIX, que tanto incomodaba a *los nuevos*¹⁵, entre cuyos organizadores se encontraban Fray Lesco y Luis Doreste, dos

de mares en sosiego
depositó ante el mundo
la gracia de tu cuerpo.
En la frente traías
los albores eternos,
la luz sagrada y pura
de los divinos pensamientos.
Y en los ojos la clara
limpidez de los cielos,
con un hechizo mágico
aprisionado en ellos.
[...]

Citamos por la edición de la *Poesía completa* del autor, con prólogo de Juan Manuel Bonet, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 161. Carlos Reyes hace una edición bilingüe en Estados Unidos de *Poemas de la isla*, Washington, 2000. Con estas breves notas bibliográficas apreciamos cómo desde el principio hasta la actualidad la labor de la poeta tuvo un especial interés; de todas formas, no hemos de olvidar que también atrajo poderosamente su belleza física, algo que se pone de manifiesto en algunas composiciones, así como en determinadas reseñas (las menos críticas generalmente) que se publicaron en los años veinte y treinta. De este modo, en una entrevista que le realiza Najul, colaborador habitual del periódico grancanario *Hoy*, en la que la poetisa responde con picardía a preguntas ingenuas del periodista, éste la define como “poema hecho carne”.

¹⁴ “De la fiesta del Romanticismo. Josefina de la Torre en Tenerife”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (26-8-1930). En la nota se expresa que la joven “une a su juventud y su belleza, el encanto de su arte tan nuevo, tan femenino y tan ingenuo, -recordad sus “Versos y estampas”, publicado hace un tiempo con prólogo de Pedro Salinas- tiene una modalidad absolutamente desconocida en Tenerife: la de ser una gran recitadora.” En la velada de la Torre recitaría poemas de poetas románticos. Esta fiesta tendría lugar el 12 de septiembre de este año, y ya se anuncia el día 4 de ese mismo mes. El mismo artículo aparece publicado dos días más tarde en *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁵ Espinosa quería incluirla en una *Antología de la joven poesía española* que iba a preparar, y que nunca salió a la luz; en un documento inédito que se encuentra en Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, Tomo II, p. 717 se recoge la siguiente nota sobre la poeta con relación a este tipo de banquetes: “Josefina de la Torre no puede dudar de la estimación que su poesía me ha merecido siempre. Bástele saber que en mi próxima “Antología de la joven poesía española”, tiene ella proscenial presencia. Pero el homenaje con que se ha querido esta vez subrayar el valor de una poesía tan

personas muy cercanas a la familia Millares.¹⁶ En este mismo año, 1933, comienza su colaboración en la página literaria de *El Tribuno*, que se inicia en febrero de ese año y finaliza a finales del mismo, en el mes de octubre; aquí publicará, esencialmente, estampas y poemas de *Versos y estampas*.

En 1934 conoce a Buñuel con el que, al parecer, mantuvo una intensa relación en estos años, y se instala definitivamente en Madrid (1935). Así explica la poetisa su relación con el cineasta:

Con Buñuel, al que conocí en uno de mis viajes a Francia para el doblaje de películas al castellano, la atracción fue mutua. Mantuvimos una relación idealizada, que nunca llegó a consumarse por nuestras circunstancias personales.¹⁷

De Madrid regresará a las islas para refugiarse en su isla natal del alzamiento fascista. Por estas fechas dedica muchos de sus esfuerzos a la música (tanto como cantante cuanto como intérprete de instrumentos como la guitarra o el piano¹⁸). Tras dar un primer concierto en la Residencia de Estudiantes, en 1937 comienza sus colaboraciones en la serie “La Novela Ideal”, colección de la que ella misma fue artífice en cuanto a su creación. Publica algunos títulos bajo el pseudónimo de Laura de

moderna, tan actual, tan 1933 como es la poesía de Josefina de la Torre me ha parecido un poco a descompás con el signo que ella representa”.

¹⁶ Desde periódicos de Las Palmas como *Hoy* y *El Tribuno* (22-9-1933) se comenta que algunos de los rasgos propios de la centuria anterior –según nuestro criterio- fueron el vals dedicado a la poetisa, preparado por el violoncelista Rafael Jaimez, así como la intervención de un tenor. Además, se cita en ambos artículos que, entre las adhesiones a este homenaje se encuentran las firmas de Salinas, Lorca, Alberti, Fernández Almagro, Corpus Barga, *gaceta de arte* y José Bergamín. En esta fiesta-homenaje, y a petición de los asistentes, Josefina de la Torre recitó poemas de Lorca, Alberti, así como algunos poemas suyos, tildados como “de intensa concentración lírica”, como “deslumbradoras visiones irreales” (*Hoy*).

¹⁷ Puente, Antonio, “Josefina de la Torre, el último rostro del 27”, *op. cit.*

¹⁸ Estas dotes de solista lírica ya se recogen en la prensa, en artículos como “Ayer, una fiesta de arte”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (24-12-1930): “Y, por último, Josefina de la Torre hizo una versión adecuadísima de la “Berceuse” de Fauré y la “Elegie” de Godard”. Esta intervención se produjo en una fiesta organizada por el pianista Diego García de Paredes. Este tipo de veladas artísticas fue muy habitual; así, de la Torre participó en otra organizada por la empresa propietaria del teatro de los Hermanos Millares, en homenaje a los “distinguidos literatos cuyo nombre ostenta este teatro” (“Merecido homenaje. Una fiesta de arte”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (13-10-1930)). Con respecto a sus interpretaciones como pianista, Juan Manuel Bonet (*Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936, op. cit.*, p. 597) recoge que “actuó en diversos escenarios, destacando los del Lyceum Club Femenino y la Residencia de Estudiantes, ambas en Madrid”.

Cominges, en claro homenaje a su padre (Bernardo de la Torre y Cominges)¹⁹. Según Alicia R. Mederos²⁰, la “Novela Ideal” “surge como sello editorial a iniciativa de Josefina, Claudio y Mercedes Ballesteros”, esposa de aquél.²¹ Éste era un medio para poder subsistir durante los años de la contienda. Sobre estas novelas, la propia Josefina argumentaba que “eran novelas románticas y de misterio concebidas para vender por correo a señoritas de provincias”²². En la década de los cuarenta el cine y, sobre todo, el teatro ocupan su actividad artística primordialmente.

Así podríamos sintetizar a esta “artista total”: fue cantante, bailarina, pianista, actriz, ayudante de realización junto a su hermano Claudio, dobladora de cine (como voz de Marlene Dietrich en las décadas de los años 30, 40 y 50)²³, traductora, novelista y, finalmente, también poeta. Todas estas vertientes creativas nos revelan parcelas originalísimas de una profunda sensibilidad artística. Con respecto a su labor como poeta por estos años, en palabras de Selena Millares²⁴, en su escritura

¹⁹ Algunos de los títulos, que se vendían muy bien, son los siguientes: *Alarma en el distrito Sur*, Madrid, 1939 (“La novela ideal”, Año 2, nº. 8), *La rival de Julieta*, Madrid, 1940 (“La novela ideal”, Año 3, nº. 15), *Villa del Mar*, Madrid, 1941 (“La novela ideal”, Año 4, nº. 19) *Tú eres él*, Madrid, 1942 (“La novela ideal”, 5, nº. 31), *¿Dónde está mi marido?*, Madrid, 1943 (“La novela ideal”, Año 6, nº. 38). Para Fernando Gabriel Martín (“El cine y la vanguardia en Canarias”, recogido en *Canarias: las vanguardias históricas*, op. cit., pp. 141-177) los títulos de las novelas de Laura de Cominges son “muy cinematográficos” (p. 161). Según este crítico, “Josefina de la Torre y Juan Rodríguez Doreste defienden una película con argumento, y no documental como otros” (p. 175).

²⁰ Mederos, Alicia R., “Josefina de la Torre Millares. Nota biográfica”, en A.A.V.V, *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27*, op. cit., pp. 54-59, p. 56.

²¹ Junto a los títulos que hemos señalado en la nota 19, Mederos referencia otros como *Matrimonio por sorpresa* (nº. 23) 1941 o *Idilio bajo el terror* (nº. 2) 2ª edición de 1942; a éstos añade *El enigma de los ojos grises*, *María Victoria*, y *¡Me casaré contigo!* Mencionamos todas estas obras por la relación que siempre guardaron con el cine, pues su propia autora las veía como guiones para el celuloide.

²² Apud 56.

²³ “Marlene Dietrich; no puedo evitar verla, en esa foto con su dedicatoria en la pared, como a un alma gemela, pues en la mayoría de sus películas su voz en castellano es la mía. También a Martine Carol, en *Mujeres soñadoras*, lo que resultó mucho más arduo, porque tuve que doblarle las canciones” (Antonio Puente, “Josefina de la Torre, el último rostro del 27”, op. cit.). Como se puede ir apreciando, esa interdisciplinariedad, interesante, es la que, pensamos, ha hecho que su labor poética no se haya estudiado en profundidad: la artista ha ocultado a la poetisa.

²⁴ Millares, Selena, “Para una poética de la ausencia. Semblanza de Josefina de la Torre Millares”, en A.A.V.V, *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27*, op. cit., 2001, pp. 13-15; p. 14.

se refugian en ella los aromas de la infancia y de la inocencia, en tanto ronda lo inefable, rumoroso de viento y marejadas, y quiere transcribir el susurro del océano, sus acordes, el silabeo rumoroso que hilvana los recuerdos y al compás de la palabra los vivifica. Son versos que hablan del lento gotear del tiempo, y, también del amor y de la ternura, especialmente proyectados hacia los olvidados y los humildes, locos o mendigos, sirvientas o niñas pobres, ancianos o desamparados. Su intimismo está teñido de una honda religiosidad, y construye paisajes para el alma, sin retórica, sólo con voz y tiempo y el corazón a la intemperie. Su escritura quiere así, una y otra vez, habitar los reinos perdidos: los de la infancia, los del amor, los del hijo que no vino nunca, los de la isla, tan lejana y cercana. Su signo es el agua: el juego de las olas, la sal de las lágrimas, el movimiento que convoca la luna al compás de sus constantes metamorfosis; son aguas que acunan vida y muerte, infancia y melancolía, y también ese hondo desaliento que emerge de la madurez de sus últimos versos, que de la frescura y el candor de los primeros tiempos se van desplazando hacia la palabra umbría, los abismos de la soledad y de la muerte.²⁵

En palabras de Manuel Padorno²⁶, en cuanto a la génesis creativa de nuestra autora hay que tener en cuenta que

Josefina de la Torre Millares publica *Versos y estampas*, 1927, que contiene versos desde 1923 y, principalmente de 1925 a 1927; *Poemas de la isla*, 1930, recopilación de versos de 1927 a 1929; *Marzo incompleto*, 1968, que recoge versos de 1933, 1934 y 1947, y *Medida del tiempo*, inédito como libro, poemas sueltos redactados desde la década de 1940 hasta 1982 [...].

El mismo autor²⁷ afirma que “Josefina de la Torre es, en España, desde los años veinte, una de las personalidades artísticas que por su talante, inquietudes y su extraordinaria sensibilidad representan la modernidad y el progreso de este país”. En efecto, esta modernidad, que ya puso de manifiesto en las notas que entregó a Gerardo Diego para la segunda edición de su prestigiosa antología²⁸ (1934), son las que, precisamente, atrajeron a Agustín Espinosa, para quien de la Torre es un exponente de la joven poesía última en España:

²⁵ *Aljibe* y *Capela*, revistas de la segunda mitad de siglo en las que colaboró Josefina, fueron dirigidas por un sobrino suyo.

²⁶ Padorno, Manuel, “Josefina en la playa”, *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27*, *op. cit.*, pp. 21-24, p. 23.

²⁷ P. 23.

²⁸ Estas son sus palabras: “Me gusta dibujar. Juego al *tennis*. Me encanta conducir mi auto, pero mi deporte predilecto es la natación. He sido durante dos años Presidente del primer Club de Natación de mi tierra. Otras aficiones: el cine y bailar”. Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea*, *op. cit.*, p. 617.

De una de las Islas Canarias –tierra de aventuras y de poetas- viene este libro de poemas. Que significa primeramente la contribución de Tenerife a su última hora poética española.

Ya Gran Canaria –la isla oriental- lo había hecho con Josefina de la Torre. Faltaba la isla occidental, por tanto. Gutiérrez Albelo parece venir a decirnos: ¡He aquí también Tenerife! con su *Campanario de la primavera*.²⁹

El 25 de abril de 1943 su rostro es portada de la revista cinematográfica *Primer Plano*. Desde 1940 hasta 1944 su actividad cinematográfica es vertiginosa, pero siempre en papeles secundarios; a partir de esta fecha cobra un mayor peso el teatro. *Memorias de una estrella*, editada en 1954 junto a *En el umbral*, puede ser su autobiografía como actriz. En ella se recogen algunos comentarios sobre su labor interpretativa, así como algunas de las peculiaridades que tenía como cantante o bailarina, puestas en boca de la protagonista –que puede verse como su *alter ego*- de esta novela corta y que, pensamos, tienen un alto significado autobiográfico. Extraemos a continuación algunas de estas valiosas afirmaciones³⁰:

Mi dicción, por lo tanto, es buena, pues nuestra directora artística era profesora del Conservatorio. En resumen, *tengo las mismas condiciones, o más, porque también canto y bailo, que otras que ya han hecho protagonistas*. Claro que yo sé por qué las han hecho... [P. 11].

Al terminar el trabajo hubo pruebas de actrices. Bueno, al menos ellas decían que lo eran. Se trataba de dos señoritas (esto también lo decían ellas), recomendadas por el guionista, y de las que se venía hablando hacía muchos días. *Una de ellas cantaba, tocaba el piano y era actriz de teatro*, Una “enciclopedia”, como me dijo Josele, el ayudante del director. La otra no sabía hacer ninguna de aquellas cosas. [P. 23]

²⁹ Espinosa, Agustín, “Poesía atlántica. EGA: CDLP 1930”, *Heraldo de Madrid* (2-4-1931), incluido en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 94 y ss, p. 94.

³⁰ Citamos por la única edición conocida de *Memorias de una estrella*. *En el umbral*, La Novela del Sábado, nº. 87, Ediciones Cid, Madrid, 1954. Al lado de cada cita anotamos la página en la que ésta se encuentra. En *Memorias de una estrella* una actriz, en el culmen de su carrera, recibe a una periodista en su casa con motivo de una entrevista. Tras ésta, la actriz le da unos papeles, donde se encuentran escritas sus memorias. Estas memorias son el nudo de esta novela corta, donde la actriz, Bela Z, cuenta su vida artística, desde sus inicios hasta la actualidad en el mundo del celuloide. Aquí se encuentran muchos guiños a la mujer moderna (fuma, bebe, conduce su automóvil...), así como una crítica al mundo más sórdido del cine, especialmente en el “manejo” que se hacía de las mujeres, pues muchas eran elegidas para un papel simplemente por su belleza y no por sus actitudes interpretativas. Los subrayados son nuestros.

Los que componíamos el grupo éramos: Garí-Moral y Nené Santisteban; el autor, que se llama Lorenzo Vila; una amiga de Nila, *campeona de tenis*, a quien llaman Mariate, una divorciada, mujer interesante, atractiva, toda laxitud, que lleva el lindo nombre de Azucena [...] [P. 40].

También encontramos un llamativo guiño a la forma de escribir que ella misma siempre tuvo y que, en esta ocasión, está representada, significativamente, por una mujer sudamericana, Petronila, que tiene el mismo acento:

-Es que Petronila es un caso. Es de lo más campechana que hay. Ya verás cuando la trates un poco. Le encanta ir a comer por las tascas y pasear por los barrios bajos...
-Ya se le nota –interrumpí. Petro Totó siguió su apología.
-...y *no emplea ninguna retórica. Ni ningún rodeo para nombrar las cosas por su nombre.* [P. 35].

En fin, tras la guerra protagoniza como actriz numerosas películas -como la protagonista de su novela *Memorias de una estrella-*, muchas de las cuales tuvieron a su hermano como director, así como otras teatrales, especialmente en los primeros años cuarenta. A partir de 1943, colabora con la revista *Primer Plano*. Colaboró con su hermano en la elaboración de un guión sobre una película que se titularía *Bajo el sol de Canarias*, empresa que no llegó a buen puerto por problemas de producción. Tras dejar el cine como actriz y guionista, sigue sin embargo ligada a él como actriz de doblaje. El teatro centra entonces su máxima atención; incluso participa en la propuesta radiada “Teatro invisible”, de Radio Nacional. En 1946 funda su propia compañía de teatro (Compañía de Comedias Josefina de la Torre) y, más tarde, llega a ser primera actriz del Teatro Nacional, interpretando obras de Benavente, Bernard Shaw, Mihura, Visen, Eliot, Pinelli o Chejov.

Junto a esta labor, no hemos de olvidar su faceta como cantante, especialmente en ópera o zarzuela, donde llegó a intervenir como solista con la Orquesta Sinfónica de Madrid; incluso, “compone canciones a partir de sus propios poemas”.³¹

En 1971 la ciudad de Las Palmas le rinde un homenaje y, posteriormente, ya en la década de los ochenta, participa en la serie “Anillos de Oro”, de Televisión Española. A partir de estos momentos, su participación social queda un tanto relegada, y se aparta de la vida pública.

En 2007 se le dedicó una notable exposición y, paralelamente a la misma, un curso que abordaba toda su trayectoria artística bajo el genérico título de “Josefina de la Torre: Modernismo y Vanguardia”, siendo comisaria Alicia Mederos. Ella misma hace este balance de Josefina de la Torre:

Josefina de la Torre Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002) es una de las grandes figuras de las letras canarias, y españolas, del siglo XX. Creatividad desbordante que se proyecta a ámbitos tan diversos como la literatura, el cine, el teatro y la música, aunque, de todos, la poesía será el que circunde toda su existencia³².

Tras este breve *asedio* biográfico, tan amplio en inquietudes artísticas, nos asalta una pregunta inevitable: ¿cómo es que, dada su participación, como poetisa, en algunas de las revistas más destacadas del período de entreguerras, así como el hecho de estar presente en la segunda edición de la *Antología* de Gerardo Diego y, no lo olvidemos, relacionarse con algunos de los nombres más destacados del 27 como Salinas, Lorca, Alberti o Altolaguirre, entre otros, su labor poética no ha sido estudiada en profundidad?³³ Esta inquietud es la que nos ha animado a tratar de fijar cuáles son las

³¹ Puente, Antonio, “Josefina de la Torre, el último rostro del 27”, *op. cit.*

³² “Josefina de la Torre: Modernismo y Vanguardia”, *ABC*, Madrid (26-9-2007).

³³ Sin olvidar la exposición “Josefina de la Torre: Modernismo y Vanguardia”, ya citada, algunos críticos como Blanca Hernández Quintana, Lamar Covadonga, Manuel Padorno, Miguel Martínón o Alicia Mederos, entre otros nombres, han dado algunos trazos críticos de interés, que juzgaremos más adelante, pero que no ahondan con suficiencia en los valores poéticos que hacen de nuestra poetisa un valor

claves estéticas y las principales influencias que recibió su lírica que, como veremos y a pesar de lo que se ha escrito, tiene una singular originalidad. A esto hemos de añadir que, más allá del homenaje que el Gobierno de Canarias le dedicaba en 2007, con una loable exposición y una serie de conferencias en Las Palmas, de la Torre, como poetisa, apenas ha recibido un estudio crítico a fondo. Es este olvido³⁴ el que nos ha incitado a profundizar en su labor poética, que centraremos en sus dos primeras obras.

PRIMEROS PASOS EN LA POESÍA

Josefina de la Torre se inicia desde muy joven en la escritura poética con poemas más bien anecdóticos, de circunstancias, que, más allá de su valor literario, no pasan de ser unos infantiles ejercicios de juventud. Desde muy pronto se introduce en el manejo del verso en un mundo, el de la poesía, donde la mujer no había destacado especialmente. No hemos de olvidar, en este sentido, que la nueva mujer –y así, nueva, se considera y es considerada Josefina de la Torre- es atrevida, hace lo mismo que los hombres y, sobre todo, es dinámica y deportista³⁵, y baila el *charlestone*. Shirley Mangini nos da una esclarecedora visión de la situación femenina a principios de siglo:

inestimable de la lírica prebélica. Sí lo hace, con la brevedad que una antología conlleva, Emilio Miró (A.A.V.V., *Antología de poetisas del 27*, edición, introducción y notas de Emilio Miró, Castalia, Madrid, 1999). De las escritoras incluidas en esta antología (Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Concha Méndez y Carmen Conde), las cuatro últimas –y en esto coincidimos con Emilio Miró en lo tocante a Josefina de la Torre-, “han sido, ante todo y sobre todo, poetisas. Aunque todas han realizado incursiones –más o menos amplias y afortunadas- en otros géneros literarios, en la poesía encontraron su mejor expresión, la voz más personal y auténtica” (pp. 29 y ss). Quizá, es un lastre este *relativo despiste crítico* del concepto, tan traído y llevado, de *canon literario*; por supuesto que el hecho de que el nombre de Josefina de la Torre se haya ligado a algunos de los grandes nombres del veintisiete *ha destapado* su labor lírica en los últimos años.

³⁴ Josefina de la Torre explica este olvido atribuyéndolo a que “tal vez porque este país no perdona la bicefalia, y menos aún la multiplicidad de facetas, como es mi caso”. Y seguimos creyendo que esa “multiplicidad de facetas” ha hecho que quede relegada a un segundo plano –no existe hoy una edición crítica de su obra poética anterior al período de entreguerras de la que podamos fiarnos- su labor poética.

³⁵ Recordemos que esta imagen moderna de la mujer es la que atrae a Agustín Espinosa en “El contramito de Dácil”. Por otra parte, Maruja Mallo plasmó en alguno de sus lienzos a mujeres deportistas (natación, tenis). En dos grabados dibuja una mujer en bañador, montada en bicicleta, de pelo corto, y una gran raqueta junto a un tablero de ajedrez, un abanico y un avión.

Por primera vez las mujeres empezaron a practicar ciertos deportes, aunque es minoría pues estaba mal visto en el ambiente conservador. Lili Álvarez fue campeona de tenis y finalista en Wimbledon, un hito en el deporte femenino. Las madrileñas frecuentaban el Retiro para remar o pasear en el barco de vapor, iban a los partidos de fútbol y jugaban al tenis o al golf, algunas pertenecientes a la clase alta practicaban la equitación, o la caza.³⁶

También el *cine* tuvo una notable influencia sobre la nueva mujer: la moda, fumar, maquillarse o broncearse eran actitudes tomadas de las estrellas de la gran pantalla. La nueva mujer, entonces, tenía formación cultural y participaba activamente en actos culturales, su conciencia era más liberal, aceptaba de buen grado los avances tecnológicos y cuidaba mucho su aspecto físico y su vestimenta. Todo esto, en el caso de Josefina de la Torre, se pone de manifiesto tanto en las notas de prensa que suscitó su participación en diferentes actos, como en los poemas que le dedican aficionados poetas admiradores.

La participación de la mujer en la vida cultural –y literaria- de principios de siglo se ve condicionada por una serie de circunstancias:

En primer lugar, el carácter fuertemente patriarcal de las élites culturales y artísticas; en segundo, la división de la cultura en cultura elevada o de minoría y cultura de masas; en tercer lugar, y especialmente a partir de la posguerra de 1918, la irrupción de las mujeres como productoras y consumidoras de bienes culturales en los diferentes ámbitos de la vida social; y en cuarto, la radical transformación de la imagen de la mujer a partir de la Primera Guerra Mundial.³⁷

³⁶ Añade que la “mujer nueva” era la “que trabajaba o estudiaba, hacía deporte y rechazaba su papel designado de ángel del hogar [...]”. Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001; pp. 30 y ss. Susan Kirpatrick (*Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid, 2003) afirma que “en ningún ámbito fueron más patentes la presencia y actividad de un *elemento femenino* que en las manifestaciones culturales de la modernidad española, las innovaciones literarias y artísticas que respondían a las nuevas posibilidades y a una conciencia cambiante en la sociedad” (p. 9); más adelante afirma que “la modernidad aportó cambios sumamente positivos para muchas mujeres: educación, derechos políticos, independencia económica. Esto se reflejó en la visión cultural del mundo contemporáneo que las mujeres expresaron en la literatura y el arte” (p. 13).

³⁷ Castillo Martín, Marcia, “Escritoras y mujeres de los años veinte”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Tomo IV, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 169-190; p. 169. Un caso destacado es el de la pintora Remedios Varo, que desde muy joven supo adentrarse en el clima intelectual de los años veinte, mientras estudiaba Bellas Artes en Madrid para, en la década siguiente, sacar a la luz sus cuadros surrealistas.

Juan Ismael González estima, en este sentido, que en este siglo XX en el que la poesía española ha alcanzado una tan alta cima, la mujer ha contribuido, como la que más, a este florecimiento poético que vivimos actualmente”³⁸.

Este camino hizo que, en sus inicios, poetisas como Josefina de la Torre se interesasen por la estética literaria imperante en ese momento, la del veintisiete, especialmente abanderada por los primeros libros poéticos de Alberti y Lorca, plenos de una tradición neopopularista que siempre estuvo presente en la hermana de Claudio de la Torre³⁹. Agustín Espinosa, referente de la crítica moderna y actual en Canarias, ya une a la joven poetisa con esa tradición marina que apareció con Cairasco de Figueroa y se expandió durante el modernismo en la voz de Tomás Morales; así, Espinosa distingue una tradición marina para Gran Canaria (representada aquí por Cairasco, Tomás Morales y Josefina de la Torre) y otra que mira hacia el interior para Tenerife (la de Viana, Graciliano Afonso y el joven Gutiérrez Albelo)⁴⁰.

Juan Manuel Trujillo, otro de los nombres que abanderan la crítica última insular, entronca la poesía primera de Josefina de la Torre con la poesía de los siglos de

³⁸ González, Juan Ismael, “Tres poetisas canarias en la antología de Carmen Conde”, *Diario de Las Palmas*, (21-3-1955). En este artículo, Juan Ismael comenta la antología de Carmen Conde (*Poesía femenina viviente*, Arquero, Madrid, 1954). De ella extrae las notas que esta escritora recoge sobre Josefina de la Torre, que transcribimos a continuación: “Josefina de la Torre, que con Ernestina de Champourcín figura en la célebre antología de Gerardo Diego, hecha mucho antes de la guerra y cuando tanto trabajo requería adquirir un renombre literario, pertenece al grupo poético canario, de tanta importancia lírica universal; su obra, hecha más que para otros para su propio gusto, se ve interrumpida continuamente por sus otras actividades de actriz, cantante, porque la poetisa ha sido dotada espléndidamente por Dios para acercarse al Arte en diversas manifestaciones.” En efecto, la *discontinuidad* de la obra es un rasgo sumamente destacable en su trayectoria literaria; así, hay poemas de *Marzo Incompleto*, editado por primera vez en la revista *Fantasia* de Madrid, escritos antes de la Guerra Civil. Durante el estallido bélico se dedica en este *impasse creativo* al cine, al teatro o a escribir novelas de folletín. Jordé también ahonda en la salida de esta antología (“Cosecha lírica y actividades femeninas”, *Diario de Las Palmas* (14-2-1955)), pero omite, no sabemos si deliberadamente, el nombre de Josefina de la Torre, citando sólo a Chona Madera y Pino Ojeda. Los poemas de los dos primeros libros de la poetisa que incluye Conde en su antología son [“Qué desconsuelo tener”], tercer poema en verso de *Versos y estampas*, y [“Mira.”], de *Poemas de la isla*.

³⁹ Así también lo ve Pedro Aullón de Haro (*La poesía del siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1989, p. 207) que relaciona a Josefina de la Torre con lo que él denomina “los del 27”.

⁴⁰ “Sobre tres siglos de tradición de tierra galopan los poetas de Tenerife. Sobre tres siglos de tradición marina los de Gran Canaria navegan”. “Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930”, *op. cit.*, en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, p. 94.

oro; así las “blancas páginas” que, por su pureza, son los poemas de *Versos y estampas*, se relacionan con Garcilaso y Góngora o Meléndez Valdés; estructuralmente recuerda a Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas, pero en intención su voz es muy personal. Ya señala la *sensualidad* de la poética de Josefina de la Torre: habla de “sensualidad del candor primero”. En relación a los poemas en prosa, aclara Trujillo que “las frases de Josefina de la Torre, se ordenan en estructuras intelectuales, en versos limpios de impresionismo: icebergs sobre el océano”⁴¹.

Así, para Trujillo en ese grupo de poetas que sí mira la tradición y que principia con Viana y Cairasco, están junto a Morales, Quesada, Espinosa, Josefina de la Torre. Con Trujillo creemos que el paisaje de nuestra poetisa es *pensado, recreado*, conceptos tan usados por críticos como Pestana Nóbrega o el propio Espinosa. Esto implica unas claras coordenadas en cuanto a *situar* a Josefina de la Torre en una clara *tradición atlántica*, noción un tanto olvidada pues siempre se la ha relacionado más con la estética veintisetista, por sus contactos y amistades en la Residencia de Estudiantes con autores como Salinas, Lorca o Alberti. Este conocimiento, no sólo personal sino también literario, lo único que logró fue *afinar* aún más sus cualidades como poetisa en lo que se refiere a la asimilación de *formas y patrones* con los que logrará una mayor *estilización* (rasgo fundamental, junto al *sólido y ágil* vaivén rítmico de su lírica, tan influida por la música) de su poesía. Este rasgo, sin duda alguna, es el que hizo que sus coetáneos

⁴¹ Trujillo, Juan Manuel, “Los poetas de las islas: Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (15-6-1928); recogido también en *Prosa reunida, op. cit.*; las citas corresponden a las páginas 113 y 115 respectivamente. Trujillo sitúa a nuestra poeta al frente “del último grupo literario de las islas” (“Poetisas canarias: Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (9-6-1928); *Prosa reunida, op. cit.*, p. 109). En un artículo posterior (“Carta de Madrid. Poesía eres tú, Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (8-1-1935), recogido en *Prosa reunida, op. cit.*, pp. 118-121), menciona que en su segundo poemario, *Poemas de la isla*, hay huellas de Bécquer y Garcilaso (p. 121). La poesía anhela sentir el ritmo del mar, detener su oleaje, mostrar su eterna y profunda infinitud. Otra de las fuentes de Josefina sería Viana, “el primero que redescubre a Tenerife; el primero que ha trasmutado la isla real en una isla poética, volviendo a descubrir así, de una manera irreal, como hacen los poetas, la realidad” (“Crónica. Un poeta de Santa Cruz y V”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (5-1-1935); en *Prosa reunida, op. cit.*, pp. 135 y ss).

insulares se fijaran en ella como abanderada de *lo nuevo*, a lo que, claro está, también ayudó su aire de *mujer moderna*, amante del deporte⁴².

Nuestra poetisa estaría, pues, en una segunda oleada, la más numerosa y fructífera, de la vanguardia, aquella que nace tras el cese o *reconversión* de las voces ultraístas, y coinciden con el nacimiento y auge de la llamada *Generación del 27*. Las mujeres se suben al tren de la creación de esta segunda época porque “las costumbres se habían flexibilizado notoriamente [...] y, por otra, la manifestación artística adquiere unas características muy particulares, al establecer un enriquecedor diálogo entre la tradición y la vanguardia que ampliará las posibilidades expresivas.”⁴³

Dentro de esta tradición, la voz de Josefina de la Torre, como ya apuntaba Trujillo, es bastante singular. Josefina de la Torre parte en su poesía de una realidad íntima para ofrecer esbozos de sus travesías imaginarias, idealizadas, por los recuerdos de su niñez. El recuerdo será más que un motivo o tema, más que una palabra: es otra forma de superación del tiempo, otra forma de la abolición, de la negación.

Su palabra, sencilla pero llena de profunda emotividad, buscará la expresión de un estado de ser, de vivir, captar en y por la palabra los instantes de su intimidad. El instante, como la poesía de vanguardia, es profundamente individual. El poema nace de vivir el instante en la intimidad de la conciencia. El instante –fulgor- es el tiempo depurado. No llega nunca a ironizar, a desligarse totalmente de su expresión poética, pues un arraigado subjetivismo es la base estructural que funda la poética de su primer libro, y también del segundo. La realidad íntima es la más inmediata que tiene la poetisa, y exige por definición una dicción muy personal, un concreto estado de

⁴² Esta es la visión que Espinosa propone de mujer moderna en “El contramito de Dácil”, artículo ya citado.

⁴³ Castillo Martín, Marcia, “Escritoras y mujeres de los años veinte”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, op. cit., p. 177.

lenguaje, que se desenvuelve en su segundo libro con suave candidez. Se trata de fundar como espacio poético los ecos de su rica intimidad.

La poetisa objetivará esa aventura por alcanzar la palabra que más ceñidamente dibuje su íntima personalidad; sólo una manifiesta subjetividad puede lograr con solidez poética que esos trazos íntimos tengan una cristalización óptima. El poema, así, es el punto de contingencia entre el yo y la palabra, entre lo subjetivo y lo objetivo, que constantemente se buscan, se anhelan, se desean encontrar. Contenido y continente confluyen, intiman. Josefina de la Torre, codicia ser, ver y oír los latidos de la existencia, dibujando su presencia. La visión íntima extralimita la realidad, confunde límites, fusiona, magnifica la inmensidad. La mirada pone al descubierto la realidad trascendente, esencial.

Esa aventura encuentra en la propia reflexión metapoética el eje ideal para meditar sobre el acto creador mismo como objeto de la búsqueda: el poema tiene también un punto de crítica, otro rasgo propio de lo moderno (esto se observa, especialmente, en los primeros poemas de *Poemas de la isla*). La poetisa busca fundar un ámbito, un espacio de confluencia, de reflexión; el lenguaje se vuelve sobre sí mismo como acto. Se trata de la búsqueda de una construcción imaginativa del yo, sin alardes retóricos, sin grandilocuencia. La sencillez agranda la profundidad de un intimismo que siempre está a flor de piel en los poemas⁴⁴; y todo ello sin achaques dramáticos, sino con optimismo vitalista⁴⁵, pues se trata de plasmar los instantes fugaces de su más íntima existencia.

⁴⁴ Lo intimista no quiere decir falso apego a lo retórico: “obsérvese en los poemas de Josefina de la Torre un acento confidencial, una voz secreta, íntima, un tono concentrado, exentos de requilorios [*sic*] retóricos y de adornos superfluos”. Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, p. 182.

⁴⁵ “Sus dos primeros libros, [...] responden a una primera etapa de la autora en donde observamos un optimismo vital. Los protagonistas son su isla (Gran Canaria) y su infancia. La ingenuidad y el amor con

El ‘intimismo lírico’ nace con Bécquer; también el profundo subjetivismo y la aparente desnudez formal. La emoción se contiene a través de una depuración y estilización formales; ya en Bécquer “lo cotidiano” es sublimado poéticamente. En la poesía moderna hay una necesidad de conciliar elementos extremos, por ejemplo lo tangible y lo evanescente, lo que produce esa tensión tan propia de poetas como Salinas o Guillén. Ésta, creemos, es también una de las formas de controlar lo emocional y, sobre todo, lo sentimental; de ahí que tildemos su obra, no sin razón, de reflexiva, de intelectual.

Por otro lado, el poema se convertirá en una suerte de diálogo consigo misma: una búsqueda entre los límites del lenguaje; el poema es un eco del diálogo íntimo. Ese aspecto reflexivo también acerca su poesía al simbolismo, esencia de la poesía moderna, como veremos. Así, su segundo libro es una obra unitaria, una sucesión de variaciones sobre este mismo tema. Cada poema es un impulso de dentro a fuera. Cincelar la intimidad a golpes de lenguaje, siluetearla vagamente, sugerirla, poetizarla serán los referentes de todos sus intentos escriturales, la intimidad será vista como un manantial, reducto de lo infinito. La presencia del receptor en el poema, como podremos apreciar en muchas composiciones, acrecienta el papel del diálogo y desdobra y objetiva al propio yo del poeta, objeto y sujeto poéticos. Estas calas poéticas son los imaginativos peldaños de un mundo íntimo lleno de sinceridad y se nos presentan como el bosquejo esencial de todo su itinerario poético, cuyo ardor, energía e impulso llevarán a la poetisa en más de una ocasión a mostrar todo un *fervor metafórico* encerrado en el verso

que miran los ojos de la niñez recrean pequeños instantes de un mundo que se conoce más bien poco: [...]”. Hernández Quintana, Blanca, *Escritoras canarias del siglo XX*, Cabildo de Gran Canaria, 2003, p. 96.

breve⁴⁶ y la palabra sencilla, herramientas para descifrar y poner al descubierto el sentido profundo y último de su existencia. Ese escamoteo metafórico, qué duda cabe, ayuda a la autonomía artística del objeto creado, pues desrealiza el hecho lírico separándolo del mundo cotidiano, sublimándolo⁴⁷, a la par que nos acerca el contenido poético, especialmente si se trata de un experiencia o una impresión sensorial⁴⁸.

Estos *rasgos inherentes* de su escritura se verán vertebrados en una serie recurrente de motivos o temas. La infancia, la soledad, el amor, la muerte, son los núcleos temáticos de los primeros libros de Josefina de la Torre. Al mismo tiempo, el recuerdo de su isla⁴⁹ –el mar, la playa, el viento- confluye en ese recinto íntimo que la poetisa logra crear. El mar anima a la contemplación sin límites donde todo se hace posible. Así lo expresa Jordé:

Su musa capta y recoge los rumores del mundo exterior y las vibraciones interiores de su ser y los ofrece luego en estrofas plenas de originalidad y emoción [...]. Sueños, inquietudes, ilusiones, fantasías son los temas de esta joven creadora. Así, “las sensaciones que le brinda la vida y el espectáculo maravilloso de la Naturaleza que se despliega ante su vista, en el campo o en la playa. Su canto es espontáneo y natural, [...]”. En cuanto al ritmo del verso siempre tiene un sello peculiar [*ib.*].⁵⁰

Los contrastes tradición / vanguardia e intimismo / cosmopolitismo son dos elementos definitorios de su trayectoria en los dos primeros libros, algo que también se relaciona con núcleos temáticos como el paisaje insular, los sueños, el tiempo o la

⁴⁶ El verso “luminosamente breve”, trae consigo una lectura lírica, reflexiva, erotizada. Josefina de la Torre, como veremos, creará poemas relativamente breves, clarísimos y sólo con unas pocas ideas.

⁴⁷ Hemos de recordar que uno de los rasgos del cubismo fue su interés por los temas cotidianos, como vemos en títulos de poemas de Gerardo Diego como “Mirador”, “Mesa” o “Fuente”, todos ellos de *Manuel de espumas*.

⁴⁸ La labor de ir de lo cotidiano a lo poético –trascendente a través del empleo de todo un personal imaginario metafórico- es un trabajo que fácilmente se aprecia en Bécquer y en Juan Ramón, dos de los referentes literarios en Josefina de la Torre.

⁴⁹ “Las islas y los recintos insulares desde cualquier punto de vista que se mire provocan cierto distanciamiento por el que el mundo comienza a dividirse y el sujeto a sentir la nostalgia de lo otro.” Palenzuela, Nilo, *Encrucijadas de un insulario*, *op. cit.*, p. 86. Lo insular también está ligado a la experiencia primera del ser humano, a sus primeras experiencias y percepciones, como en el caso de Josefina. Y, por supuesto, este *leitmotiv* está atado a la idea de búsqueda.

⁵⁰ Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, *op. cit.*, pp. 179 y ss.

presencia de la memoria a partir del recuerdo⁵¹; lo moderno casi siempre vendrá de la mano de una expresión muy depurada y estilizada. Estos horizontes en su composición poética son los que Lamar Prieto señala desde su primer poemario: “esta primera obra es el semillero de muchas de las imágenes poéticas que veremos en sus poemarios siguientes. La playa, el mar y los olores de su infancia la siguen acompañando hoy en día: [...]”⁵²

Gran parte de la crítica ha unido la poética de Josefina de la Torre, especialmente la de su primer libro, con la de Pedro Salinas⁵³. La poesía de Salinas sufre un profundo esfuerzo de intelectualización, rasgo que también está presente en la autora de *Poemas de la isla*. De esta opinión es Jorge Rodríguez Padrón:

la crítica ha coincidido al señalar en la obra de esta escritora una influencia de Pedro Salinas, tanto en la adelgazada concentración expresiva como en la penetración *apasionada* con que acomete el conocimiento de la realidad: un especial *sensualismo imaginativo* que lleva a la poeta de la imagen más rotunda a la más densa *penetración conceptual*; desde la *pasión angustiada* de la impotencia a la meditada *abstracción existencial*.⁵⁴

Mucho antes, Ramón Fera, con su *difícil prosa* habitual, había también anotado esta influencia como uno de los extremos a los que se sujeta la poesía primera de nuestra autora:

En la nueva tendencia de poesía que se debe a sí misma una poetisa Josefina de la Torre, que representa una reacción consciente a “Quesada” y tanto menos a Saulo Torón; pues es una continuación y depuración de esta poesía. Josefina de la Torre se ha cogido entre dos puertas; una de la que sale, y otra que la recoge; sale de una poesía fin de siglo depurado, para entrar en

⁵¹ “[...] Josefina de la Torre reúne en sus estampas y poemas en prosa el metro popular con la estilización vanguardista, [...]”. Castillo Martín, Marcia, “Escritoras y mujeres de los años veinte”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, *op. cit.*, p. 179.

⁵² Lamar Prieto, Covadonga, “Josefina de la Torre, la última voz de una generación”, *op. cit.*, p. 59.

⁵³ De esta opinión son Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez-Cáceres, *Manual de literatura española XI: Novacentismo y vanguardia: líricos*, Cénlit ediciones, Pamplona, 1995, p. 335, que afirman, en el apartado de su manual “Tres voces femeninas”, que “recibe, sobre todo en sus comienzos, el influjo de Pedro Salinas. Inserta en la tradición poética canaria, en sus versos afloran los motivos isleños. Cultiva una lírica intimista emotiva, con expresivas imágenes, muy inclinada al versolibrismo”. De la misma opinión es Javier Pérez Bazo (*La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Playor, Madrid, 1990², p. 40), para quien nuestra poeta “acusa la influencia directa de Pedro Salinas”.

⁵⁴ Rodríguez Padrón, Jorge, “Ochenta años de literatura (1900-1980)”, *Canarias siglo XX*, *op. cit.*; p. 115.

los presagios de Pedro Salinas. Llega tarde a los dos sitios y se queda a media voz, en una sorpresa entrecortada.⁵⁵

Nosotros creemos que en Josefina de la Torre no hay una supeditación tan clara a los dictámenes de la inteligencia, que es un medio más para la creación, pues el componente imaginativo, al que habría que agregar un destacado papel de la fantasía, hace que en sus poemas fluya un candor diferente, donde el ritmo gana peso –ritmo del sentido y del significante-. De todas formas, esto no impide que haya cierta conexión entre ambos poetas amigos, especialmente en el fuerte valor que tendrá la idea de *posesión* a través de la nominalización de la realidad: para ambos poetas, el lenguaje encierra al objeto y lo eterniza, dándole una *corporeidad* esencial, verdadera. En este sentido, sí podría hablarse de cierta *intelectualización* en Josefina de la Torre.

Por otra parte, también hemos de precisar que con la influencia de Pedro Salinas no se cierra el abanico de creadores que ayudó a la poetisa en sus inicios a caminar por las sendas de la poesía; hay que resaltar la influencia de Juan Ramón y de Rubén Darío, así como de la poesía francesa simbolista, junto a referencias como las de Bécquer y, especialmente, Lorca y Alberti.

Hay una evolución desde *Versos y estampas* hasta su segundo libro: la praxis escritural ha dado sus frutos, aunque un mismo tono los une, dando continuidad a su labor poética⁵⁶. El uso del poema en prosa, que no volverá a emplear posteriormente, le

⁵⁵ Feria, Ramón, *Signos de arte y literatura*, *op. cit.*, p. 55. Seguidamente, y tras un *duro* razonamiento que no lleva a ningún lugar, concluye sobre la poetisa grancanaria lo siguiente: “el auténtico presagio de Josefina de la Torre se debe a la isla, en sus *Poemas de la isla*, poesía de amor que se ha construido en su imagen, y la ha visto resulta en figura, que acabamos de ver; en amor de otro tiempo pasado, de amor en recuerdo, que fue o sucedió y va o está en amor” (p. 56).

⁵⁶ “[*Poemas de la isla* y *Versos y estampas*] comparten el mismo ámbito poemático, subrayado, incluso, en el título del segundo: la isla, y con ella, en ella, el mar, la playa, la arena, el viento, las olas, la brisa y la espuma: Rodeando todo el sujeto, presente desde el primero hasta el último poema”. Miró, Emilio, *Antología de poetisas del 27*, *op. cit.*, p. 77. Para Miguel Martínón (“Alrededores de una literatura”, *op. cit.*, p. 82), en *Poemas de la isla* de la Torre “ha asimilado modos y tonos de los lenguajes poéticos de los años 20 y que, por eso mismo, ha alcanzado su actualidad y su originalidad”.

ha servido para ejercitarse en el manejo de recursos rítmicos basados en la recurrencia: paralelismo, polisíndeton, anáfora, geminación, entre otros. En esa evolución merece una atención especial, pues no la ha recibido aún, el signo moderno que resulta del empleo del poema en prosa en *Versos y estampas*, que enlaza con la idea romántica de romper con la división genérica tradicional⁵⁷, todo en la creencia de que lo lírico no es exclusivo del verso. Este planteamiento es, en sí mismo, una igualación entre el verso y la prosa que fundamenta lo lírico como una estructura rítmica, como vamos a apreciar en los comentarios que haremos de este poemario. A estos elementos hemos de agregar la tonalidad descriptiva y el carácter pictórico –inmerso ya en la propia denominación que da la poetisa, *estampa*- tan recurrente en su primer poemario. El nexo –del que ya hemos hablado- que da unidad a todos estos rasgos estructurales es el intimismo⁵⁸, pues cualquier estímulo exterior será tamizado como realidad subjetiva, que ha sido elegida por su especial concomitancia con la interioridad de la poetisa⁵⁹.

⁵⁷ “El poema en prosa es uno de los géneros literarios junto al jaiku y la greguería, que confieren peculiaridad distintiva a la vanguardia histórica española, si bien ya fue frecuentado en la época romántica”. Morelli, Gabrielle, “La poesía surrealista” pp. 181-208, artículo recogido en Pérez Bazo, Javier, *La vanguardia en España. Arte y literatura, op. cit.*, p. 195. Esta deuda del poema en prosa con el movimiento romántico ya ha sido señalada por Benigno León Felipe: “El poema en prosa se ha visto desde sus orígenes muy condicionado por la aparente contradicción que encierra la expresión que le da nombre: ser prosa y ser poesía al mismo tiempo. Hasta la irrupción del movimiento romántico los límites asignados a la poesía estaban perfectamente delimitados: la poesía sólo era posible en verso. [...] La gran revolución que supuso el romanticismo en la expresión poética viene determinada por la idea de que la poesía no reside en ninguna forma específica, es decir, la forma de expresión no garantiza la existencia de la esencia poética. [...]”. *El poema en prosa en España (1940-1990)*, tesis doctoral inédita dirigida por Andrés Sánchez Robayna, Universidad de La Laguna, 1999, p. 10.

⁵⁸ “La vinculación de la imagen de la realidad externa a las visiones interiores es lo que dota de lirismo al poema en prosa”. Utrera Torremocha, M^a. Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999, p. 14. Según esta autora, otros elementos característicos del poema en prosa serán la brevedad, la intensidad (la tensión) y la concentración, lo que convierte al poema en prosa en “un todo orgánico autónomo y atemporal que justifica la denominación de poema” (p. 16); a esto agrega significativamente que “el poema en prosa supone una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas y asume en el discurso la tensión que deriva de ambas” (*ib.*). Esta tensión, que sí apreciamos en Josefina de la Torre, está explícitamente reflejada en la propia estructura de su primer libro, donde equipara, al manejar ambos, verso y prosa. Esta equiparación es la que contrae Juan Ramón Jiménez al escribir su *Diario de un poeta recién casado* (1917): “el principio estético simbolista, también presente en su maestro Darío, por el cual se asimilan la prosa y el verso como manifestaciones poéticas equivalentes en cuanto a la musicalidad y el ritmo” (*op. cit.*, p. 265) es el que asume Juan Ramón.

⁵⁹ “El espacio interior se crea mediante la asimilación plena de lo infinito, [...]. El espacio interior surge de la integración del todo en el yo”. Olmo Iturriarte, Almudena, *La estación total de Juan Ramón*

Ni que decir tiene que en esa evolución no juega ningún papel, ni lejos ni cerca, el surrealismo; con ello negamos afirmaciones como ésta:

el lenguaje sencillo de su primer poemario se va volviendo más complejo e innovador hasta hacerse con la impronta surrealista, de la que se desprende en sus últimos poemas, donde retorna a una poesía más funcional⁶⁰.

El surrealismo es más que una simple ruptura con la lógica y el empleo del juego y del ingenio, elementos todos estos que pueden rastrearse desde mediados de los años treinta en la poesía canaria; si esto fuera así, *Líquenes*, libro creacionista de García Cabrera, también estaría tocado por la impronta surrealista o, también, *Tratado de las tardes nuevas* (1931), de Julio de la Rosa o *Diario de un sol de verano* (1929), de López Torres, obras en las que encontramos poemas de una estirpe similar a los de *Poemas de la isla* de Josefina de la Torre. Por otra parte, podríamos preguntarnos si las enumeraciones caóticas salinianas no serían, también, reflejo de cierta impronta surrealista⁶¹. Está claro que esto no es surrealismo, que en Canarias no se hace patente hasta la publicación del “Triálogo del muerto” por Espinosa en *La Gaceta Literaria*.

El poema en prosa, pues, es un punto de inflexión entre el verso y la prosa y esto ya lo dota de tensión; además, produce que se amplifique la autenticidad de lo poético. El poema en prosa gana en naturalidad al perder esa idea de *artefacto* que le daba el

Jiménez, Universidad de las Islas Baleares, 1994, p. 79. Con este proceso interiorizador se “unifican” pasado y presente, viéndose como un todo único; se rompe con el devenir temporal. La herramienta para lograr esta “dimensión superior” en el tiempo y en el espacio del yo es la poesía.

⁶⁰ De la Torre, Josefina, *Poemas*, estudio de Blanca Hernández Quintana, *op. cit.*, p. 68. Sin embargo, sí creemos que son más acertadas, como elementos que dan continuidad a la obra de esta poeta, estas notas: “en su poesía encontramos un ahondamiento reflexivo, que busca su principal inspiración en los recuerdos, quizá como forma de catarsis, quizá como manera de inmortalizar una infancia que se le antoja lejana y dichosa en su isla. Su poesía exalta los pequeños placeres de la vida y añora, con nostalgia, un tiempo perdido, pero sin ninguna concesión a la sensiblería” (*ib.*).

⁶¹ ¿Podrían ser surrealistas los siguientes versos lorquianos, pertenecientes a su obra *Suites*?

Las doncellas dejan un olor
mental ausente de miradas.

[...]

“Paréntesis”, en *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 276. Y, por supuesto, no digamos ya de algunas imágenes *afiladas* que se encuentran en *Canciones*, en poemas como “Canción del jinete”, por ejemplo.

verso, más artificioso, al mismo tiempo que particulariza la realidad imaginada, recreada, por la distinta perspectiva lírica que supone, al ser un modo de expresión diferenciado. Estimamos que toda esta reflexión ya implica que nuestra poetisa se sitúa por méritos propios en la primera línea de la lírica de su época.

¿Y por qué esta importancia tan destacada del poema en prosa? Pensamos que porque la prosa se ajusta mejor a la experiencia que la poetisa desea fijar; su elección supone, en nuestra opinión, un mayor grado de personalización si cabe de la relación poeta-entorno (tanto físico como espiritual). Josefina trata de imitar la prosa pero la concepción de estas *estampas* no es prosaica, sino poética: el aspecto lírico de estos fragmentos en prosa se verá reforzado por la naturaleza contemplativa que los caracteriza. Como hemos mencionado, ella es poetisa de la sinceridad, de lo auténtico, de lo verdadero, y, en sus inicios, la prosa es la que mejor se ajusta a esta disposición de su espíritu. Marianela Navarro acierta al caracterizar los poemas en prosa de nuestra autora:

en la prosa poética se concentra toda la espontaneidad de la expresión infantil, con sus diminutivos y emocionadas exclamaciones, con sus enumeraciones, con esas conjunciones ilativas que invaden continuamente el discurso, con esa sintaxis tan reiterativa y simple como cálida y llena de vida; [...].⁶²

De todas formas, hemos de decir que, a pesar del interés que sus primeros libros tuvieron, con apreciables reseñas, el relativo silencio crítico actual que ha merecido su labor como poetisa tiene, como hemos apuntado, su principal explicación en la diversificación de facetas artísticas que Josefina tuvo desde un principio. Según José Domingo, “la indudable gracia y finura de la poetisa ha sido perjudicada sin duda por su

⁶² “Monólogos de ausencia. La poesía de Josefina de la Torre”, en *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia (centenario del nacimiento 1907-2007)*, comisaria Alicia R. Mederos, Gobierno de Canarias, 2007, pp. 213-233, p. 219.

dedicación a otras actividades del espíritu, en todas las cuales ha sobresalido su exquisita sensibilidad”⁶³. De todos modos, la propia poetisa veía con naturalidad esta multiplicidad de tendencias artísticas; entiende que la escritura del verso, como el verso mismo, no puede ser lineal, sino a intervalos temporales: “al margen de los versos se pueden desarrollar otras actividades, prácticas y no prácticas, según. No es posible estar escribiendo continuamente versos, siquiera por los versos mismos.”⁶⁴ Anuncia también, que a principios de año (1933) prepara la publicación de otro libro.

OBRA POÉTICA

*VERSOS Y ESTAMPAS, 8º SUPLEMENTO DE LITORAL*⁶⁵

Este primer libro fue publicado en 1927, año clave, como todos sabemos, en el devenir de la cultura literaria del siglo XX en España: se cumple el tricentenario gongorino, ese año da nombre a la conocida *Generación del 27*, comienzan a editarse algunas de las revistas clave de este momento como *La Gaceta Literaria* o *Verso* y

⁶³ Domingo, José, “El movimiento literario en las Islas Canarias. II: las letras en Gran Canaria”, *Ínsula*, n.º. 241 (diciembre 1966), pp. 10 y 12; p. 12. Este crítico y periodista, cuya labor investigadora sobre las letras insulares se inicia a partir de los años cincuenta, señala que la “generación de los intelectuales”, en la que incluye a Josefina de la Torre, inicia sus actividades en los años de transición señalados en la lírica española por el paso del Modernismo a las corrientes de vanguardia, y entre sus componentes pueden distinguirse dos grupos: uno, constituido principalmente por Fernando González y Montiano Placeres, poderosamente influido por la temática intimista del primer Antonio Machado, aunque todavía relacionado en parte con la fuerte personalidad de Morales, otro, integrado por Luis Benítez Inglott, Claudio de la Torre, Pedro Perdomo, Félix Delgado y Juan Millares Carló, a los que podría agregarse, salvando la sensible diferencia de edad, a la ya citada Josefina de la Torre” [...]. Los citados poetas ocuparían en la poesía canaria el lugar que Federico de Onís otorga en la poesía peninsular a Moreno Villa, Domenchina, Bacarisse, Antonio Espina y León Felipe, esto es, de “transición en el Modernismo y el Ultraísmo” (p. 10).

⁶⁴ L.A. “Nuestras entrevistas. Una charla con Josefina de la Torre”, *op. cit.*

⁶⁵ Junto a este libro de Josefina de la Torre, la editorial comandada por Prados y Altolaguirre publicó estos otros títulos: *La amante* (1926), de Alberti, *Canciones* (1927), de Lorca, *Vuelta* (1927), de Prados, *Ejemplo* (1927), de Altolaguirre, *La toriada* (1928), de Villalón, *Ámbito* (1928), de Aleixandre, *Jacinta la pelirroja* (1929), de Moreno Villa; todos en verso menos un suplemento en prosa: *Caracteres* (1927), de José Bergamín. En opinión de Rafael Ossuna, “normal en este tipo de publicaciones es la edición de una colección de libros que sirva para *desantologizar* la revista, conferir personalidad autónoma a los colaboradores y presentar en volumen a éstos [...]”. *Las revistas del 27*, Pre-textos, Valencia, 1993, p. 17.

Prosa, que es continuación del suplemento literario que desde principios de los veinte se publica en el periódico murciano *La Verdad*, donde Josefina participó; y, en el caso de Canarias, inicia su andadura *La Rosa de los Vientos*. Además, en este año, o el siguiente, muchos de los principales nombres de la llamada *generación del 27* dan a la luz sus primeras ediciones en verso⁶⁶.

Esta primera *plquette* sale a la luz bajo los auspicios de dos poetas-editores, amigos de la poetisa grancanaria, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, quienes llevan las riendas de *Litoral* (1926-1929), uno de los mejores proyectos periódicos de la época de entreguerras. Este libro primerizo se edita en la editorial paralela a la revista, y está precedido por la publicación de obras de algunos de los autores más destacados del momento; el libro tiene una dedicatoria dirigida a su hermano Claudio, también escritor y poeta.

Este cuadernillo tiene un desarrollo capitular, lo que sugiere un cierto orden preestablecido; los poemas no llevan título: parece como si el contenido poético respondiera a cierto desarrollo⁶⁷. Esta creencia nos hace ver que la *división capitular* de este poemario transmite la idea de sucesión discontinua, histórica, narrativa, de un

⁶⁶ Por Félix Ríos (“Notas sobre la recepción de la literatura canaria en las revistas cubanas de los años veinte”, *RFULL*, 17 (1999), pp. 671-676) sabemos que hay referencias a Josefina de la Torre en la segunda época de *El Guanche*, n.º 9 (15-7-1924), nacida en Venezuela y que continúa, ahora en Cuba. De la poeta grancanaria leemos: “Son sus versos, todavía, los de la adolescencia feliz y risueña, pero de dejos amargos y doloridos” (*apud* F. Ríos, p. 673). Ríos señala que una foto de esta poeta aparece en la revista mensual *Patria Isleña*, en un número dedicado a la mujer canaria (n.º 11, enero 1927), donde se la denomina “inspirada poetisa” (*ib.*). En *Patria isleña*, nuevamente, aparece en su n.º 22 (enero 1928) una referencia a *Versos y estampas* y otra foto de la poetisa.

⁶⁷ Esta noción de que el poema es un constante desarrollo, un *hacerse* que se va de las manos, palabra que es aire y se concreta en un golpe de voz, es muy saliniana. Ya podemos observarla desde *Presagios* (1923), su primer libro, en poemas como el número 5:

Posesión de tu nombre,
sola que tú me permites,
felicidad, alma sin cuerpo.

[...]

Salinas, Pedro, *Poesías completas I. Fábula y signo*, Seguro Azar, *Presagios*, edición Alianza, Madrid, 1989; p. 25. A partir de ahora todas las citas que realicemos de la obra poética primera de Salinas pertenecerán a esta edición.

proceso, lo que es ya una toma de conciencia de la temporalidad -y es el tiempo el verdadero protagonista de este diario de la infancia-, o, mejor dicho, de su prolongación, que es *Versos y estampas*. La división de los fragmentos o poemas en prosa en números romanos es propia de finales del XIX, con el posromanticismo (ya en alguna leyenda de Bécquer), y propio de las traducciones en prosa de la época.

El poemario se compone de diecisiete poemas en verso y dieciséis estampas en prosa, a lo que hay que añadir un romance titulado “Romance del buen guiar”, que divide la obra en dos partes. Como en el teatro, tan cercano a nuestra poetisa, el libro parece una representación, con su intermedio. El título es ya sugerente de por sí: una referencia a los tipos de composiciones empleados, así como al entrelazamiento entre poesía y pintura⁶⁸. Josefina siempre vivió rodeada, desde niña, de artistas, escritores, pintores, lo que nos hace ver más en profundidad el valor totalizador, de globalidad, de esta denominación para este poemario. La palabra que describe, que pinta, la estampa que es el poema en prosa -género moderno por excelencia- es detención del instante, concentración de la inmensidad temporal, eternización del momento, cuna de la memoria, todo ello con una sólida dicción estructural⁶⁹. El ritmo, movimiento recurrente, y la estampa, descripción llena de plasticidad, se complementan. Hemos de precisar que esta división verso-poema en prosa no es drástica, ya que será el verso libre, el más cercano a la prosa, el empleado por nuestra poetisa, al ser el más afín a la

⁶⁸ Según José María Souvirón, “en su libro *Versos y estampas* combina la prosa y la rima en acertados toques pictóricos, muy en consonancia con el ambiente marino e insular de su tierra nativa.” *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, Nascimento, Santiago de Chile, 1934, p. 298. Por su parte Eugenio Padorno habla de “*ars combinatoria*” para este primer poemario (“Josefina de la Torre, ¿última voz del modernismo canario?”, recogido en A.A.V.V., *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia (centenario del nacimiento 1907-2007)*, op. cit., pp. 115-141).

⁶⁹ “Los cristalinos muros de una prosa tan bruñida que llega a asustar, diafanidad, ensambladura tan perfecta”. Jarnés, Benjamín, “La verja y el muro”, *Papel de Aleluyas*, año II, n.º. 5 (marzo 1928), Sevilla, p. 4. Citamos por la edición facsímil publicada por el Instituto de Estudios Onubenses, con introducción e índices de Jacques Issorel, Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1980. Este mismo artículo de Jarnés también se encuentra en *El País* Las Palmas de Gran Canaria (16-5-1928), p. 1. Para Jarnés, Salinas y Juan Ramón serán los referentes en el verso y la prosa respectivamente de nuestra autora.

poesía desnuda –poesía pura- y al eliminar artificios como la rima; las fronteras verso-prosa se diluyen y, realmente, sólo será la presentación visual lo que distinga uno de otro.⁷⁰ De todas formas, sigue siendo llamativo el título por otro motivo: *Versos y estampas*. Éste es el título, y no al revés: formalmente, parece claro que las estampas son los poemas en prosa, pero la conjunción coordinada copulativa, que implica *equipolencia* sintáctica, igualdad, también indica secuenciación, orden, y el libro comienza con *estampas* –poemas en prosa, no con versos: una vez más, parece evidenciar esto que da igual cómo los llamemos, pues aunque formalmente las diferencias son evidentes, ambos elementos son igualmente válidos para expresar *lo lírico*. Así también lo ve Benjamín Jarnés:

¡CÓMO se advierte en este libro de Josefina de la Torre que la poesía es por igual una encantadora amiga del verso y de la prosa! A veces, coquetonamente, sonrío con más gracia a la segunda. Brinca del brazo de ésta con más agilidad. Juega y canta, asomándose por las troneras iluminadas de los muros de la prosa, con tanta gallardía como detrás de la verja simétrica del verso.⁷¹

Salazar y Chapela ve también la prosa y el verso como dos facetas de un mismo espíritu creador:

El libro de Josefina de la Torre, de prosa y verso, hay que mirarlo por sus dos bonísimas caras, tiernas y delicadas, de verso y prosa. No hay que dividir aquél para su análisis. Hay que contemplarlo tan sólo en sus dos facetas, dos modalidades de un mismo espíritu, dos formas,

⁷⁰ En opinión de José Rial, “más que versos y estampas, estampas en prosa y en verso. [...] ingenuidad artificiosa como su época [...]. Balbucesos del alma [...]. Policromía de un primitivismo complicado. Ansias de lo puro y de lo original. De lo desconocido. [...] Cada composición un momento, una emoción, un apunte a pluma. [...] Y el verso espontáneo, rotundo, labrado con un solo golpe del cincel, grabado en un baño sin ácidos, sin sombras ni manchas, definitivo”. El articulista de *El Tribuno* culmina así su reseña: “Josefina de la Torre ha sabido acechar esos instantes en que la gota de agua de lo cotidiano queda suspensa en la clepsidra alcalina; y en el cofre de las añoranzas ha ido coleccionando esas prodigiosas gemas, tan naturalmente artificiosas, que nos ofrece en el joyero de este libro, sin precio en la portada ni en el lomo porque es algo inapreciable”. Sugerentemente, se nos presenta a de la Torre como una “coleccionista de instantes”, como lo fue Espinosa que, con este mismo denominador, calificó al Gutiérrez Albelo de *Campanario de la primavera*. Con razón en el artículo que el autor de *Lancelot 28º-7º* preparara con motivo de la publicación de este poemario relacionó a estos dos poetas como las voces de la modernidad poética en Canarias. Rial, José, “Versos y estampas de Josefina de la Torre”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (8-1-1928).

⁷¹ Benjamín Jarnés, “La verja y el muro”, *op. cit.*

manifestaciones o evidencias de una sola personalidad verdadera. El libro de Josefina de la Torre *Versos y estampas* pasa constantemente, alternativamente, del verso elástico, flexible y agilísimo, a la prosa llana, sabia en su sencillez, lisa como la palma de una mano, suave.⁷²

Así, pues, elegir el poema en prosa y, aún más, combinarlo con el verso ya implica una preocupación por el poema desde el punto de vista formal, como estructura compositiva. Con este planteamiento, Díez Canedo cree que Josefina de la Torre tiene derecho a *solicitar* un puesto entre las voces más modernas de la lírica de esta hora:

Con el libro mencionado arriba [se refiere a *Versos y estampas*]⁷³ pide Josefina de la Torre el puesto de musa juvenil que le estaba reservado. Las dos orillas de esta poesía nueva son el mar y la adolescencia. Asomada a la una o a la otra, ve o sueña con pureza genuina. El recuerdo de la niñez en su alma, que apenas ha salido de ella, tiene calidad de episodio trascendental. Diríase una reina evocando las glorias de su reinado.⁷⁴

Poca experiencia la de Josefina para sustentar tan vigorosamente un libro poético como *Versos y estampas*: sólo una emoción intensa y sostenida, cincelada por una poderosa sinceridad pueden otorgar a este libro primero tan importante interés, y tan buena crítica en el momento de su publicación, como acabamos de ver. La vivencia deja de ser mera anécdota puntual, y se mitifica a través del recuerdo, que la eterniza o, lo que es lo mismo, le da belleza, haciéndola experiencia lírica, poética: la elaboración de una vivencia no es más que su carta de naturaleza como realidad imaginaria. La inocencia y la ingenuidad son un guiño que concede cierta gracia a las composiciones. Es poetisa imaginativa, adánica, por el aire fresco que desprende. En este poemario, en fin, ya hay una voluntad de estilo, algo que no pasará desapercibido para el prologuista de esta *opera prima*.

⁷² Salazar y Chapela, E., "Revista de Libros. Josefina de la Torre: *Versos y estampas*. Prólogo de Pedro Salinas. Imprenta Sur, 1927, 68 páginas", *El Sol*, Madrid (9-2-1928).

⁷³ Cita este libro junto a los siguientes: *Urbe*, de César M. Arconada, *Ámbito*, de Aleixandre, y los libros *La rosa de los vientos* y *Orillas de la luz*, así como *La Flor de California*, de José María Hinojosa

⁷⁴ Díez-Canedo, Enrique, "Libros de 1928. La poesía y los poetas", *El Sol*, Madrid (10-1-1929).

Pedro Salinas⁷⁵ prologa esta primera aventura poética de la hermana de Claudio de la Torre. Él ya había publicado *Presagios* (1923) y estaba escribiendo, y publicando en revistas, los poemas de *Seguro Azar* (1929) cuando prologa este primer ensayo poético de la autora grancanaria. Como poetisa que ya comenzaba a llegar a la madurez, su profundo conocimiento de la creación en la década de los veinte, amén de su amistad con Josefina, hacen que estas notas iniciales muestren muchos de los rasgos que caracterizan los primeros libros –los de él mismo, incluso- de sus compañeros generacionales y del momento creativo en que se inserta. Esa *insularidad atlántica* es bien precisada por Ángel Valbuena Prat:

con finas esencias canarias, junto al influjo del mundo de Salinas en sus comienzos da lugar a una leve brisa de poema. Musa niña, jugaba con el aire, con la arena fina de la playa, con los luceros de la noche. Una humedad de pies de cristal, descalzos, ha penetrado en ese mundo en sonrisa, de fiesta de visión, de deporte de latidos, de escondite de agilidad [...]⁷⁶

⁷⁵ Salazar y Chapela, *op. cit.*, tilda el estilo de este prólogo de “hermosa y laberíntica prosa hispana, soñado a la vera de aquel mundo”. Por su parte Juan José Domenchina (“Lecturas. Poetas españoles del 13 al 31, *El Sol*, Madrid (12-03-1933 y 19-03-1933), afirmaba del Salinas de *Presagios* (1923), *Seguro Azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931) que “posee un caudal poético que discurre por una zona intermedia, equidistante de la poesía y de la prosa”. En este mismo artículo, caracteriza a la poesía de Claudio y Josefina de la Torre como “unos vagos rezagos de poesía hogareña”. Por su parte, para Emilio Miró (*Antología de poetisas del 27*, *op. cit.*, p. 73) este prólogo es “casi un extenso poema en prosa”. Los poemas que este antólogo incluye de Josefina de la Torre son: de *Versos y estampas*, I y 1, V y 5, 6, VII, 12 y 16, mientras que de *Poemas de la isla* comprende las poesías [“Yo no quisiera pensarlo”], [“Las horas son iguales”], [“Altas ventanas abiertas”], [“No quiero mirar la orilla”], [“¡Cómo temblaban mis labios”], [“Qué repetido deseo”], [“Tu nombre ya me lo han dicho”], [“Mar redondo, desvelado”], [“Crines de la noche”], [“Te quería”], [“Doble foco de luz uniformado”], [“¡Qué bien sobre el mar tus brazos”], [“Esquinas de la tarde se perdían”] y [“Mi falda de tres volantes”].

⁷⁶ *Historia de la literatura española*, Tomo IV, *op. cit.*, p. 708. La página literaria de *La Prensa*, “Página de la Joven Literatura” le dedica a Josefina de la Torre uno de sus suplementos (22-11-1928), en el que se recoge esta interesante valoración: “Con Josefina de la Torre iniciamos nuestro proyecto de dar a conocer, en esta página, los nuevos valores literarios de las islas. Publicamos hoy una selección de su libro *Versos y estampas*, 1927; extractos de la crítica que la prensa española dedicó a *Versos y estampas*; y varios poemas inéditos que la escritora nos ha enviado desde su isla, Gran Canaria”. De manera muy sugerente, ella considera su primer libro como un juego: “¿Qué piensa de su obra Josefina de la Torre? Lo hemos preguntado. “Hice mi libro –ha contestado ella- sin darme cuenta, sin pensar siquiera en que había de ser motivo que ocupara los críticos. Todavía me parece un juego”. Y sin embargo, dos o tres jóvenes, ¡oh, Pedro Salinas! hemos pensado que Josefina de la Torre canta en las islas el auténtico canto de la Poesía.”

En un principio, llama la atención en nuestra lectura la *complejidad* metafórica empleada por Salinas; la *isla*, elemento mítico, sugerente y lleno de profundas resonancias plagadas de misterios, es el núcleo de la poética de Josefina de la Torre; pero no es una isla cualquiera: es la isla creada literariamente por una imaginación que sabe descubrir los ideales de la *nueva poesía* en ese *boceto* de isla, *isla abstracta*, *isla-resumen*:

AQUELLA isla estaba rodeada de agua por todas partes. Al ser una isla abstracta, una isla resumen, su fauna y su flora ofrecían tipos variadísimos, pero un ejemplar único de cada especie; de modo que vivir en su recinto resultaba tan completo, tan ordenado y tan insatisfactorio como habitar en una enumeración. Las gacelas eran una gacela, la gacela; el palmar una palma, la palmera; la humanidad, los hombres, una mujer, doncella de quince años. Todo en la isla hasta lo más vulgar, la col, la hormiga, el asno, tenía el aspecto de distinción y rareza de esos vocablos cuidadosamente señalados por las gramáticas que llevan muchos años en el idioma sin haber encontrado plural. Admirable mundo y exacto, sin repetición alguna, todo él ensayo y aspiración, probando constantemente formas y colores sin darse nunca por satisfecho, de modo que por encima de él colgara siempre inminente y esperanzada la idea de una criatura perfecta, animal o vegetal, que alguna vez acabaría por salir de tanto diseño para ser entonces reproducida triunfalmente en series, en bosques, en tropeles, en bandadas, con la alegría balbuciente del niño que repite ba, ba, ba, después de tanta articulación frustrada. Cada ser empezaba en sí mismo, en sí mismo acababa sin más gemela compañía que la duplicidad de otro mundo perfectamente igual de seres azulados, negruzcos, violetas sutiles y delgados, sin voz ni cuerpo, que a las horas de sol y luna nacían de su costado, a su costado caminaban, cual la figuración del íntimo anhelo por un ser parejo.⁷⁷ (pp. 9 y ss)

Abstracción, esencialidad, esquematismo: estos son los elementos esenciales para realizar una definición de isla, una imagen, un destello lírico, un mito⁷⁸. Junto a

⁷⁷ Josefina de la Torre, *Versos y estampas*, Octavo Suplemento de *Litoral*, Imprenta Sur, Málaga, 1927. A partir de ahora citaremos por esta primera edición; el número de página lo consignaremos junto a la cita que extraigamos como representativa.

Pedro Salinas, en su poesía, también cifra islas en el horizonte; así, este motivo también es observable en el engranaje y praxis poéticos del autor de *Fábula y signo*:

Y yo me quedé mirándolas:
-¡qué constelación perfecta
tres por tres nueve!- olvidado
de Ariadna, desnuda allí
en islas del horizonte.

Poesías completas I..., *op. cit.*, p. 74 (“Números”).

⁷⁸ Esta mitificación de la isla también se aprecia en Pedro García Cabrera: “De las islas que formaban el archipiélago nativo, una tenía la forma de un corazón, otra de un fémur, otra de una tortuga con la cabeza alargada. Sólo la suya era un círculo, una peonza sobre la flor viva del mar”. *Los senos de tinta*, incluido en *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 79-88, p. 83. En el prólogo de su libro *La rodilla en el agua*, leemos este fragmento con una orientación similar: “La isla –esa porción de tierra rodeada de agua por todas partes- ha sido definida en función del mar. Pero ¿quién ha visto su mitad sumergida? Los declives

estos principios, que abanderaron a toda una generación, germinan los valores del color y de la autosuficiencia poética: “cada ser empezaba en sí mismo, en sí mismo acababa”.

Lo que Agustín Espinosa llevaría a cabo años más tarde, la mitificación literaria de Lanzarote en su *Lancelot 28º-7º*⁷⁹, su redescubrimiento lírico, ya se presenta, aunque en ciernes, en la poética de Josefina; al menos así lo estima Salinas. Su isla literaria, que presenta como singular, como algo *íntimo*, aquello que es general y no particular, habita en su *joven* palabra poética, en “una enumeración”, recurso tan del gusto del propio Salinas. La *mirada juvenil* de Josefina le permite resaltar a través de la palabra poética lo que parece cotidianamente normal: es la forma de verlo –la forma de *mirar*- y, sobre todo, la forma de expresarlo lo que le da singular distinción; la diferencia de lo que es lo mismo está en la nueva recreación que sufre, en la nueva expresión que lo presenta como nombrado por primera vez.

Y ese salto sólo puede llevarse a término con plenitud gracias a una imaginación que envuelve lo cotidiano en un áurea de novedad, que destruye lo creado para construir su elemental recreación, que es capaz de *abstraer* y *depurar* la realidad circundante y fundir, para usar una dicotomía muy del gusto de Cernuda, *realidad* y *deseo*. En definitiva, Salinas ve en Josefina el inicio del camino que todo poeta moderno debe realizar para encontrar una voz propia; ve el camino que él mismo está transitando.

No es necesario recordar que todos esos rasgos relacionan a de la Torre con los poetas coetáneos de su generación, la denominada del 27, entre los que se encuentra su

inmersos abren al mito las puertas de las posibilidades poéticas.” (*Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 63). Por su parte Eugenio Granell en “Prestigio de las Islas” (*Isla cofre mítico*, ediciones Libertarias, Madrid, 1995, p. 15) también pone de manifiesto que la isla es un mito, el reducto último de la imaginación: “Nubes mágicas envuelven la penumbra del origen histórico, resplandeciente gracias al prestigio de las islas. Gusanos de luz negra cristalizados por la caricia del salitre y del yodo. Constelaciones clavadas en el cielo movedizo del mar, estrellas errantes que apenas muestran la nariz, iluminan con fulgurante destello la imaginación de interminables generaciones”.

⁷⁹ No hemos de olvidar que, al igual que en *Versos y estampas*, también Espinosa en esta obra creacionista mezcla prosa y verso. Otro poeta insular que une ambas formas poéticas es Domingo López Torres en *Diario de un sol de verano*.

prologuista; *abstracción, depuración, síntesis, resumen, exactitud*, serán conceptos que abanderan las primeras obras de poetas como Guillén, Salinas, Lorca, Alberti o Gerardo Diego, quien, no lo olvidemos, la incluye en la segunda edición de su antología (1934)⁸⁰.

Cada acto pleno de creación, el poema, es, como en la medicina o en cualquier disciplina tecnológica, un paso más en la búsqueda de una aspiración: la plenitud de la palabra, la propia poesía. Era habitual en la primera vanguardia poética, la que transita por los felices años veinte, la presencia de términos de la técnica tanto en los poemas como en la crítica de éstos. Salinas, quien hará uso de toda esta terminología en obras como *Seguro Azar* o *Fábula y signo* (1931) representa esa búsqueda de la poesía, tan presente en los poemas de *Presagios*, (título misterioso, y Salinas concebía la poesía como misterio que anuncia lo que va a ser) con términos como el de *ensayo*: cada poema-ensayo es un paso más en la indagación, sin repetición, un peldaño hacia la cima creativa. Lo mismo hace el pintor con sus cuadros: busca la plenitud del color y la forma, el punto justo de luz y de su contorno. Josefina, bajo los auspicios de su tío, el pintor Néstor de la Torre, será –es– una de los poetas insulares que con más ahínco y desenfado manejará las claves líricas de la poética insular de vanguardia: el paisaje –el mar– y la luz.

Y así va gestándose y naciendo el poema: la propia poetisa es esa isla donde crecen, en su paisaje imaginativo, todas esas *criaturas abstractas*, todos esos actos del espíritu, independientes entre sí, que se explican en y por sí mismas, que representan la

⁸⁰ En palabras de Andrés Soria Olmedo (Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*), en las dos ediciones de esta antología “se encuentran representadas ampliamente las voces y corrientes más representativas del período” (p. 11). Compartimos con Olmedo esa noción de *amplitud*, necesaria para forjar una lectura representativa de la literatura del primer tercio del siglo XX. Por su parte, José Carlos Mainer estima que el hecho de que esta *Antología* recogiese muestras poéticas de dos mujeres, Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín, “no era elección desacertada” (“Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo), en A.A.V.V., *Homenaje a María Teresa León*, *op. cit.*, p. 13.

variedad de una voz que es en su esencia siempre la misma, pero distinta⁸¹, con matices que sugieren en el lector un anhelo universal: ser en la palabra, ser gracias a ella. Esta independencia, sugerida por Salinas con fragmentos como “cada ser empezaba en sí mismo, en sí misma acababa”, no hemos de olvidar que era una de las propuestas que ya Ortega planteaba en *La deshumanización del arte* (1925) como definitoria del *arte nuevo*: la independencia del objeto artístico con respecto a la realidad.

La univocidad del objeto creado no tiene parangón para Salinas: cada poema es una entidad única e irrepetible que parte de la realidad para auspiciar el nacimiento de un nuevo ser ya independiente, parecido pero distinto, que busca su *integración* en el mundo como *fragmento* de éste. Como el mar, indivisible, único, el poeta sólo puede presentar no su *totalidad* sino una *visión* fragmentaria del mismo, pues no lo puede abarcar todo. Entendemos fragmentar como aislar una parte que representa al todo y que, por tanto, posee toda la intensidad suficiente para mostrar la esencia de lo líricamente definido. Y ésa es la idea de las cosas: un fragmento que define sus esenciales resonancias, que son las que hacen que el alma del poeta comulgue íntimamente con esa esencia de todo lo existente.

Cierta brisa cargada de *optimismo* airea los entresijos y rincones de esta primera aventura lírica de Josefina de la Torre: los colores, juguetones retazos de luz, vivifican todo aquello que entra en contacto con la imaginación creadora en una suerte de

⁸¹ En *Presagios*, Pedro Salinas mostraba desde sus inicios un deseo por fijar el movimiento incesante de lo que es siempre cambiante (poema número 41):

Y no te canses nunca
de repetir las palabras iguales:
sentirás la emoción que siente el alma
y al mirar que se copia, según la noche avanza,
en otras estrellitas
de distinto brillar y de alma única.

Poesías completas I, op. cit., p. 49.

confluencia íntima (-y si hay algo que caracteriza su obra poética es el *intimismo*⁸²-, como ya hemos adelantado). El mar es horizonte y camino, símbolo de lo insular que trae a la memoria la poderosa voz de Tomás Morales, tan admirado por Josefina⁸³, poeta del mar y de la luz, mar fletado de navíos, figuras geométricas en la inmensidad del azul marino y celeste. Con términos propios del Modernismo, la riqueza imaginativa de la joven poetisa perfila destellos cromáticos y dibuja esquemas de realidad plenos de intensidad lírica, especialmente en los poemas en prosa.

Junto a ese intimismo, el recuerdo, la ingenuidad y el tono infantil son la tónica general de muchas de las composiciones, pues -no lo olvidemos- Josefina tiene veinte años cuando este libro primerizo sale a la luz, aunque ella ya venía publicando en la prensa insular desde 1920. Para Salinas, como hemos visto, Josefina es una “niña encolegiada” que tiene en el color la herramienta de una poética incipiente con la que pretende definir su mundo poético, El color como elemento definidor es uno de los elementos que emparentan a de la Torre con otros jóvenes poetas insulares, como es el caso del tinerfeño Julio Antonio de la Rosa.

Cada poema de Josefina es un barco que surca los océanos de su imaginación (“barcos de poesía”). No sin ciertos guiños irónicos, Salinas -al menos así lo entendemos nosotros- cree en la universalidad de la poesía, pues es un hecho humano y, como tal, es universal. La isla -la propia poetisa- sabe aclimatar a su tono y gusto múltiples influencias que muestran la extrema porosidad de su espíritu incipiente: la pureza poética, resultante de haber tamizado todos los estímulos que rodean y atrapan su

⁸² Artiles J. e Quintana I., *Historia de la literatura canaria, op. cit.*, señalan también la presencia de la intimidad desde sus primeros poemas.

⁸³ Recordemos que es al autor de “Oda al Atlántico” a quien dedica, muy jovencita, uno de sus primeros poemas, publicado en *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-4-1920), bajo el título de “A Tomás Morales”; también es recogido en *Tomás Morales en su tiempo (1884-1921)*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1984, p. 65.

atención, da rango universal a su voz, voz joven que transita por las sendas de la modernidad, que hunde sus raíces “en las galerías [de] las grandes explotaciones universales” -para decirlo con Salinas-, pero siempre con un nuevo envoltorio, novedoso y atrayente.

Y reiteramos un concepto, el de poesía moderna: Josefina de la Torre es poetisa de su tiempo, hecho así reconocido por Salinas, que ha sabido “humillar”, dejar atrás, el arte modernista para ofrecer una “poesía nueva, inédita y palpitante”. Su espíritu moderno vibra al compás de los nuevos tiempos: en el submarino o barco de la nueva creación, Josefina ha elegido ir delante, en la proa.

Todos estos rasgos que desgrana Salinas en el prólogo vuelven a unir a Josefina de la Torre con los poetas de la primera vanguardia, incluidos los insulares. Como patrón no es difícil apreciar la abigarrada figura de Juan Ramón, muy influenciado por “la academia francesa”, el simbolismo. En de la Torre, los poemas son cuadros cargados de plasticidad –especialmente los poemas en prosa, muy descriptivos- y denso cromatismo, donde las palabras dibujan caminos de universalidad que transportan lo creado –y lo sitúan- en cualquier parte, lejos de toda reminiscencia autóctona: su isla puede ser cualquier isla, su mar cualquier mar; el eco de su voz resuena en todas partes y a todas partes va, pues el estruendo que producen en su recuerdo es universal por ser emotivamente humano.

Destaca poderosamente al final de este prólogo la aparición simbólica del “águila”, representativa de la inspiración, del dominio, de la superioridad, del aire y del fuego, elementos de la creación, de la victoria en cualquier terreno. Esa águila, símbolo de la más alta creación poética, despistada en su vuelo al surcar la escarpada orografía

marina insular, atisba ese vago punto terrestre, la isla, nuestra poetisa. El mar, senda de ida y vuelta, enciende la capacidad metafórica y metamórfica de los poetas insulares:

Era un águila. El águila misma de la inspiración, cazada viva por vez primera en el continente poético, llevada cautiva, ejemplar único y sin precio camino de Europa. Y que ahora estaba sola, perdida en la noche entre alto cielo, hondo mar, apoyada en las alas anchas, mientras que en cien lugares del mundo la esperan con la ventana abierta y la pluma preparada, tantos y tantos, con el corazón anhelante, en vano. Sola en el mar, desconocido. Se le fingió en el deseo montaña. ¿Sería tierra eso allá abajo? Picachos abruptos, riscales, farallones, sí sierra era. El águila iba, como siempre, por encima de la sierra. Poderosa sierra de agua, orografía cambiante y magnífica, toda nevada de blanco, espuma, las cimas pasajeras. Sierra, agua, y allí, sólo allí, nido y sólo allí, tumba al final, cuando ya no pudiese más, para el águila. Pero el día vino en su ayuda; lanzó desesperadamente sobre los llanos del mar, una jauría de veloces albos, rosados y sutiles, cachorros vivaces de la luz. Y uno de ellos levantó para el águila, una caza, una forma tendida y descuidada en la ondulación marina. Se lanzó derecha el águila. Forma indecisa, tierra semidesnuda, a medio despertar de entre lo líquido y lo oscuro, isla. Trazaba el ave señera grandes círculos. No estuvo ya la isleta en el mar sereno del amanecer sino trasladada poseída segura, en el turbio ojo sanguinolento del águila. Iba descendiendo. Vio muchos árboles diferentes; y cobijada por uno de ellos la presa última e inesperada, dulce criatura sola, dormida. Plegó las alas; se abatió inerte, fatal, inevitable, aguzando las garras —en el resto del mundo, hora de inspiración, hora de poesía, la esperaban en vano los poetas—, sobre la niña, sobre la isla rodeada de agua por todas partes. [Pp. 14 y ss]

Pedro Salinas ha hecho uso de una compleja red de imágenes para resaltar la creatividad y valor literario de nuestra poetisa, isla que recoge todas las resonancias marinas, tanto propias como foráneas, que sabe seleccionar los estímulos, aunándolos, revistiéndolos de una nueva luz, de nuevos colores, eclosionando en poemas llenos de esencias insulares, de latente universalidad.

De este modo, la primera estampa contiene todos los elementos poéticos que definen este poemario: la memoria como basamento fundamental que atrae el recuerdo de la felicidad infantil, de la infancia⁸⁴. Así lo aprecia, también, Benjamín Jarnés, quien

⁸⁴ “La infancia constituye un terreno privilegiado para la evasión literaria. Ante los tormentos, desilusiones y derrumbamientos de la edad adulta, el escritor evoca soñadoramente el tiempo perdido de la infancia, paraíso lejano donde viven la pureza, la inocencia, la promesa y los mitos fascinantes”. Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1999, p. 65. En *Lunas de la voz ausente: antología de escritoras canarias de la primera mitad del siglo XX*, Baile del Sol, Tenerife, 2003, pp. 15 y ss, Blanca Hernández Quintana sí atina al encontrar un equilibrio entre lo experimental y lo personal en Josefina de la Torre: “La modernidad de Josefina de la Torre [...] en su apuesta por la innovación y la experimentación formal, no le impide perseguir una ruptura interior con el fin de ordenar las piezas de un puzle que le ayude a encontrar respuestas de índole personal. Y Josefina de la Torre lo hace rememorando los recuerdos de su infancia y de su isla natal. Esta obsesión por la memoria, resultado

atisba, tras esas verjas que son los versos y esos muros que conforman los poemas en prosa, a una poetisa altamente imaginativa que ha sabido apresar todos esos felices momentos:

(Y esta alegría de saber que, al otro lado del mar, había un desconocido espíritu juvenil aguzando el oído para percibir el delicado pulso de los demás espíritus alertas del orbe).

ESTE libro –*Versos y estampas*– viene a llamar con los nudillos en el mohoso postigo que da a nuestra niñez, y con nosotros penetra en el recinto tenuemente oloroso a momentos en sazón, perdidos entre tantas abigarradas horas, inservibles, resquebrajadas, dispersas.

Este libro nos lleva de la mano a esa quieta mansión sembrada de despojos donde algunos instantes maduros, aún intactos, llenos de zumo, desprendidos aquí y allí, en plena granazón, de las ramas del tiempo, cuelgan ahora en racimos del techo sombrío, surcado por esas telarañas incansables que van destilando la red monótona, enmarañada del olvido.⁸⁵

Ahí el juego es un elemento esencial, apareciendo el color como fundamento definidor y el tono intimista como rasgo que preside todo el libro. Este primer poema en prosa –imagen poética de la infancia– recorre visualmente el momento del juego: la contemplación de todas las características de esta diversión. El uso del imperfecto (“era”, “oía”, “corríamos”, “comenzaba”, “empezábamos”,...) da, a la vez que la idea de estatismo de una acción pasada, la de que se muestra una acción que todavía está en la mente de la poetisa, que no ha terminado, a pesar de que se haya producido en un pasado reciente; junto a esta idea de inmovilidad, el texto refleja ese idealismo con el que la poetisa observa ese momento determinado que se recuerda, lo que ayuda a obtener también ciertos efectos líricos:

HOY la tarde era serena, con un sol de oro; y mañana igual, todo el verano y sus días. Y, ¿qué juego hacemos hoy? Se oían los nombres en distintas voces y corríamos llevando de la mano a todas las niñas para formar un corro muy grande. Comenzaba el juego, siempre, con una niña en el centro del corro. Y empezábamos a girar lentamente, con una ligera ondulación. Pasaba la rueda sobre el mar. Ahora azul, ahora rosa, ahora blanca, como un pequeño arco-iris. La voz delgada,

de la angustiosa aceleración del tiempo, le lleva a crear un espacio, su espacio, muy peculiar en sus poemas, y que derivan en un compendio de los ingredientes que conforman su ser y su manera de ver el mundo, aderezados por la impronta vanguardista”.

⁸⁵ Benjamín Jarnés, “La verja y el muro”, *op. cit.*

infantil, se perdía entre las manos enlazadas. Y el mar y la tarde se tornaban rosas, sobre las cabezas y los pies descalzos de todas las niñas.⁸⁶ [...] [P. 21]

En este sentido, cierta cercanía emocional distingue esta y todas las composiciones de *Versos y estampas*; a esta cercanía también contribuyen los adverbios de tiempo, como “hoy”, que aparece en dos ocasiones, y “ahora”.

La tarde, serena, es todas las tardes, una tarde ideal, perfecta; más que con el símbolo machadiano se identifica con la *tarde total* juanramoniana. Los adjetivos con carácter valorativo –la subjetividad está fuertemente presente, aspecto relacionado con la idea de intimismo de la que antes hablábamos- son los justos, para no desvirtuar sino ponderar la idea de cada sustantivo. La poetisa trata de detener un instante en el giro del corro: el movimiento detenido se enmarca en un paisaje esquematizado: la tarde, el “sol de oro” y el mar son los enclaves temáticos de la insularidad; el rumor y la luz solamente. Ella, con sus colores, también juega y es parte fundamental de la ingenuidad infantil.

Este *cuadro* está lleno de plenitud vital evocada -fotograma del pasado-. Los adverbios fijan la acción en el tiempo y ayudan a su detención. La blancura, la nitidez cristalina del momento dejan fuera toda pirueta estilística. En este sentido, hemos de comentar que también está presente, de forma reiterativa, la idea del juego gracias a la repetición de algunos elementos, como la conjunción coordinante copulativa “y”, cuyo valor secuencial y sumativo extiende las acciones a todo el verano; la coordinación dilata la experiencia que, poéticamente, se designa.

Esa idea de recurrencia, presente en la misma idea de volver a recordar, volver al pasado, está simbólicamente representada también en la idea del “corro”, círculo,

⁸⁶ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). También está antologado por Díaz-Plaja en su *Antología del poema prosa*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1956, p. 172, junto a las estampas VIII y XV.

eternidad, infinitud donde se niega el devenir temporal: el principio y el fin se solapan. Junto al círculo, la redondez, perfección de la forma, el mar, otro elemento caracterizado por su dinamismo, eterniza el recuerdo en su vaivén. Como podemos observar, este poema en prosa opone la dualidad quietud -de la evocación fijada en la memoria- dinamismo (“mar”, “tarde”, “círculo”).

Tras esta primera evocación, llega el turno del poema en verso, hermoso juego metafórico de gran capacidad imaginativa, donde la creadora vuelve sobre los ejes temáticos de todo este poemario (el mar, la tarde, la luz):

SOBRE la superficie
del mar encandilado
de las seis de la tarde,
saltan algunos peces
que dejan sobre el agua,
al caer, una onda.
[...] [P. 22]

Como hemos visto en otros autores, la tarde es el momento del juego, de la imaginación. Este último elemento intensifica su valor como aspecto elemental que dota de lirismo a esta composición en heptasílabos, pues la ausencia de uno de los elementos rítmicos del verso, la rima, ha de suplirse agrandando el valor poético de lo imaginativo. De este modo, el verso blanco o suelto ensancha el valor sugestivo del poema, a la par que lo acerca más a la prosa: en la puesta de sol, en el mar pleno de luz, unos “peces-aguja” trenzan el mar con ondas al saltar. Esta puesta de sol, tarde eterna, nos recuerda algunos de los poemas del tinerfeño Julio Antonio de la Rosa⁸⁷.

El mar cobra vida, un mar de orilla en el caso de nuestra autora. Dos imágenes enlazadas sustentan el armazón lírico del poema: las ondas de los peces al saltar, cadena

⁸⁷ A pesar de que la propia autora reconocía no estar muy al tanto de la obra de los poetas tinerfeños, es relativamente sencillo apreciar cómo comulgaba en el empleo de elementos líricos, como el que arriba hemos señalado, con poetas de la isla vecina. Julio de la Rosa dedica bastantes poemas al motivo de la tarde; recordemos, por ejemplo, los titulados “[Tarde de avión]”, “[Tarde nueva]” o “[Tarde de mar]”.

de sonrisas⁸⁸ que se abren y se cierran por el movimiento marino y la imagen de la falda, analogía visual que comparte con la onda las ideas de color, transparencia y movimiento:

[...]
Así, a trechos, bordado
el mar por esta aguja
parece que sonríe;
sonrisas que se ensanchan
y cierran lentamente;
sonreír de la orilla,
encaje de la falda
azul y transparente. [*Ib.*]

La falda también se abre y cierra por el aire. Así, apreciamos que esta composición responde a muchos de los que defienden como principio de la lírica el uso de la metáfora, aspecto éste muy destacado en la poética de los años veinte; de este modo lo vieron, por ejemplo, los ultraístas. La metáfora retiene lo efímero fuera de toda causalidad: el poema intima con los objetos y es un objeto más.

Otra vez la poetisa maneja con cierta soltura el uso de los tiempos verbales: el presente que eterniza el momento -la anécdota que se cuenta (el presente es el no tiempo)-, y los infinitivos que “sustantivan” las acciones, haciéndolas valederas para cualquier tiempo; el infinitivo es la forma autónoma del verbo, detención del movimiento.

Toman más relieve los conceptos, las ideas, los sustantivos, estilo nominal que realza el valor sugeridor de los sintagmas, algo que se intensifica por la escasa presencia de adjetivos, pues casi todos los que encontramos (“encandilado”, “azul”,

⁸⁸ Jarnés, en su reseña ya citada, veía en el carácter optimista de Josefina, en la sonrisa que despertaba este primer ensayo lírico a través de su lectura, una noción que se relaciona con otro de los motivos recurrentes de toda su obra: su individualidad y, ligada a ésta, su sinceridad. Éstas son sus palabras: “La sonrisa, en cambio, desnuda al hombre, abre en él, de par en par, una ventana al mundo. La sonrisa destruye toda ficción y revela al individuo”. Más adelante expone que “la sonrisa es individual –todos los que sonríen, sonríen de modo diferente-, tiende a crear estilos personales, a señalar perfiles, a señalar perfiles de espíritus originales. A crear, en fin, almas nuevas”.

“transparente”...) tienen que ver con la idea de luz. Mar-tierra-luz, insularidad, son pilares de la imaginación creadora. El fuerte valor pictórico también se ve reforzado en este poema por el predominio de colores y de formas.

Junto al juego, que aparece en la primera estampa, o los elementos que signan definitivamente lo insular, ya habíamos anticipado como rasgo de estos poemas el tono intimista: podríamos hablar de intimismo intelectual o, también, de sensualidad equilibrada, del mismo modo que equilibrio dan a este poemario el verso y la prosa. Uno de los aspectos que caracterizan a este tono intimista es la idea de soledad –tema inherente al mismo, pues todo proceso de interiorización implica aislamiento y soledad-, como podemos comprobar en esta segunda estampa. Una anécdota es el punto de partida -las aventuras de unas jóvenes con un perro abandonado-:

ESTE perro negro y grande, ¡cuánto nos hizo sufrir! Nos lo encontrábamos, siempre, en nuestros juegos de escondite y en nuestras carreras por la arena. Llegaba corriendo, amenazador, con la lengua larga y roja entre los colmillos afilados. [...] [P. 23]

Esos momentos de miedo ante la presencia fiera del animal son mejores para el sujeto lírico que la soledad, el *leitmotiv* de este poema, definido por lo narrativo que da más importancia al hecho contado, y lo descriptivo. Este tema está bien sustentado en los elementos morfológicos y deícticos que cohesionan la composición: la idea de cercanía emocional, ya apuntada, de la historia que se cuenta, está presente tanto con el determinante “este”, proximidad máxima espacio-temporal, como en los pronombres personales átonos y los posesivos de primera persona en plural, que manifiestan iterativamente la idea de compañía. Así aparecen en los dos tercios del poema, cediendo su paso al final a los pronombres de primera persona “yo” y “me”-primera persona que garantiza la verosimilitud-, que junto al indefinido “nadie”, sin compañía, intensifican la idea de soledad que produce esa identificación entre sujeto lírico y el animal

amenazador del principio, al final. En esta composición la soledad es el espacio anímico de la intimidad, es su geometría:

[...]

Nos dispersábamos dando gritos, buscando un refugio. El perro nos seguía. Una tarde, nos buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana. Me habían prohibido salir. En la playa no había nadie. El perro buscó largo rato y se echó a dormir, por último. Aquella tarde me hubiera sentado a su lado. [*Ib.*]

Sorprende, también, el llamativo uso de adjetivos valorativos, muy detallistas a veces, algunos en combinaciones de gran valor rítmico (“negro y grande”, “larga y roja”); añadimos aquí que la frase breve es la que más abunda en los poemas en prosa, cadenciosa y precisa, caracteres éstos, no lo olvidemos, que en su prosa intimista reflejan ecos propios de la lírica.

Tras estos tres primeros poemas, llegamos al primer poema rimado, con suaves y leves asonancias, destinado a la gestación de un ambiente y la creación de una atmósfera. La brevedad del poema refuerza los elementos líricos, la capacidad de sugerencia, lo íntimo; más aún, lo que rodea la intimidad. Todo se llena de percepciones sensoriales⁸⁹, y sus ideas quedan fijadas por los sustantivos que presentan las huellas de las olas en forma de murmullos (las olas de la playa); y es el mar de orilla, no lo olvidemos, una de las referencias que Salinas señala en su prólogo como características de Josefina de la Torre:

EL murmullo de la playa
entra a oscuras
por la ventana cerrada,
entre las maderas
verdes, apretadas.

⁸⁹ Miguel Martín, “Alrededores de una literatura”, *op. cit.*, p. 51 ya había señalado como marca del primer poemario de Josefina de la Torre “lo sensorial”, a lo que añade que ya el título “expresa bien claramente el hecho de estar formado por una serie de poemas en verso y, alternando con ella, otra serie de cuadros en prosa...”. Con respecto a la presencia de lo sensorial, y así también lo anotamos nosotros, aparecerá “siempre filtrado o equilibrado por lo intelectual” (*ib.*). Así, pues, lo intelectual, parangonando a Andrés de Lorenzo-Cáceres (*Isla de promisión, op. cit.*) será en Josefina “cuenta de equilibrio”.

Y se llena la estancia
de olor de arena húmeda,
de mar y de luna blanca.⁹⁰ [P. 24]

La poetisa no cede a la coartada retórica, pues sólo aparecen dos recursos: el encabalgamiento de los tres primeros versos, que denota la idea de movimiento, de entrada –y “entrar” es uno de los dos verbos que están presentes en la composición-, y el epíteto final, “luna blanca”, como repetición de un rasgo esencial del objeto, el color blanco, la luz, pero también el blanco y la luz son referencias calificativas de lo esencial que define a ese objeto.

En este *resumen* lírico, de la Torre poetiza de manera inmortal una sensación que caracterizó sus noches en la isla, donde el mar omnipresente todo lo llena, todo lo rodea. La idea de “sensación íntima” cobra aún más protagonismo si basamos el eje temático del poema en el dualismo fuera-dentro: el flujo sensorial exterior es interiorizado, y queda imborrablemente ligado al yo íntimo, a su definición vital, a su esencia, a su vida, como pasa en algunos poemas de Juan Ramón Jiménez, donde los versos retienen la variedad de lo mismo; la tarde es el momento del *Diario...* juanramoniano: tarde de despedidas, triste y alegre, exaltada. El mar acrecienta la sensación de soledad para la meditación poética:

Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo siente...
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!⁹¹

El paisaje es un compendio poético, básico, dibujado a retazos. A la idea de vacío inicial le sigue la de plenitud, con la luna blanca, presumimos que llena, con su

⁹⁰ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). Este poema aparece unido, sin que medie ningún intervalo ni pausa, a dos poemas que serán publicados posteriormente como fragmentos de *Poemas de la isla*: [“Como el viento, tu recuerdo”] y [“Sobre mis manos tu nombre”].

⁹¹ *Diario de un poeta recién casado*, edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 2001, p. 122, XXIX “Soledad”.

presencia simbólica, un símbolo de síntesis: es un ser único que personifica la soledad, la intimidad y, además, representa el lado oscuro e invisible de la naturaleza; luna blanca, espíritu de la noche, sede de lo intuitivo, subjetivo e irracional, elemento cósmico femenino. Su poder sugeridor al estar ubicada al final del poema queda subrayado al situarse al final del poema.

El siguiente poema en prosa está dividido en dos párrafos, y el eco, huella sonora, es el protagonista, en un recuerdo que va desde el pasado hasta el presente, un pasado vivificado aunado con el presente en la intimidad, en la interioridad del yo que, con ello, suspende el devenir temporal situándolo todo en un mismo rasero emocional, que es el que mide el valor poético e íntimo de los hechos:

DESPUÉS de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar, hasta la esquina. Yo le decía: “papá, ¿por qué no llamas al chiquillo?” Y papá gritaba: “¡chiquillo!”. Y el eco repetía: “¡chi – qui - llo!”. ¡Cómo gozaba yo entonces! y gritaba: “ven”, y el eco, “ven”; yo después, “bobo”, y se oía, “bo – bo”. Entonces me reía nerviosa, algo asustada, y, lejos, “el chiquillo” se reía también.

Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las maderas de alguno de aquellos portales marineros que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. Dos o tres veces he llegado esta noche hasta la esquina en el ir y venir del paseo. Tengo un deseo de gritar: “¡Chiquillo, ven bobo!”. Pero tengo miedo de matarlo. [P. 25]

Los elementos recurrentes están cimentados en el empleo del polisíndeton. La dualidad deseo-realidad tiene como consecuencia la duda final (“Pero tengo miedo de matarlo.”); el ritmo entrecortado, dado por las numerosas pausas –que pueden reflejar el deseo de poseer o detener lo designado–, acentúa las sensaciones, intensifica los períodos sintácticos como elementos independientes llenos de valor sugeridor: el poema también es el eco del recuerdo (“Entonces me reía nerviosa, algo asustada, y, lejos, “el chiquillo” se reía también”).

La presencia de la figura paterna incide también en ese tono nostálgico e intimista que tiñe esta primera *plaque*. La imaginación gana terreno a la realidad: se

prefiere lo pensado (“Yo lo imaginaba moreno bajo el sol, [...]”) a lo real. Tenues imágenes, que rozan lo sinestésico (“Después de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar”) apuntalan en la memoria aún más el recuerdo, emotivamente acentuado por el uso, en el primer párrafo –“primera estrofa”- de exclamaciones. La exclamación final recoge los tres elementos que se diseminan y se resaltan entrecomillados al principio en una suerte de recolección final, con esa expresión entre cariñosa y “represiva”. El eco se convierte en juego, un eco –su ideamiento en valor con las isotopías léxicas del inicio (“Y papá gritaba:” “¡chiquillo!”. Y el eco repetía: “¡chi-qui-llo!”). El yo poético, marca tan subjetiva (“Yo lo imaginaba”) –y la subjetividad es uno de los rasgos líricos por excelencia- no desea romper el juego, no quiere dar el siguiente paso pues, de lo contrario, se rompe el encanto de la imaginación.

Este poema en prosa, entre otros, también abunda en una notoria presencia de pausas (puntos, guiones...), formas gráficas de resaltar la realidad evocada, a lo que hay que añadir –y este es un rasgo de los poemas en prosa de nuestra autora- la sugestión, propia de la lírica, que puede y suele marcar los finales de sus poema en prosa.

El romance, junto a los poemas de corte *arromanzado*, fue el arma de primera magnitud para los poetas de esta hora; de hecho, obras significativas, como la *Flor nueva de romances viejos*, de Menéndez Pidal, tuvo, sin ir más lejos, una reimpresión en 1928. Pero fue la labor de Espinosa recopilando romances en el sur de Tenerife, publicados en *La Prensa*, *La Rosa de los Vientos* y, posteriormente, en la barcelonesa *Azor*, la que puso en un primer plano la modernidad y el alto rango poético del romance en las Islas. Así, no es raro que poemas de este corte aparezcan en este primer libro, como es el caso de la tercera composición en verso que, con aire de canción, tiene al

corazón, símbolo de la vida, del amor ciego, centro de los sentimientos, como motivo poético principal:

QUÉ desconsuelo tener
el corazón tan incierto
sin saber –mi cieguito—
por dónde andas tan ciego.
Qué desconsuelo escuchar
el corazón a destiempo:
unas veces tan deprisa
y otras, a veces, tan lento.
Yo no quisiera tener
el corazón tan incierto, [...] [P. 26]

Este motivo, de todas formas, no es tratado con sentimentalismo⁹², sino más bien con ese tono ingenuo propio de la juventud. La desazón por la incertidumbre queda reflejada en el uso de los paralelismos, que dan profundidad a los elementos poéticos. Por otra parte, la presencia de diminutivos nos vuelve a retrotraer la inocencia infantil, momento de anhelos, de fervientes deseos de realidad. Junto a los adjetivos abunda la aparición de infinitivos, que marcan el nombre de las acciones, fuera del tiempo y, por ello mismo, su valor es aplicable a cualquier tiempo, como fuera del tiempo está el deseo. El tono exclamativo enaltece ese deseo de tener un mismo ritmo que venza la incertidumbre, la contradicción (“Qué desconsuelo escuchar / el corazón a destiempo: /

⁹² No compartimos estos comentarios de José Luis García Martín relacionados con este concepto; este crítico considera a Josefina de la Torre como una figura menor: “su primer libro, *Versos y estampas*, evocaba una infancia isleña en versos de arte menor y en poemas en prosa de estirpe juanramoniana. *Poemas de la isla* continuaba en la misma línea de poesía ligera, estilizada, en la que la audacia vanguardista de algunas metáforas trataba de contraponerse a una cierta blandura sentimental.” García Martín, José Luis, *Poetas del novecientos*, op. cit., p. 255. Por su parte, Blanca Hernández Quintana señala sobre la época literaria en que se forja la escritura de nuestra poetisa lo siguiente: “nace rodeada de un erudito ambiente familiar, y a esto se le une el haber coincidido con una época de cambios, de renovaciones y de revoluciones artísticas: *las vanguardias*. Y Josefina de la Torre se empapa de ellas no sólo como movimiento artístico y cultural, sino que las asume como forma de vida. Ella se convierte en una verdadera mujer de vanguardia. Mujer polifacética y cosmopolita, en consonancia con una época en constante innovación y aprendizaje, [...]”. Como vemos, la crítica ha valorado de diferente manera a nuestra poeta: para García Montero no pasa de ser una “poeta menor”, mientras que para esta autora es una poeta de reconocido mérito en su época. Josefina de la Torre, *Poemas*, estudio de Blanca Hernández Quintana, op. cit., pp. 66 y ss.

unas veces tan deprisa / y otras, a veces, tan lento.”), puesta de manifiesto en la comparación final: el corazón marca su propio *tempo* vital, su ritmo singular⁹³.

Estos “muros y verjas” van conformando una suerte de diario nostálgico de la niñez. El poema en verso pretende alcanzar la fluidez de la prosa, con pocas concesiones a la rima. La continuidad es el nexo de este diario, donde las estampas y los poemas tan sólo están ligados por un nexo emocional y temporal. Cada composición es como la amplificación lírica de la infancia, vivificando momentos relevantes por su intensidad; el recuerdo es un punto de encuentro de la poetisa con su experiencia. Hemos de puntualizar que Josefina centra el recuerdo en experiencias vividas, en sensaciones y elementos insulares para exaltar más el tiempo vivido. Ésta es la forma que tiene de aferrarse a esos felices instantes de la infancia. Ecos de la isla en la que vivió su infancia cimentan una palabra nueva: ecos, sombras, huellas, reflejo exacto, pero sólo reflejo, no certeza, sí inseguridad, pero certidumbre presentida. Como otro eslabón de esta aseveración tenemos la cuarta estampa, en la que la evocación toma como punto de arranque cualquier cosa –en este caso una fotografía–:

ESTA caja de cartón llena de figurines recortados, al encontrarla hoy de nuevo, y al abrirla, me ha llenado el alma de recuerdos. Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel. Todas tenían su historia de amor: un amor blanco, de papel, como la nube sobre la azotea. [...] [P. 27]

La imagen fotográfica, eternización gráfica de un instante, es como este poema, que acerca las rememoraciones con el empleo de la primera persona del pretérito perfecto, acción pasada pero psicológicamente ligada al momento presente, al de la

⁹³ En un artículo titulado “Arte. Belleza. Poesía”, publicado en la revista *Horizontes* (Las Palmas de Gran Canaria, noviembre de 1933, p. 13), se define la poética de Josefina de la Torre como una “fantasía exuberante de rítmica”, valoración que encaja muy bien en este libro primerizo, donde el empleo de recursos de recurrencia, como el paralelismo en este poema, es tan resaltante. El hecho de que esta nota se encuentre en un artículo de título tan singular, no lo olvidemos, obedece a que la autora de *Versos y estampas* siempre fue una mujer muy atractiva y enamoradiza, rasgo éste que puede apreciarse con profusión en su novela corta de carácter autobiográfico *Memorias de una estrella*.

dicción poética. En esta misma dirección también es básico el uso de los demostrativos de cercanía, como “esta”, o de adverbios deícticos que indican proximidad, como “aquí”, a lo que hay que añadir el deíctico adverbial temporal “hoy”. Éste es tan recurrente porque la escritura anhela posibilitar la *atemporalización* del pasado. El tono descriptivo está presente en todos los poemas en prosa y es uno de sus rasgos determinantes⁹⁴, nítidamente marcado por el empleo de sustantivos, sobre todo en la segunda mitad del poema, donde se distingue la oposición entre lo exterior, “allí”, lejano al poeta, con esa referencia a las casa de colores -tan propias en Gran Canaria, su isla natal; en este momento, está en Madrid cuando escribe estos poemas-, frente a lo interior –otra vez la dualidad dentro / fuera- con la rotundidad que se extrae de “Aquí, mis historias”. Esas historias, evocaciones sentimentales, quedan fuertemente personalizadas gracias al uso de posesivos de primera persona. La despedida final, llena de emoción, exalta el motivo del recuerdo; la presencia del blanco, amor de juventud, sincero, nos vuelve a traer la idea de pureza, sobriedad: la comparación es como la fotografía, como todo el poema, en el que quedan condensados tantas ansias infantiles, donde se sugiere tanto amor.

En esa dicotomía dentro-fuera juega un papel destacado la casa, en la que la poetisa se crió y que está presente tras cada estampa. Este espacio cerrado, que

⁹⁴ Sobre los poemas en prosa josefianos, Benigno León Felipe afirma que “de corte descriptivo, y ambientados en recuerdos y anécdotas infantiles, encajan perfectamente dentro del modelo que hemos llamado poema en prosa descriptivo”. León Felipe, Benigno, “Panorama del poema en prosa en Canarias. Estudio y antología”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV [1999], 2000, pp. 321-386; p. 335. Siguiendo la taxonomía que propone (p. 327) sobre las modalidades generales del poema en prosa, tendríamos: “poema en prosa puro, poema en prosa discursivo y poema en prosa integrado”. De la Torre habría escrito poemas en prosa puros, caracterizados por “la brevedad –entre media y tres páginas-, la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad manifiesta o implícita, del autor.” (*Ib.*) En sus conclusiones, León Felipe afirma: “Ángel Guerra, Claudio de la Torre, Miguel Sarmiento, Josefina de la Torre y, sobre todo, Alonso Quesada son los primeros autores que nos aportan textos que suponen un primer y, en algún caso, ya notable acercamiento al género.” (p. 361). Podríamos hablar de *acuarelas líricas* para estas estampas, por la impronta que tiene el componente plástico, influencia que recibe, sin lugar a dudas, de su tío Néstor. No olvidemos que en su *Antología del poema en prosa*, ya citada, Díaz Plaja entiende que “el poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto del impresionismo pictórico” (p. 22).

representa la intimidad y la protección –valores positivos- es el universo de la infancia, el cosmos infantil. Según Bachelard, “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de la casa”⁹⁵.

Como hemos ido estimando hasta ahora, la recurrencia rítmico-estilística apuntala uno de los pilares básicos de este libro: su organicidad. En los poemas en prosa de todo el libro esta nota es como el *bajo ostinato* en la música clásica: marca un ritmo, una cadencia no sólo en la lectura, sino en la dicción del propio recuerdo de la infancia. Se produce, por decirlo así, una especie de sobreiluminación de esta época de la vida para dotarla de permanencia y, no lo olvidemos, la palabra poética es una de las formas más acabadas de la permanencia.

En este orden de cosas, otro de los motivos ligados a la infancia de Josefina es su playa de Las Canteras, como señalábamos al principio de este capítulo. En el cuarto viraje en verso de *Versos y estampas*, la poetisa afianza el lirismo gracias a la ausencia de movimiento: lirismo descriptivo, digámoslo una vez más, con un solo verbo principal, sugestivamente situado al final del primer verso:

EL sol en la playa tiene
juegos de niño pequeño
con el mar y las sombrillas.
Juego incierto y un correr
de prisa
de una a la otra
esquina.
Y una nube que pasa, blanca,
para dar sombra a la playa
dormida
y apagar el azul y el rojo
de las caras
bajo la cretona de la sombrilla. [P.28]⁹⁶

⁹⁵ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, p. 37. Por su parte, la memoria es el “teatro del pasado” (p. 38). Los reductos del hogar esconden los secretos más valiosos, los del corazón, llama del recuerdo que alimenta la soñadora actividad de la memoria ávida y penetrante.

⁹⁶ Blanca Hernández Quintana recoge este poema en la antología titulada *Desde su ventana. Antología de poetas canarias del siglo XX*, La Palma-Instituto Canario de la Mujer, Madrid, 2004. Además, incluye los siguientes: [“Agua clara del estanque”] y [“Sobre la plaza brillante”], de *Versos y estampas*, y las

La disposición de algunos componentes poéticos en el poema resalta su valor semántico; el movimiento, no físico sino espiritual, del hecho poetizado procede de los encabalgamientos: el ritmo alegre de los versos más extensos es apagado, refrenado, por los versos más breves, trisílabos o tetrasílabos. El sol “juguetón”, personificación que humaniza los constituyentes esenciales del paisaje insular, protagonista del *Diario de un sol de verano*, de López Torres (1929), obra cuya estructura está tan cercana a ésta, llena de colorido el paisaje marino, mar, como en Josefina ya sabemos, de playa. Las ideas de movimiento, marcadas semánticamente en el uso del infinitivo, se destacan con el uso de versos cortos, que dan esa sensación de juego rápido: esta especial disposición gráfica, polimétrica, tan del gusto ultraísta, es muy efectiva para el fin que se persigue. A pesar de que Josefina se contiene bastante en el uso de disposiciones tipográficas tan llamativas, sí tiene esa inquietud y esa iniciativa de marcar visualmente valores connotativos, pues el poema es un objeto estético que también se ve y que en el propio hecho de la contemplación puede transmitir ciertos efectos. Lo visual cobra, pues, tintes marcadamente significativos.

Junto al sol⁹⁷, corazón del cosmos dador de luz atlántica, atributo tan insular, solitario, como la propia isla, es el mar, cuna del movimiento incesante, camino de ida y

composiciones [“El sol en la playa”], [“De nuevo ante la ventana”], [“Altas ventanas abiertas”], [“Mi voz se enredó en el vuelo”], [“Mar redondo, desvelado”], [“Cerca. Palabra inútil”], [“Me voy a hacer un collar”], [“Quisiera tener muy alto”] y [“Hoy, mañana, y siempre más”], de *Poemas de la isla*. Nuevamente, en su opinión, resalta la “apuesta por la innovación y la experimentación formal [Josefina de la Torre], con un lenguaje que se llena de tintes surrealistas y creacionistas (¿?), se combina con una temática muy personal, apegada a lo real que le lleva a evocar su infancia, a sus recuerdos en la isla, sobre todo en la playa, en cada verso.” (p. 53)

⁹⁷ En el *Diario de un sol de verano* de López Torres, aparece también este sol juguetón, que es personificado al relacionarse íntimamente con los jóvenes en la playa, como podemos apreciar en este fragmento de uno de sus poemas en prosa:

HOY, YO, moreno de quince años, me revuelco con los chicos en la playa hasta dejarlos dorados. Estuve luchando, limando y limando con mis infinitas limas finas del amanecer los ojos azules (mar de mediodía) de unos; y los ojos oscuros (mar de medianoche de otros); pero no pude. Los ojos negros y azules seguían jugando con las olas.

López Torres, Domingo, *Obras completas, op. cit.*, p. 66.

vuelta. La nube, blanca, valor marcado por la presencia, entre comas, del adjetivo, casi epíteto, sombrilla solar natural, apaga el juego del astro rey, dando sombra a una playa también humanizada, con posición destacada del participio con valor adjetival; esa falta de luz se extrema poéticamente gracias al empleo de las elipsis, que ahonda en el simbolismo cromático: color frío –azul- frente a color cálido –rojo-, contraste que alimenta el eje temático de toda la composición.

El contraste entre la realidad rememorada y el momento presente del recuerdo queda perfectamente marcado en la quinta estampa por la separación en párrafos – *estrofas*-. Finos toques de ironía muestran la modernidad de la composición:

DESDE la esquina bajábamos al muro, corriendo, y saltábamos ligeras, unas tras otras, volviendo a subir y a saltar. Una voz, de vez en cuando, gritaba: ¡cuidado, se van a hacer daño! Pero no hacíamos caso. Al saltar nos gustaba mucho ver flotar en el aire los encajes y los vuelos de los delantales como alas de mariposa. Una tarde, al saltar, una de las pequeñas se hizo daño en un pie. Al ver la sangre en la sandalia blanca nos unimos todas temblorosas. La pequeña se asustó y comenzó a llorar. Desde aquel día nos prohibieron ese juego, y pasábamos ante el muro de prisa para no caer en la tentación.

Esta tarde contemplo el muro pequeño, donde saltaron tantas veces mis siete años de tira bordada. Y siento un hondo desconsuelo de no poder saltar ahora, y mi pensamiento está saltando por el muro. [P. 29]

La latente realidad pensada se yuxtapone al acto contemplativo: el deseo de saltar, de jugar, da unidad orgánica a un poema signado por un escueto hilo argumental, un destello de pensamiento: el entretenimiento de unas jóvenes al saltar un muro. El hecho de que una joven se hiciera daño queda rápidamente desdramatizado con el guiño humorístico del final del primer párrafo (“Desde aquel día nos prohibieron ese juego, y pasábamos ante el muro de prisa para no caer en la tentación”): el deseo del juego vence todo temor infantil.

La propia idea lúdica queda fijada poéticamente merced a la abundante presencia de verbos: infinitivos (“saltar”, “ver”, “caer”, “subir”, “flotar”...); gerundios, que

ofrecen los hechos evocados en su valor durativo, tiempo sin fin que se eterniza (“corriendo”, “volviendo”...); verbos conjugados, combinándose el pretérito imperfecto, que predomina en la primera parte, la descriptiva, y el pretérito perfecto, que acelera al final la sucesión de acciones, parte más narrativa. Este uso del pasado se contrapone al párrafo final, donde abunda el presente, momento del no tiempo, momento de la evocación intimista, nostálgica, donde deseo y realidad se funden⁹⁸. La comparación “como alas de mariposas” pasa casi desapercibida en este texto desnudo, blanco, configurado esquemáticamente.

El quinto poema, [“El viento trae todo el rumor”], uno de los de corte más intimista, de métrica ligera, destaca por su tono líricamente descriptivo: el tú y el yo, pronombres de los amantes que dejan entrever el guiño a Pedro Salinas, presiden la poetización de contrarios: la realidad exterior –siempre distinta- se contrapone a la realidad interior –siempre la misma, imagen ideal de lo siempre distinto-. Las sensaciones, los sonidos, las imágenes externas se agrupan en el momento de la recordación, la tarde, esa “claridad dormida”, personificación que nos trae de nuevo a la mente los poemas descriptivos de Julio Antonio de la Rosa y, a la vez, nos hacen pensar que este recurso puede ser una forma de incidir en el latente tema de la soledad:

EL viento trae todo el rumor
por el camino arriba.
Tú subes con el viento
dentro de mí,
en mi ensueño,
lejos y cerca,
distinto y el mismo.
Yo te espero
esta tarde
—claridad dormida—

⁹⁸ La prosa transmite la impresión directa e individual de la realidad cotidiana, “permitiendo un acercamiento a la experiencia diaria mucho más detallada y por eso mucho más cercano a la verosimilitud de lo descrito o de lo narrado”. Utrera Torremocha, M^a. Victoria, *Teoría del poema en prosa, op. cit.*, p. 91.

y el viento trae
todo el rumor,
el mismo y distinto. [P. 30]

En su verso, blanco, se cuele alguna asonancia, casi accidental. El ritmo es marcado por la vivencia interior: toda la tensión del poema queda evidenciada por la aparición de opuestos, oposición resaltada en versos de estructura binaria: “lejos y cerca, / distinto y el mismo”. Estos conceptos externos se aúnan en la realidad interior del poeta. Este último verso que citamos, “distinto y el mismo”, es el que nos da la clave de todo el texto, reiterado epifonemáticamente al final con el orden invertido: ese “tú” -¿un amor? ¿la imagen del mar?- queda idealizado en el intelecto.

Como en este poema –y en algunas de las estampas-, los guiones, los vocativos, las exclamaciones o el hecho de que aparezcan interrogaciones muestran la importancia del dialogismo que, dicho sea de paso, es una forma de realzar el intimismo. *Versos y estampas* o sonoridad e imagen, sonido y color, va dibujando caracteres propios de la primera vanguardia: si en el modernismo el poeta hacía de pintor, en la vanguardia éste se vuelve dibujante y sólo traza siluetas, perfila límites sutiles, íntimos contornos de las propias vivencias.

La prosa permite un mayor grado de concreción de la experiencia, como ya hemos anunciado, y en ella el exceso de puntuación puede crear rupturas, pasos de una escena vivencial a otra con mayor naturalidad, rasgo que el verso no permite. Esta singularidad es la que se ofrece en la sexta estampa junto al motivo, que ya aparece en Machado o en cuadros de Dalí y Picasso, de “una muchacha asomada en la ventana”. Este símbolo, que pone marco al observador que, desde dentro, contempla, ya había quedado plasmada en la segunda estampa del libro (“El perro nos seguía. Una tarde, nos

buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana”). Por otra parte, la ventana⁹⁹ es un elemento separador de realidades, la de los adultos y la de la infancia:

AQUEL día estaba yo en la acera, bajo la ventana, y la muchacha asomaba en ella. Luego llegó él y me acarició la cara. Las niñas hacían unos hoyos grandes en la playa, y venía el mar y se los llenaba de agua y piedrecitas. Una nube grande se puso sobre la playa. Ella y él hablaban muy bajo. Yo, de cuando en cuando, levantaba los ojos y les miraba en silencio. Después hablaron un poco más alto. En la playa hicieron una montaña alta, y saltaron los niños. Luego la rompieron gritando. Los dos se callaron. Yo cogí un palito y me puso a hacer letras en la acera. Luego él dijo algo y ella bajó los ojos. Luego hubo un largo silencio. Él se llevó la mano a la frente, distraído, y se fue. Ella cerró la ventana. Entonces yo bajé a la orilla del mar a buscar vidrios de colores. [P. 31]¹⁰⁰

Junto a este elemento, son muy destacables las referencias deícticas, para acrecentar las sugerencias, fundamento básico de todo el hecho evocado. Los pronombres en tercera persona señalan a los amantes, presencia pronominal importante al distinguir entre el hecho narrado y la persona que narra. Al lado de estos deícticos aparecen los adverbios o locuciones adverbiales de tiempo (“cuando en cuando”, “después”, “luego”...) este último con valor polisindético, marcando cada acción de los enamorados. La escasez léxica, además de su valor iterativo, tiene la función de recordar que la persona que contempla es una niña, con pocos recursos de vocabulario. La poetisa yuxtapone todos los estímulos que componen el cuadro del argumento poético: los enamorados, los niños jugando en la arena de la playa y el yo poético. El final sugiere la ruptura, fin de la contemplación que coincide con el cierre de la ventana. La idea última, de juego en la búsqueda de colores, resta dramatismo a la situación de los amantes.

⁹⁹ En *Versos y estampas* la ventana también esconderá una mirada *prisionera* entre cuatro paredes, transformándose en el ojo de la imaginación, por el que la poeta penetra en los entresijos de la naturaleza insular: permite dar rienda suelta a la ensoñación.

¹⁰⁰ Ésta – la III- es una de las dos estampas que Andrés Sánchez Robayna recoge en su obra *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Interinsular canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1983; la otra es la estampa IX [“Se sentaba cerca de nosotros...”].

Este “tapiz” queda enmarcado con leves pinceladas descriptivas. Las isotopías semánticas focalizan las ideas en torno a dos polos: el de términos de significado con la idea de ver (“levantaba los ojos”), que se opone al hecho de que ella, la amada, “bajó los ojos” y, sobre todo, las referencias léxicas a la idea de “hablar” (“hablaban muy bajo”, “en silencio”, “hablaron más alto”, todo *in crescendo*, llegando al clímax final, que queda edulcorado por el anticlímax: “la rompieron gritando”, “los dos se callaron”, “él dijo algo”, “largo silencio”).

A través de las palabras nos imaginamos la discusión: los silencios son sumamente comunicativos de la situación de ruptura final. Se describe el diálogo, lacónico, resumido, pero suficiente y sugestivo. Algunos renglones del poema en prosa forman cuidados paralelismos (“el dijo algo y ella bajó los ojos”); la recurrencia sintáctica organiza rítmicamente las ideas más destacables (“de cuando en cuando”, “hicieron una montaña alta y saltaron los niños”, “él se llevó la mano a la frente, [...]). Ella cerró la ventana”. La frase, corta en ocasiones, da sustancia al hecho descrito, lo sobrepone y destaca sobre el resto de elementos poéticos, distinguiéndolo. Ante todo, en este desencuentro queda en lugar principal el papel del espacio, levemente trazado (acera, ventana, playa, cielo-nube, mar), que rodea al ser que recuerda de presencias.

Otro de los valores de “las verjas” de este poemario es que

depuran, adelgazan, el contenido de las *estampas*. Eliminado el entramado descriptivo-narrativo en la mayoría de ellos, queda la sugestión sensorial, el espacio insular y playero, las pinceladas luminosas y cromáticas, y unas emociones soterradas que atesoran ilusiones y anhelos adolescentes”.¹⁰¹

Pero, por otro lado, Josefina marca en lacónicas composiciones en verso, como la sexta, un paisaje también imaginario, donde un elemento –el estaque– despierta la

¹⁰¹ A.A.V.V., *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 75.

imaginación metafórica, agita la imaginación moviendo todo un caudal de insinuaciones:

AGUA clara del estanque.
Era un espejo del chopo
y alfombra verde del cielo
con reflejos de los árboles.
¡Oh, si yo hubiera podido
entrar con los pies descalzos
y ser el viento en el agua
y hacer agitar el chopo! [P. 32]¹⁰²

El agua estancada o el chopo revelan la influencia de Antonio Machado, tan presente en algunos poemas de la poetisa grancanaria. El lirismo descriptivo queda establecido por la ausencia de acción verbal, pues apenas unos cuantos componentes del paisaje sintetizan el deseo imposible del yo lírico, explícito como en tantos poemas josefianos: la transformación en elemento natural –viento- para hacer agitar el chopo. El mundo irreal, el de los reflejos de lo real, es el que atrae su atención. Esa imposibilidad se resalta con la emotiva exclamación final, que deja cortado el poema, abierto, favoreciendo sus valores sugestivos. La metáfora descriptiva, pura como el agua, es el recurso retórico que sustenta todo el poema. Según J. C. Cooper¹⁰³, “el reflejo del espejo representa el mundo manifiesto y temporal, así como el autoconocimiento del hombre”. En cuanto a la idea de reflejo, explica que “el reflejo en el agua, en un arroyo

¹⁰² Un objeto reflejado puede significar una breve imagen del mundo, del yo; este poema juanramoniano (poema 42); se puede relacionar con el motivo del *estanque* en Josefina de la Torre:

Me asomé a tu dormir,
a ver si te veía, agua descansada,
el tesoro inefable de tu fondo.
¡Ya iba a verlo, iba a verlo
allá, entre las estrellas reflejadas del cielo
alto y transparente!

...Pero, me ahogué en tu sueño.

Jiménez, Juan Ramón, *Nueva antología*, op. cit., p. 168. Este poema de Josefina de la Torre es recogido por José Luis García Martín en su *Poetas del novecientos*, op. cit.; de este primer poemario también recoge [“Toda mi ilusión la he puesto”]. De *Poemas de la isla* anota, también, dos poemas: [“La tarde tiene sueño”] y [“Quisiera tener sujeta”].

¹⁰³ *Diccionario de símbolos*, op. cit., pp. 74 y 153. Véase también J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 200.

o en un cristal representa el mundo temporal y fenoménico”. Por su parte, Cirlot nos descubre que el espejo “es un símbolo de la imaginación –o de la conciencia- como capacitada para representar los reflejos del mundo visible en su realidad formal”. Así, el poema es el espejo de la imaginación, consecución verbal de un deseo por aprehender las formas de realidad que el reflejo de esa realidad dibuja en el estanque. Pero hay algo más, que se liga a otro de los atributos definatorios del libro: el espejo recuerda a la imagen, y la imagen a la pintura; lo plástico es otro bastión compositivo de la primera vanguardia, y vuelve a ligar el nombre de Josefina de la Torre con los de su generación.

Poemas como éste atrajeron la atención de críticos insulares que siempre mostraron un interés muy acentuado por la obra poética de *los nuevos*, aquellos que engranaban su discurso lírico en los cimientos mismos de la vanguardia. Éste es el caso de Juan Manuel Trujillo quien, desde la tribuna de *La Rosa de los Vientos*, daba este mensaje sobre *Versos y estampas*, que incide en el peso de lo imaginario en su poética: “sólo, Josefina, quieres mirar los estanques engañosos. Los estanques que tienen otro cielo. Otros chopos. Otras frondas. Otro viento: otro viento, donde entornada, abandonarías tu cuerpo fatigado.”¹⁰⁴

Poco a poco el poema en prosa se va amplificando, va ganando en longitud. Como en las anteriores estampas, el poema no tiene antecedentes situacionales, acabando de forma brusca. Es un recorte poético del recuerdo:

¹⁰⁴ *La Rosa de los Vientos*, nº 5, Santa Cruz de Tenerife (diciembre 1928). Esta nota se encuentra en la sección de esta revista que lleva por título “La mesa de las lecturas”. En un artículo publicado en *El País* de Las Palmas de Gran Canaria (9-6-1928), y recogido en *Prosa reunida, op. cit.*, p. 110, afirma que “Yo espero de un 1930 una poesía que someterá la realidad a estructuras, mitad intelectuales, mitad sensibles; pero también espero de un 1930 una poesía que no tendrá ni siquiera una sombra de realidad”. Para Trujillo, un poema como éste, junto a otros como el que comienza con el verso [“Las horas son iguales”] dejan latente tanto la deuda juanramoniana como la pureza como marca distintiva de su poesía. Por su parte, Ernesto Giménez Caballero estima que de la Torre con poemas como éste se establece como una de las representantes de la pureza poética. “Revista literaria ibérica”, *Revista de las Españas*, nºs. 15-16, Madrid (noviembre-diciembre 1927).

COMO era el amanecer, me dejaron acostada y fueron todas a recibirle. Llegaban los padres y la hermana después de aquel viaje tan largo. Y yo iba a ver a “mamá”, a “papá”... Yo no los recordaba. Toda mi fantasía vagaba oscura en derredor y no podía dormir. Se oyó primero el rodar de un coche. Luego unas voces que se acercaban y el patio se llenó de besos. Y ahora, en la escalera, un tintineo de cascabeles. Y la cabeza se me desvaneció. ¡Qué alegre era la llegada! [...] [P. 33]¹⁰⁵

La niñez, la sólida presencia de la subjetividad como elemento organizador y estructurador textual son los principios que vertebran emocionalmente todas las estampas. El leve hilo argumental, la llegada de unos familiares, tiene menos peso lírico que el carácter descriptivo del poema en prosa¹⁰⁶. Este fragmento gana en expresividad, acentuada por las ilaciones polisindéticas entre las oraciones, breves, aisladas, que marcan el ritmo de lectura, una continuidad de momentos.

Siempre que hablemos de continuidad en la escritura de los poemas en prosa de Josefina lo haremos tomando en consideración únicamente cada poema como unidad indivisible y autónoma, pues, a pesar de que estos poemas en prosa giren en torno a una anécdota que les otorga cierto carácter narrativo y de que estén relacionados entre sí por una misma temática, centrada en la evocación de los recuerdos de la niñez, no se relacionan los textos por ninguna secuencia temporal que implique una continuidad narrativa de un fragmento a otro, de modo que cada poema en prosa es autónomo, y crea dentro de sus límites –breves- un mundo cerrado sobre sí mismo. Todos los textos ahondan sobre un único sentido: la niñez vista por una adolescente de forma idealizada.

¹⁰⁵ Esta brusquedad en los finales es, precisamente, para Dolores Campos Herrero una de los rasgos destacados de las estampas que, en su opinión, se caracterizan por “ese cerrar textos de forma deslumbradora, casi con una lógica inesperada, [...]”. Esta cita se encuentra en su artículo “Descubrir mundos y contar estrellas. La voz poética de Josefina de la Torre”, incluido en *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia (centenario del nacimiento 1907-2007)*, op. cit., pp. 143-161, p. 145.

¹⁰⁶ En Juan Ramón el poema en prosa también es descriptivo: “Luces verdes, blancas, carmines, moradas, que se parten, se complican y se adornan en el Potomac, poblando de colores su limpia sombra transparente, señalan y nombran la fijeza y el sueño de las cosas recogidas ya, hasta mañana. La ciudad mejor, sosegada y feliz, se retira a su alma, y en su arrabal, vecino del campo, un pedazo de luna grande y grana, como mal partida por las manos de un criado negro, sube difícilmente, ganando en oro.” *Diario de un poeta recién casado*, op. cit., p. 201, CXLII, “Nocturno”.

Esta idea de continuidad, por tanto, entre los diferentes fragmentos en prosa –o en verso- es puramente exterior, y se relaciona con el orden numérico. A nuestro juicio, esto obedece a que la poetisa trata de eternizar la hondura del instante evocado, que es concebido, como venimos viendo, como un presente eterno.

Esta estructuración bipartita general de los poemas en prosa, niñez-mujer adulta, es la base, según argumenta –y así también lo pensamos nosotros- Emilio Miró, de todas las *estampas*:

son poemas en prosa en los que la mujer joven evoca a la niña que fue en el paradisíaco ámbito insular: el mar, la playa, la arena, los juegos infantiles, configuran estos textos breves, sencillos e ingenuos en sus estilizadas descripciones; y los levísimos apuntes narrativos de las primeras estampas se van intensificando, esbozando pequeños relatos, incorporando diversos personajes [...] y, también, acontecimientos vulgares o extraordinarios: [...].¹⁰⁷

Como ya hemos determinado, la aparición del yo subraya el fuerte subjetivismo que atenaza las composiciones de la poetisa, profundamente intimistas, al mismo tiempo que supone una toma de conciencia ontológica ante la poesía como realidad vital y visionaria: muestra el poema como vivencia, personifica en la lengua la conciencia del poeta-creador; es más, este pronombre (“yo”) es la materialización lingüística del poeta como ser esencial.

Este signo, el subjetivismo, al que se subordinan todos los demás componentes poéticos, bien narrativos, bien descriptivos, otorga mayor organicidad a las composiciones. Por otra parte, ya quedó dicho en el segundo capítulo de este trabajo que los ecos modernistas, como el que aparece en el poema séptimo de *Versos y estampas* al identificar los rasgos lunares con el sintagma preposicional “de plata”, aparecen con cierta frecuencia en esas primeras muestras del *arte poético nuevo*. Como

¹⁰⁷ A.A.V.V., *Antología de poetisas del 27*, op. cit., p. 74. A esto añade que “en algún momento se hace explícito el yo evocador en su presente adulto, siempre al final de la *estampa*, marcando una distancia melancólica, cuando no doliente, con lo evocado.” (*Ib.*)

ocurría con Albelo, Julio Antonio de la Rosa o José Antonio Rojas, cuando Josefina de la Torre se sirve de éstos siempre los atenúa, trata de hacer como en este caso, valiéndose de la expresión “regador de plata”, tímido intento modernizador. Leamos el poema:

LA noche trajo la luna
sobre la playa y el mar,
y las rocas se adornaron
con su brillo, humedecidas.
Yo le contaba a mi niño
—no se quería dormir—
que la luna era una reina
de jazmín
que salía por las noches
con su regador de plata
para regar su jardín.
¡El mar, el mar, y mi niño
que no se quería dormir!¹⁰⁸ [P. 34]

El jardín, naturaleza domesticada y protectora, es un componente poético muy del gusto modernista que, como la madre protege al hijo, acuna toda la flora y fauna que en él habita. Por su lado, la luna, madre en la noche que simboliza el poder femenino, y también la soledad, y el jazmín, flor, belleza delicada, blanca aromática, son elementos simbólicos que aumentan los valores de la relación madre-hijo, otro de los valores esenciales de la infancia. La luna también aparece en el *diario* juanramoniano, en lo alto, sola, luminiscente:

...Es noche de primavera, La plaza, verde; el cielo, un poco dorado aún del día caliente y polvoriento; la luna, como un pájaro de luz, de árbol en árbol; el aire, húmedo de los surtidores desflecados por el viento fuerte y grato¹⁰⁹.

En este poema, de la Torre muestra su deuda con el simbolismo, y también se percibe cierto toque neopopularista. Ambos nos traen a la mente las canciones infantiles

¹⁰⁸ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).

¹⁰⁹ *Diario de un poeta recién casado*, *op. cit.*, p. 296, CCXL, “Un imitador de Billy Sunday”.

para adormilar a los niños. De todas formas, la plasticidad del hecho imaginario descrito, a lo que hay que sumar los elementos, esbozados más arriba, de corte simbolista, nos permite relacionar este poema, entre otros de la autora, con esa *poética de la mirada*, que le permite una mayor concentración de su propia intimidad; se trata, por decirlo así, de que el yo busque una manera personal de acercarse a las cosas, una nueva forma de comunión, valiéndose de algunos signos de la estética anterior, que es superada.

El mar, con su vaivén –como la madre al acunar a su hijo- en la playa, despierta todas estas resonancias en la imaginación recreadora. Es muy propio de Josefina de la Torre plantear el poema como texto lírico creado a partir de los ecos que despierta una breve y condensada descripción, trazos de un paisaje insular en su mínima expresión, que tiende a acentuar más que los elementos poéticos el proceso imaginativo creador mismo.

En Josefina de la Torre los períodos sintácticos de los poemas en prosa suelen ser, sobre todo, de una oración o dos proposiciones coordinadas. Los dos párrafos asemejan dos estrofas de un poema, como ya hemos podido estimar. La cualidad que unifica y distingue cada párrafo es la persona gramatical, primera de plural al principio y de singular al final. Así, vuelven a contraponerse pasado y presente, unidos en el yo íntimo del poeta, que rompe con el devenir temporal para unir en su interior lo que el tiempo separa y diferencia. Este valor estructural es el que predomina en la octava estampa:

HAY un loco en la playa. Es un niño, un muchacho pequeño. Nosotros le llamamos “el loco!”. Este niño era el terror de los que jugábamos a la orilla del mar. Nos tiraba piedrecitas desde lejos y gritaba con una voz extraordinaria. A nosotros nos daba mucho miedo. Algunos días no le veíamos en toda la mañana, pero, por la tarde, cuando no había ni sol ni mar, aparecían por entre unos mariscos en montañas los ojos brillantes y la cara morena del muchacho. Entonces, todos los pequeños nos escondíamos en casa y no volvíamos a salir.

He visto “al loco” hace unas tardes. Me ha reconocido con sus ojos grandes de llama encendida. Estuvo sentado largo rato en la playa, escarbando la arena donde llegaba el mar de vez en cuando.¹¹⁰ [P. 35]

El ritmo lo establecen las recurrencias binarias: frases con dos períodos sintácticos (“nos tiraban piedrecitas de lejos y gritaba con una voz extraordinaria”), elementos en distribución también binaria, generalmente coordinados copulativamente (“ni sol ni mar”), o bien la reiteración paralelística como medio de profundización (“es un niño, un muchacho pequeño [...]”, “los ojos brillantes y la cara morena”). Los recursos de recurrencia fundamentan la estructura arquitectónica y estática del poema: la repetición cíclica impide el devenir temporal. Esta mayor cantidad de recursos subraya la estilización del poema. Nuevamente, la joven poetisa busca en la prosa lo que en el verso se realza con la rima. Las isotopías de variado tipo se asemejan a la repetición homofónica en el poema en verso.

Juan Ramón también emplea enumeraciones, geminaciones y la repetición de conjunciones para dar ritmo, como en el poema en prosa que lleva por título “Sensaciones desagradables”¹¹¹:

Frío en los pies, de pronto. ¡Las mantas! ¡Las mantas! Si parece que han encerrado el mar en una botella de Mondáriz... ¡Eclipse! ¡Eclipse! Todos, las mujeres, los niños, miran el sol por las gafas negras, por las gafas naranjas, por las gafas verdes del fraile de las barbas azules, susto de Venus la otra tarde.

Hay, pues, una conciencia creadora que cuida hasta el más mínimo detalle todos los fundamentos estéticos del poema, a la par que dota de una mayor intensidad los hechos mitificados de la inocencia infantil. La anécdota, así, es también sublimada. Por otra parte, recordemos que en los juegos infantiles es relativamente habitual este tipo de

¹¹⁰ Poema recogido por Díaz-Plaja en su antología sobre el poema en prosa (*op. cit.*) y por B. León Felipe en su artículo sobre el poema en prosa en Canarias, *op. cit.*

¹¹¹ *Diario de un poeta recién casado, op. cit.*, XLII, p. 130.

apelativos, como el de “loco”, que al final es recordado con un tono entre melancólico y triste; en ningún caso es una denominación peyorativa. La naturalidad, que se transmite desde la primera oración impersonal del poema, caracteriza a todo el texto. La locura es la libertad de acción.

Esta idea de repetición nos hace volver al núcleo germinal de todo el libro: el tiempo (de la infancia). Cada instante –vivencia- del ser humano es profundamente individual (de ahí, así lo pensamos nosotros al menos, la importancia de la numeración de las composiciones, pues cada una es un instante o momento evocado). Esta noción late, sobra decirlo, en el prólogo que ya hemos analizado de Pedro Salinas, en el que paragonaba a la poetisa con una isla. También cada poema –experiencia intelectualizada-, en verso o prosa, es una isla: en el presente está la esencia del ser porque aquél es la esencia del tiempo. El pasado es una perspectiva con profundidad, eco, repetición, concomitancia. El lenguaje pone en relación el pasado del recuerdo con el presente de la elocución o de la lectura, lo que implica reafirmarlo como realidad. La realidad sólo se consolida como tal en el presente, momento de momentos, hilera sucesiva de discontinuidades, como los propios poemas. El presente es movimiento eterno, base de lo vital. Para que tome entidad real, el pasado sólo se puede pensar. Si se piensa de forma emotiva, entonces se recuerda -forma de revitalizar. El recuerdo es un impulso, energía que mueve. Por todo ello son trascendentales las recurrencias – sintácticas, léxicas-, porque dan mayor solidez al pasado, lo vivifican, y sólo así la poetisa puede hacerlo suyo.

“El loco” nos trae a la mente la preocupación neopopularista por atender a seres marginales, alusión que ya tiene un claro exponente en Espronceda (“Canción del pirata”, “El pescador” o “El mendigo”), referente del que también se hicieron eco poetas

de la primera vanguardia como Gutiérrez Albelo, con poemas como el que dedica a las aguadoras, o Julio de la Rosa, con títulos como “La curandera”, como ya hemos podido analizar.

En el devenir poético de este primer libro, conjunto de ejercicios de verso y prosa –o de pensamiento y canto-, búsqueda de una escritura lo más lírica, íntima y subjetiva posible, este largo poema que vamos a comentar ahora, el mayor, es un romance de corte tradicional., que supone una parada en la marcha capitular de todo el poemario. Entendemos que es un guiño a la vertiente poética más popular, en un momento en el que el romance (por estas fechas se publica el *Romancero gitano* de Lorca y, además, poetas como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez ya habían apreciado los valores poéticos singulares de esta composición) “está de moda”. Este poema narrativo relata el viaje de un extranjero que, extraviado de su camino (tópico tan extendido en nuestro romancero popular) encuentra amparo en una mujer misteriosa que reconduce su marcha hacia la ciudad. El romance está estructurado con un planteamiento de la situación -el viajero camina y va cantando hasta que llega la noche y siente el peso de la soledad-, un diálogo con otro ser, parece que femenino, y un final donde ella, moradora de los caminos, se aleja en silencio, dejando intranquilo al viajero, pero cerca de la ciudad –su destino-; de todas formas, esa cercanía de la ciudad no nos hace perder de vista que la idea de camino se emparenta, más bien, con las ideas de dirección y búsqueda: el camino, realmente, no lleva a ningún lugar, sino que es una realidad autónoma que implica la idea de movimiento, con lo que esto también implica de valor espiritual. Así principia el poema:

ES una noche sin luna
con un cielo azul de mar.
El viento azota la hierba
y una voz se oye cantar.

Por la senda que le guía,
envuelto en la oscuridad,
un hombre, canta que canta,
se dirige a la ciudad.
Como va alegre y cantando
no ha podido reparar
que va por otro camino
que no es su camino ya.
Lleva el sombrero en la mano,
la capa suelta, el andar
ligero y despreocupado,
y alegría en el mirar.
Pero al descansar más tarde
de su largo caminar
y mirar por el camino
que le lleva a la ciudad,
se da cuenta de que, ciego,
con su alegría, el cantar
y algún vago pensamiento,
se ha perdido en el lugar. [...] [Pp. 39 y ss]

Sobresale en la composición la fuerte fijación de los elementos temáticos, fundamentada en la reiteración contrastiva de elementos antagónicos tales como la noche o sombra y la claridad (alegría – tristeza), o bien con el contraste hombre-mujer, donde lo femenino es portador de lo inquietante. El poema está organizado en dos partes: la noche y el inicio de la claridad. La luz marca el camino del viajero. Las isotopías semánticas y gramaticales realzan este contraste (“senda”, “camino”, “caminar”, “ciudad”, “noche sin luna”, “oscuridad”, “alegre”, “alegría”, “cantar”, “sombra”, “angustia”, “sendero”...). Estas oposiciones también se relacionan con el estado anímico del protagonista.

De otra parte, tenemos nuevamente el símbolo del camino, símbolo existencial humano, muy del gusto del noventa y ocho. Indica una dirección, marca una ruta, tiene un valor metafísico. Es paso por el tiempo, por la vida: concreción de una existencia. A él se liga la idea de viaje, muchas veces de fuera a dentro, de lo conocido a lo desconocido, del pasado al presente. La noción del peregrino se relaciona con cierto

sentimiento religioso, de fe. El camino es tránsito, conciencia de ser. Cantar en el camino no sólo es signo de alegría, sino reflejo de un modo de ahuyentar a la muerte.

Desde el romanticismo el romance venía teniendo una gran importancia, por ser depositario de historias y leyendas; con el modernismo (Unamuno, Juan Ramón, entre otros) y los poetas veintisetistas (Alberti, Lorca, Gerardo Diego) este género se consolida. Entre los poetas canarios de la década de los veinte el romance también cala profundamente, como en los casos de Emeterio Gutiérrez Albelo, Julio Antonio de la Rosa o Pedro García Cabrera¹¹², entre otros. Con Concha Meléndez creemos que “el romance clásico” es la “forma predilecta de esta nueva poesía- donde el ágil octosílabo y las fáciles asonancias se avaloran con imágenes inusitadas”¹¹³, y Josefina de la Torre ha tratado de hacer una relectura de la tradición auspiciada por su espíritu moderno, que sabe ver en las raíces nuevas veredas para su lenguaje.

En más de una ocasión, de la Torre contrapone su mundo interior con el entorno que la rodea, como ya hemos observado con anterioridad. La separación entre ambos se presenta con el motivo de la *ventana*, que también es empleado para resaltar el papel observador del yo poético. La estructura bimembre le vale a la poetisa para marcar ese contraste dentro-fuera, como en la siguiente composición:

SOBRE la plaza brillante
de lluvia
vierte la sombra de sus hojas
un árbol
que a la luna recoge
en sus hojas
y cuelga gracioso

¹¹² De Albelo podemos señalar el “Romance de la niña en patinete”. En el caso de Julio Antonio tenemos los poemas titulados “Cañita de manzanilla”, Poema del marinero muerto” o “¡Ay, ciprés que te escapas...!”; todos ellos de *Poemas varios*; en el caso de García Cabrera apuntamos los siguientes ejemplos: “[Cuando empezó la montaña]”, “[Corbeta, amiga corbeta,]” o “[En las cunas de las olas]”. Todos estos ejemplos de García Cabrera se encuentran en *Líquenes*.

¹¹³ Meléndez, Concha, “Un escritor novecentista: Ángel Valbuena Prat”, en Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea, op. cit.*, p. 12.

en sus ramas
(La plaza oscurecida alrededor
de la hoguera romántica).
[...] [P. 45]

Destaca en un primer momento la ausencia de puntuación, que intensifica el valor de los encabalgamientos y otorga una suerte de mayor unidad de sentido. Esta unidad estructural también se refleja temáticamente en el motivo, la luna, símbolo romántico por antonomasia, que vierte su luz sobre un árbol en la oscuridad, Es resaltable la plasticidad del cuadro resultante, vivificado por el uso de la personificación, que dota de esencias vitales al mundo exterior del yo. La luna, que podemos asociar a la imaginación y al mundo de la fantasía se funde, al abrigo del paréntesis, tan del gusto de Albelo, Julio de la Rosa o Lorca, con el árbol, marca del estatismo terrestre¹¹⁴. Este poema recuerda al de Julio Antonio titulado “Día de lluvia”, en el que también había una identificación entre las circunstancias externas y el alma del poeta, a la par que también el llanto –las lágrimas- es motivo recurrente:

Día de lluvia,
llanto silente
de los enormes
ojos del cielo
sobre el capricho
del bosque rojo
de un sueño interno.¹¹⁵
[...]

En el final del poema queda subrayada esa dualidad que da tensión al poema (dentro-fuera), con la ventana como pórtico de unión y como frontera, como en

¹¹⁴ Para Lorca, también la luna y las resonancias simbólicas que crea esconden lo misterioso, y es signo de lo insular, cuna del ensueño:

Cuando sale la luna
el mar cubre la tierra
y el corazón se siente
isla en al infinito.

“Canciones de luna. La luna asoma”, *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 385.

¹¹⁵ Rosa, Julio Antonio de la, *Tratado de las tardes nuevas*, *op. cit.*, p. 50.

Cernuda; con este valor este motivo ya había sido empleado anteriormente por Bertrand, Baudelaire o Mallarmé. La ventana le permite a de la Torre conocer e identificarse con un ámbito diferente, marcado por la separación estrófica –y por un punto- en el poema. Es una puerta abierta para el sueño, leve fulgor de la revelación. En este sentido, el *tono romántico*¹¹⁶ es otro de los rasgos que abunda en este libro primerizo:

Los cristales de mi ventana lloran
lágrimas y lágrimas...
Yo, que contemplo la noche,
también lloro, infinitas, mis lágrimas.
(Pero al dejar la noche he sonreído:
“es la lluvia”, le he dicho a mi alma). [Ib.]

Concentración expresiva, sobriedad en la expresión, son dos motivos de la autora de *Versos y estampas*:

Describe paisajes psicológicos de un hondo subjetivismo. Pinta inquietudes espirituales; refleja en sus rimas zozobras del ánimo, preocupaciones sentimentales, vagos recuerdos, deseos, anhelos y nostalgias de amor, sin exagerada exaltación lírica a la manera romántica, y expresa recatados pensamientos con tendencia a las formas simbólicas, [...].

Así, esa simbología agranda el carácter sugerente, a la par que da cierto hermetismo a sus poemas; muchos de ellos encierran *tonalidades líricas* de “cierta suave melancolía, una tenue niebla de tristeza nacida de un ideal insatisfecho”¹¹⁷.

Junto a ese tono romántico, encontramos, asimismo, como tema reiterado en todo el libro el tiempo y, junto a él, la memoria, el recuerdo –que presta un valor nuevo, totalizador-, elementos temáticos todos ellos que se imbrican en un mismo poema.¹¹⁸

¹¹⁶ Esta deuda con el Romanticismo también está presente por el manejo del poema en prosa, como ya hemos apuntado. En el caso de las letras españolas, como afirma Pérez Bazo (*La poesía del siglo XX: hasta 1939, op. cit.*, p. 64), “en nuestra centuria, y a partir de la segunda época de Jiménez, el poema en prosa constituirá uno de los rasgos de la modernidad española”.

¹¹⁷ Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, pp. 182 y ss.

¹¹⁸ Recordemos que ya Lorca afirmaba en un poema que “oímos por espejos”: *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, “Suites de los espejos”, p. 192. En otro poema de este mismo poemario (“Capricho”, pp. 192 y

Como fácilmente apreciaremos, lo trascendente de la recreación lírica en estas *estampas* no es la propia evocación del recuerdo, sino la emoción que produce en el presente, que es lo que emotivamente queda, como las cenizas en la mirada de la protagonista:

SE sentaba cerca de nosotros y nos miraba con sus ojillos grises, desconsolados. Hacía tiempo que lo notábamos, pero ninguna le hacíamos caso. Aquella tarde construyó cerca de nosotros, casi a nuestro lado, una linda casa de arena, más linda que las nuestras, y todas la mirábamos con recelo. Y de pronto, un pie decidido la echó abajo. Nos miró desconsoladamente. Entonces la acariciamos. Ella alzó los ojos, como cenizas mojadas, sonriendo. Vino ya todas las tardes y se sentaba cerca de nosotras. Al principio, llevaba un traje desteñido y sucio, mal peinada y descalza. Pero una tarde vino con sus alpargatas y el traje lavado, y se acercó más y nos cogió las manos. Aquel día se había peinado en dos trenzas y estuvo toda la tarde silenciosa. Cuando se fue me dijo, como una explicación: ¡Me gustan tanto los lazos en la trenza! Y al día siguiente le llevé uno de regalo, dentro de una caja. Cuando nos despedimos, al fin del verano, usaba medias y zapatos negros. Hoy ya es una mujer. La he visto anoche sentada en un blanco de piedra del muelle, en silencio, y toda la ceniza de sus ojos brillaba encendida. [Pp. 46 y ss]

Esta oposición antes-ahora se ve fortalecida por dos aspectos: los nexos coordinantes, muchos de ellos tras un punto, y las marcas temporales, muy numerosas, que consolidan la esquemática anécdota narrativa. Estas marcas de tiempo también entroncan composiciones en prosa como ésta con la idea de diario ya señalada, lo que vuelve a tener trabazón con la nota intimista que afecta a todo el libro.

Junto a estos aspectos que dan unidad a la composición, hemos de apuntar, como elemento que otorga organicidad al texto, el párrafo, un único párrafo, rítmicamente bien trabajado a través del predominio de estructuras sintácticas bimembres, notables en todo el libro (“Se sentaba cerca de nosotros y nos miraba con sus ojillos grises”; “vino ya todas las tardes y se sentaba cerca de nosotras”; “aquel día se había peinado en dos trenzas y estuvo toda la tarde silenciosa”). Esta mayor vinculación entre los elementos

ss), podemos leer este pensamiento, muy en consonancia que el planteamiento que hemos entrevisto en este poema de Josefina de la Torre:

Detrás de cada espejo
hay una calma eterna
y un nido de silencios
que no han volado. (p. 193)

del poema acerca la dicción al contenido, lo que ha hecho que algún crítico llame el poema en prosa “poema semántico”, pues “no explora más que esta faceta del lenguaje, dejando sin roturar poéticamente la faceta fónica”¹¹⁹. De esta forma, claro está que cuando, como en este ejemplo, el paralelismo se da entre las unidades fónica y semántica, es lógico que predomine una de ellas, la semántica, algo que no ocurre en el verso. Es por ello por lo que se dice que el poema en prosa se adapta al ritmo del pensamiento, mientras que los poemas en verso se adaptan mejor al ritmo de un espíritu joven, ritmo de la palabra como realidad sonora. Para de la Torre, ambas posibilidades son igual de poéticas.

La poetisa en estas estampas del alma, cuadros íntimos plagados de sensaciones y vivencias personales, demuestra un especial interés en el empleo de la adjetivación, también imbricada en estructuras binarias de tipo adjetivo-nexo-adjetivo (“desteñido y sucio, mal peinada y descalza”) o bien adjetivos yuxtapuestos, relacionados muchos de ellos con la percepción visual, o bien, asimismo, el empleo de adjetivos con un valor meramente prosopográfico unidos contrapuestamente a otro adjetivo de valor etopéyico: “ojillos grises, desconsolados”.

Por otra parte, la dicotomía presente evocador-pasado del recuerdo despierta en el poema la dualidad “lo ausente-lo presente”. Esto evidencia la idea de cambio o evolución temporal de un mismo elemento o protagonista poético. El tiempo presente de la escritura es el que moldea el recuerdo tiñéndolo de claridades o de trazos oscuros. El poema, así, se transforma en un medio de recuperación vital. En muchas ocasiones, la idea de introspección va ligada a la de soledad, como la de la protagonista de esta estampa. Ya habíamos hablado de la presencia del tema de la soledad –“estampa II”-,

¹¹⁹ Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1974, p. 11.

que se encuentra del mismo modo también presente ahora, pero vista desde fuera, aunque por un yo poético que la ha sentido en otra ocasión como propia. El término “recuerdo” siempre encerrará en los poemas de Josefina de la Torre una carga positiva, pues le permitirá establecer una ligazón irrompible con el tiempo de la memoria: la distancia aviva la memoria temporal, el recuerdo; la añoranza, el anhelo de revivir en el poema la feliz juventud y la niñez perdida. La reflexión sobre el pasado –la temporalidad- como diálogo con la conciencia para un mayor autoconocimiento de la propia personalidad es otro aspecto muy destacado en de la Torre.

El verso blanco es el más empleado por Josefina en *Versos y estampas*, un verso que da mayor libertad rítmica, pues no se supedita a la rima, a la vez que da cierto tono de sosiego y serenidad contemplativa a la composición. Poemas como el noveno parecen estampas, pero en verso. En él, el hilo de agua es como la propia composición, leve, fina, transparente:

EL hilo de agua, rizado,
sube y se abre en lo alto;
luego se pierde en el agua
temblorosa con su fondo
de sol, tembloroso y blanco.
El pecho se alza. Un suspiro
todo luz se va en el aire.
Vivo, el ciprés se ilumina
entre los rosales blancos. [P. 48]¹²⁰

Este hecho contemplativo que es el poema parte de una imagen simple que hace brotar todo un hálito de sugerencias, sutiles, mínimas, donde las ideas de luz, pureza,

¹²⁰ Esta misma pureza poética es la que rastreamos en estos versos de Ernesto López Parra (“Amanecer”):

[...]
En los lienzos del alba
como en limpios pañuelos
los ojos al abrirse
han secado su sueño.
[...]

El poema apareció en *Ultra*, n.º. 8 (abril 1921), y lo recoge Francisco Fuentes Florido en *Poesía y poética del ultraísmo*, *op. cit.*, p. 202.

blancura –el adjetivo “blanco” aparece en dos ocasiones- nos hablan de una poesía también transparente, fundamentada en minúsculos destellos líricos. Esta poesía blanca, que vincula su poética con algunos de sus compañeros generacionales, especialmente Salinas y Guillén, y voces insulares como de la Rosa, el primer Gutiérrez Albelo o Félix Delgado¹²¹, poesía también desnuda que percibe la esencia de su entorno más cercano, sobresale por resaltar líricamente lo cotidiano con ese tono descriptivo, contemplativo del que hemos hablado anteriormente.

Como ya hemos anunciado, ciertamente es el ritmo del pensamiento el que proporciona fuerza lírica al poema en prosa, que nunca escapa del todo al toque narrativo, elemento sustentado en las marcas cronológicas, aunque la descripción sea la modalidad textual predominante: el tiempo ordena y secuencia hechos. Ese carácter narrativo, implícito ya en la anécdota que se selecciona, es inherente a la aparición de espacios (la playa, la casa), el tiempo (marcas de deixis temporal; el énfasis en lo temporal revela la supremacía de la visión, hecho también temporal) y personajes (pronombres personales, el padre), pero todo esto siempre estará supeditado a la visión subjetiva de la poetisa: la mirada lírica de la niña protagonista es el principal elemento estructurador de estas *estampas*, pues es la que convierte las impresiones y breves anécdotas en cuadros, estampas atemporales que mitifican la infancia.

El lenguaje jubiloso de una juventud ilusionada signa la décima estampa en prosa, donde la destacada aparición del nexos coordinante copulativo “y” tras punto transmite la idea temporal de continuidad, como si se tratara de un encabalgamiento entre varios versos:

¹²¹ Pensemos en poemas como “[A mí qué me importa]” o “Cañita de manzanilla”, de Julio de la Rosa; “María Silvestre”, “Mañanitas en la aldea” o bien “Agitato”, de Gutiérrez Albelo, donde la intrascendencia y el juego metafórico despiertan la imaginación. En el caso de Félix Delgado, muchos de los poemas de su primer poemario, como “El juguete”, “La iglesia del pueblo” o “La barca se aleja” estarían en la misma órbita.

CUANDO el carnaval se acercaba, todos vivíamos en un continuo repasar los días: uno, dos, tres, cuatro, hasta el día señalado. Nos hablábamos en silencio, misteriosamente. Ya en la víspera, nos mirábamos temblorosos, deseando gritar, dar saltos, pero recogidos en el deseo. Nos acostaban muy temprano, después de preparar el disfraz sobre una silla, y nos dormíamos muy tarde, un sueño agitado, lleno de saltos de carnaval. Y a la mañana, después de vestirnos con nuestros disfraces, bajábamos al patio húmedo de la noche y empezábamos a llamar con unas voces delgadas, embrujadas. Venía la abuela fingiendo un asombro asustado con sus ojos y nos decía: “Pasen, pasen, mascaritas”; y pasábamos todos muy serios. Y mamá llegaba y se asustaba mucho también. Y como nos daba mucha pena –un miedo de uno mismo, interiormente— tirábamos el antifaz y le decíamos: “¡Sí, soy yo!”. Y toda la mañana se colgaba de sorpresas. [P. 49]

El armazón del poema, basado en la coordinación de los hechos recordados, transforma la composición en una cadena de eslabones, peldaños de la memoria en un *crescendo* de la imaginación¹²², aderezado con sutiles metáforas (“saltos de carnaval”, “y toda la mañana se colgaba de sorpresas”) o personificaciones (“voces delgadas, embrujadas”) que otorgan al poema ese palpito vital que aviva íntimamente todo vestigio de la infancia.

En composiciones como ésta, Josefina de la Torre sigue experimentando, sigue esa búsqueda de todo poeta para alcanzar lo que mejor refleje, de forma transparente, nítida, ese diálogo consigo misma, con su conciencia creadora, y que mejor manifieste su interioridad, para que mejor cristalice su intensa subjetividad. Entre esos recursos sobresalen los de recurrencia, con repetición de palabras, estructuras, sobre todo paralelismos (“Nos acostaban muy temprano, [...], y nos dormíamos muy tarde”) o bien emplea recursos que hagan ver la tensión vital del pensamiento, como la antítesis (“muy temprano...muy tarde”). La vivencia personal se convierte en hecho estético.

Como en el caso del poema en verso anterior, el décimo viraje lírico de *Versos y estampas* es un ejemplo de poesía enjuta; es célula poética mínima, reducto extremo de la intimidad, y sugiere con su mínima expresión, sin rima, con unos pocos elementos que acentúen su hondo intimismo, el valor máximo de lo que se siente, personificado en

¹²² Para Gaston Bachelard, “tenemos en la memoria microfilms que sólo pueden ser leídos si reciben la luz viva de la imaginación”. *La poética del espacio*, op. cit., p. 212.

este caso en el sintagma “los dolores”, dulces prendas escondidas, como niños, en el alma:

MIS dolores se escondían
en el fondo de mi alma.
Eran tantos, tan pequeños,
que casi no me molestaban.

Los guardaba con amor
en el fondo de mi alma.
[P. 50]

Así, el poema no es más que una serie de delicadas notas sobre la interioridad, que nos recuerda a los *Cantos breves* de Félix Delgado y a la delicadeza de algunos poemas juanramonianos, como en el caso de este poema, perteneciente al *Diario de un poeta recién casado*:

¡Qué peso aquí en el corazón inmenso
como el cielo y el mar;
qué angustia, qué agonía;
oh, qué peso hondo y algo!¹²³

A medida que avanzamos en la lectura del libro, el poema en prosa es cada vez más dilatado y extenso, pero siempre prevaleciendo el tiempo de la imagen descriptiva, como en el poema en prosa XI:

ERA un viejecito. Venía todos los sábados a recoger su limosna y se sentaba al final de la escalera. Nosotros, desde por la mañana, pedíamos para él una peseta, y toda la tarde le esperábamos queriéndole reconocer en cada llamada. Nos traía siempre estampas. Revolvía no sabíamos dónde, en todos los rincones; buscaba, buscaba y nos traía estampas. [...] [P. 51]

El pretérito imperfecto del pasado que se siente en su desarrollo, así como la utilización de construcciones adjetivas, especialmente la formada por un participio y un sintagma preposicional (“arrodillado en el suelo”; “ojos bañados de sombras”)

¹²³ *Diario de un poeta recién casado*, op. cit. XLVI, p. 133.

consolidan ese carácter descriptivo. El isócolon y la geminación (“buscaba, buscaba y nos traía estampas”; “iba apoyado en un palo, un palo torcido”) siguen marcando el *tempo* rítmico del pensamiento, siguen fijando los tenues saltos en el tiempo de la memoria juvenil. Las remembranzas, chispazos emocionados del espíritu, se siguen encadenando en un fluir de íntimas vivencias. El jolgorio de los juegos infantiles sigue llenando de voces jóvenes los rincones de cada verso-frase, donde continúan siendo una elemental secuencia narrativa que da fondo a la ilación sucesiva de fulgores descriptivos. La ingenuidad aparece en la percepción de los hechos, despuntando la antinomia juventud - vejez, presente una vez más, elemento temático tensionador del poema. La inocencia infantil aparece al final, al ver que el viejecillo no viene como en días anteriores al haber sido internado, desenlace fatal que *se esconde* entre las risas de las colegialas:

[...]

Aquel sábado le esperábamos y vino la noche sin que llegara el viejo. Y cuando nos dormían, alguien dijo: “Hoy no ha venido Antonio”. Y se inició una risa, y una explicación acerca del nombre, que murió apagada en una voz soñolienta. Y Antonio no volvió más. Nunca. Luego oímos hablar de un asilo, de los pobres que piden limosna. No comprendimos nada. [*ib.*]

Al igual que el poema en verso anterior, un hecho mínimo de la cotidianidad despierta la agudeza observadora de la poetisa que, rápidamente, por analogía, establece un vínculo vital entre ese momento y su situación existencial actual; se trata de extraer de lo cotidiano y superficial un sentido más profundo, universalmente propio, poético:

REZABA la lluvia
su oración del alba:
iba desgranando
las cuentas menudas
del blanco rosario.
Yo las recogía
dentro de mis manos,
y también rezaba
junto con la lluvia
mi oración del alba. [P. 53]

Se produce una comunión completa con el tiempo, casi podríamos decir que una fusión espiritual. El verso, esencial, breve, ágil, tiende a personalizar el hecho poético: “su oración del alba”, externa al sujeto, se transforma finalmente en “mi oración del alba” singularizando así, nuevamente, ese *plus* de subjetividad característico en Josefina de la Torre. Quizá sea el carácter contemplativo uno de los rasgos que más intensifique esa subjetividad. La poetisa ha encontrado una correspondencia entre el mundo y su mundo.

El poema en prosa XII es el más extenso (casi dos páginas en la edición original del poemario) de *Versos y estampas*. En él se hallan elementos temáticos antagónicos que dotan de tensión y estructuran este poema: mañana-noche, juventud-vejez, alegría-tristeza todo ello desde una óptica infantil que nos hace distinguir claramente las ideas de belleza, delicadeza y ternura, con el uso de algún diminutivo (“camita”), oxímoros (“sombra blanca”) e imágenes coloristas (“llevábamos el corazón lleno de flores”):

AQUELLA mañana blanca ¡cómo la recuerdo! Nos habíamos levantado un poco más tarde que otros días, después de haber estado unos momentos con el sopor del último sueño, percibiendo de cuando en cuando, al abrirse los ojos, los barrotes de las camitas que parecían jaulas de hierro. Nos pusieron unos delantales largos, anchos, que nos escurrían por todo el cuerpo, y nos empujaron al patio. El patio estaba frío, brillante de las primeras horas de la mañana y verde de enredaderas. A un tiempo todos hicimos la misma pregunta: “Y la niña, ¿cómo está?”. Nadie respondió. En el comedor nos esperaban las tazas humeantes del café con leche, y el pan y la manteca. La mano que nos guiaba estaba muy pálida. Alguien dijo, de pronto: “Los niños, que los lleven arriba”. Y subimos todos, despacio, en silencio. ¡Qué larga, qué penosa nos pareció la escalera! Y no tuvieron que darnos la noticia. Cuando entramos en la alcoba ya llevábamos el corazón lleno de flores, y los ojos llorosos. Sobre la cama ancha, blanca de rosas, había una caja de muñecas también blanca. Y luego se la llevaron [...] [Pp. 54 y ss]

La vitalidad juvenil contrasta con el sempiterno tema de la muerte, sólo sugerida (“y luego se la llevaron”), pues, como a los niños, ciertas cosas no se pueden decir de forma directa. Las enumeraciones, eslabones del ritmo interior de la composición, llenan de detalles y contrastes el poema, en el que la vivencia pasada queda cortada al final, un final abierto que amplía la sugestión:

[...]

Y otra mañana estábamos en el muro de piedra y nos llegó en el aire el eco de una queja, y todos nos miramos en silencio, temblorosos. Pero llegó la hermana y nos dijo: “Es que se arrullan las palomas blancas”, y todos quedamos consternados, mirándolas ahora revolotear en la azotea. Y un día, cuando jugábamos gritando en el cuarto grande, nos hicieron salir uno a uno, y nos separaron silenciosamente. A la noche aquella nos dijeron: “Sabes, la abuelita se ha muerto”. Y toda la casa se llenó de gente. Y a la mañana nos despertó la queja lejana de las palomas blancas, y todos se levantaron aturridos, presurosos. [P. 55.]

Es relevante la presencia de vocablos relacionados semánticamente con la idea de luz (brillante, blanco, mañana...). La mañana es sinónimo de la primera juventud, momento iniciático de la vida, vitalismo que contrasta con la muerte tanto de la niña como de la abuela, muerte presente en la simbólica “noche” del segundo párrafo-estrofa. Estas enumeraciones, ya señaladas, breves (dos o tres elementos) signan el ritmo espiritual¹²⁴, a lo que también ayuda la aparición yuxtapuesta de componentes textuales categorialmente homónimos, como adjetivos (“largos, anchos”; “el patio estaba frío, brillante...”, ¡Qué larga, que penosa...!”; “cama ancha, blanca de rosas”) en muchas ocasiones relacionados con estados anímicos, sobre todo adjetivos desligados o adjetivos predicativos separados por comas, que marcan el límite entre el adjetivo que describe una cualidad exterior, física, prosopográfica, del que nos ofrece una cualidad interior, moral, etopéyica (“¡Qué larga, qué penosa...!”; “todos se levantaron aturridos, temblorosos”).

De otro lado, la continuidad secuencial, que indica una cercanía emocional extrema entre esos leves fragmentos de la memoria recobrada, queda patente en el empleo de elementos relacionantes de valor coordinativo, sumativo, sobre todo tras pausa fuerte, acentuando también el hallazgo de construcciones sintácticas que indican

¹²⁴ Precisamente este rasgo, el de la *espiritualidad* –la creación de un clima espiritual– es el que Díaz-Plaja (*Historia general de las literaturas hispánicas*, Literatura Contemporánea, (VI), ediciones Vergara, Barcelona, 1967) cree como característico del poema en prosa: “denominamos poema en prosa a toda entidad literaria que se propone alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (*apud* p. 578). Esta definición la aporta en este manual Luis Felipe Vivanco en el capítulo “La generación poética del 27”.

devenir temporal con sintagmas (“aquella mañana”) o locuciones adverbiales (“de cuando en cuando”) u otros sintagmas preposicionales (“a un tiempo”; “de pronto”; “otra mañana”) usados a modo de conectores, así como nexos que introducen subordinadas temporales (“cuando”; “después que”). El recuerdo es aquí asimilación de imágenes del pasado, donde lo que se imagina no se conoce, sino que se sabe, que es conocer en profundidad, íntimamente

En otras poesías también aparece la segunda persona, en este caso con valor exhortativo, como en la composición 12, que apareció publicada posteriormente en el rotativo *La Prensa*, de Tenerife¹²⁵:

NO te acerques al estanque:
antes me he mirado en él
y vi su fondo a través
de mi sombra. No te acerques
al estanque:
tendrás el pecho hondo y frío
y tembloroso de agua. [P. 56]

Parece que en el poema hay un desdoble de la conciencia, una llamada al orden. Los encabalgamientos resaltan los constituyentes claves, de alto valor connotativo, el estanque, que también aparece como *leitmotiv* del poema número seis. Los protagonistas poéticos, pronominalizados, también nos traen a la mente los ecos salinianos. El estanque, espejo de agua, misterio, símbolo de todo un proceso conceptual e intelectual hereda las cualidades de ambos elementos: al final del poema, el objeto reflejado y el reflejo se funden, conmutan sus características definidoras en un sugerente juego de imágenes, que asimismo traduce una asimilación de *la otredad* de las cosas reflejadas, su idealización, su belleza y sus misterios. Es, pues, otro motivo conectado con la poética de la búsqueda.

¹²⁵ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).

En esta composición, con tímidas resonancias del mito de Narciso, otro transgresor de lo prohibido, de las normas, el estanque-espejo está caracterizado negativamente, lo que aumenta su valor provocativo y atrayente: absorbe la imagen que reproduce y retiene, revelando lo ambivalente -protagonista y antagonista, los gemelos, la dualidad-. También el agua, signo vital, se ve como elemento negativo (“hondo”, “frío”). La atracción de lo que se siente como idéntico cimenta este juego de imágenes.

Pero nos atrae el motivo del espejo por su claro cariz metapoético: reproduce de otra manera, dando una presencia nueva de lo mismo. Es, también, una imagen de la creación dentro del propio poema, una imagen de la imagen, de la imaginación, como imagen es también el reflejo en la fría y profunda claridad del agua. El estanque-espejo es símbolo del propio acto creador, al reflejar lo efímero, la huella que deja la realidad, el ser en su devenir histórico: el espejo refleja la huella del ser en el tiempo. Pero también materializa el diálogo con la alteridad, pues siempre deforma las imágenes. Este motivo simbolista (becqueriano) va ligado al tema de la soledad¹²⁶: refleja, de igual forma, el fluir del tiempo, la angustia del vacío.

La referencia inglesa en la siguiente estampa nos trae los ecos de Quesada, poeta al que de la Torre admiraba y cuya intercesión en la publicación de creaciones de la poetisa ya hemos señalado¹²⁷. Como ya sabemos por el autor de *El lino de los sueños*, la presencia inglesa en el primer cuarto de siglo en Canarias fue muy notable, especialmente en la vida mercantil y comercial en una ciudad como Las Palmas. La

¹²⁶ “El espejo, pues, absorbe el paisaje, absorbe el tiempo y proyecta su imagen en un ámbito interior...”. Zardoya, Concha, *Poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, p. 309.

¹²⁷ “Rafael Romero, en efecto, actuó como mediador entre la revista y los poetas de la Islas”. Sánchez Robayna, Andrés, “Sobre la génesis de *Los caminos dispersos* de Alonso Quesada: las versiones de *Alfar*, op. cit.; p. 77.

poetisa describe, con cierto tono humorístico, una anécdota: el abrigo inglés de un niño, que le queda un poco grande, y que llama la atención de todos los niños del lugar:

COMO así lo habían mandado los padres de Inglaterra, así se lo pusieron. Era un día de paseo, y para que el niño fuese guapo le pusieron el abrigo. Los demás le mirábamos engalanarse, abrigados en los nuestros de confección isleña. Cuando se lo hubo puesto, le observaron unos instantes en silencio. El niño dio unas vueltas en el cuarto, tropezando, con el abrigo colgado de los hombros. Se hizo una observación en voz alta: “¿No lo encuentras demasiado largo?”. Y otra: “Debe de ser moda”. Y salimos de paseo. [...] [P. 47]

Esta composición nos recuerda a una composición de Juan Ramón, en este caso en verso, titulada “El niño pobre”, que desarrolla una anécdota muy similar:

Le han puesto al niño un vestido
absurdo, loco, ridículo;
le está largo y corto; gritos
de colores le han prendido
por todas partes. Y el niño
se mira, se toca, erguido.
Todo le hace reír al mico,
las manos en los bolsillos...
La hermana le dice –pico
de gorrión, tizos lindos
los ojos, manos y rizos
en el rojo espejo-: “¡Hijo,
pareces un niño rico!...”¹²⁸

En ciertos momentos Josefina de la Torre hace un manejo destacado de los recursos rítmicos, repitiendo estructuras morfológicas –lexemáticas- con el políptoton, isotopías gramaticales en las frases binarias, geminaciones y también el uso de la diseminación, a veces ligeramente modificada. El siguiente fragmento da fe de todo lo que decimos: “Y salimos de paseo. Paseamos mucho y la gente nos miraba, nos miraba y sonreía: una sonrisa larga, muy larga, como el abrigo” [*ib.*].

De todas formas, a pesar de la divertida anécdota puede observarse en muchos poemas en prosa, sobre todo en su parte final, cierta nota de nostalgia, de melancolía, de

¹²⁸ Jiménez, Juan Ramón, *Nueva antología*, *op. cit.*, p. 111.

tristeza, que encaja bien en ese tono romántico que creemos que es una constante en todo el poemario¹²⁹.

De la Torre vuelve a hacer gala de su gusto por experimentar con distintas estructuras métricas, rítmicas en el poema 13. Este poema, junto al número 14, son los únicos de arte mayor. Nuestra poetisa prefiere el octosílabo, o bien versos más cortos, que manifiestan la agilidad del pensamiento. Estos versos se levantan en la lectura como leves trazos líricos de la memoria, con ese tono contemplativo y melancólico que fundamenta su base evocativa en la descripción:

SOBRE el mar, bajo el cielo, blancas, densas,
vienen todas las velas desplegadas
en el aire, dorado y transparente.
Y en la proa, delgada como brisa,
la corona de espuma alborotada
es adorno rizado de su frente.

En la playa, de oros soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente.
Y en el ramo de velas olorosas
—brisa de mar, aroma de mariscos—
hay un anhelo cálido y creciente.

¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada;
y en pie de la proa —tijera de los mares—
a ti, todos mis sueños, presentido
con el azul del mar en la mirada! [P. 58]

El andamiaje estructural del poema se apoya en una estructura tripartita para desarrollar un deseo: el ansia por ver acercarse desde el Atlántico ese sueño de la ilusión, que bien puede ser el amor. La intensidad emotiva va creciendo lentamente, en un verso largo, lleno de resonancias isleñas, de mar de playa, de aire. El verso libre

¹²⁹ Guillermo Díaz Plaja, en su *Antología del poema en prosa, op. cit.*, se manifiesta también en esta misma orientación: “Más cerca de la ternura se encuentran los poemas de Josefina de la Torre” (p. 165). Díaz Plaja incluye a nuestra poeta dentro del apartado “Epígonos de Juan Ramón Jiménez”, donde también incluye a Alejandro Collantes de Terán, Manuel Halcón, Rafael Laffón, Juan Chabás, Antonio Oliver Belmas, Carmen Conde, José Luis Cano y Joaquín Romero Murube”.

permite dar rienda suelta a la emoción de un sueño, un anhelo. La adjetivación, muy rica, otorga una suerte de plasticidad lírica a la descripción inicial: en esta suerte de sexta rima en versos sueltos, el paisaje, lleno de luz, presenta, metonímicamente, la llegada del barco, de los hombres. Es esta visión del paisaje la que hace que Juan Manuel Trujillo vea en Josefina de la Torre a una genuina representante de la poesía más auténtica de las islas, junto a la de Morales o Agustín Espinosa:

Leyendo los tres poetas de las Islas Canarias, Tomás Morales, Alonso Quesada, Josefina de la Torre, incluidos en la segunda edición de la *Antología de la poesía contemporánea*, de Gerardo Diego, advertimos que pocos poetas, como estos, han contado tan naturalmente con el paisaje de ese pequeño insulario maravilloso. Para encontrar una naturalidad así hay que irse a los extremos, a los más antiguos y a los más modernos de los escritores insulares; a Viana y Cairasco y, por ejemplo, a Agustín Espinosa y Josefina de la Torre.¹³⁰

En este paisaje, el elemento marino siempre despierta profundas resonancias metafóricas en el poeta insular, y en su éxtasis soñador, exhala toda su majestuosidad que cristaliza en una pujante y rica imaginación; el agua se suele relacionar con lo femenino, por su carácter germinador, y el estanque o el lago, motivos empleados por la poetisa, con la ensoñación. La comparación “delgada como brisa” (la proa), las enumeraciones bimembres (“blancas, densas”), la imagen simple y directa (“la corona de espuma alborotada / es adorno rizado de su frente”), la frase binaria que resalta la luminosidad del objeto (“dorado y transparente”) revelan esos fulgores imaginativos, esa mirada atlántica; y tras el mar, el arribo, la playa, lugar de observación y espera del insular.

Vuelve a imperar el estatismo descriptivo: las sensaciones se con-funden, creando un ambiente de expectante inquietud, todo ello a través del empleo de sinestesias (“anhelo cálido”, “velas olorosas”) o bimebraciones, signadas siempre por

¹³⁰ Trujillo, Juan Manuel, “Carta de Madrid. El lenguaje poético de nuestro islario”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (20-11-1934). El artículo lo recoge Sebastián de la Nuez en *Prosa reunida, op. cit.*, pp. 150 y ss; p. 150. Más adelante, afirmará que “el paisaje es un lenguaje, un lenguaje profundo de palabras” (*ib.*).

una íntima tonalidad evocadora (“brisa de mar, aroma de marisco”). Todo vaticina la inminente presencia: todas esas huellas de lo aún ausente (olores, sensaciones múltiples...) auguran su llegada. El clímax final, en el que el sujeto lírico hace propia la experiencia de otros, es la consolidación lírica del deseo, en una imagen última reflejo de ese atlantismo de la poesía insular: el mar como puente de unión, como camino de sueños. Ese mar evocador, como en Julio Antonio de la Rosa o García Cabrera, es plataforma para la imaginación. Esta idéntica capacidad imaginativa se observa en la propia composición de las tres estrofas: los tres primeros versos siempre revelan un planteamiento más objetivo, más real, que se intensifica de forma muy subjetiva en los tres versos siguientes (siempre el cuarto verso de cada estrofa se inicia de la misma forma, marcando el hecho consecutivo, esencialmente diferente, lleno de mayor creatividad): primero el mar, las velas desplegadas; el aire lleno de luz solar nos trae la imagen del frente del barco y la belleza plástica de la espuma del mar a su paso; posteriormente, la playa, llena de miradas femeninas, presenta las velas en un ambiente de intensa expectación, embriagado de sensaciones aromáticas y sugerentes; finalmente, una barca¹³¹ imaginaria trae a la mente de la poetisa la prefiguración de un tú, una ilusión, pero sólo presentido, imaginado.

¹³¹ La barca y el motivo de la playa también están en Juan Ramón, por ejemplo, en su poema titulado “El ilusionado” (*Nueva antología, op. cit.*, p. 187):

Yo salté a la barca nueva.
(Caía la tarde).
¡Qué extraña la barca vieja!

¡Qué lenta se fue la barca
vieja, mar abajo,
contra el ocaso sin playa!
Contra el sur solo y salvaje,
¡qué doblada se iba,
(como una olvidada madre)!

Y yo abrazaba en la barca
nueva el amor mío,
a la mujer demudada.

Otro elemento que califica los poemas en prosa, unidades que presentan *ex abrupto* un pedacito de lo vivido, es que la poetisa suele plantear la presentación de algún personaje, primero a través de sus acciones o hechos, para posteriormente nominarlo con más propiedad. En este caso es un viejo que hace evocar al espíritu asustadizo de las jóvenes, muy impresionables en la infancia, lugar temporal de los primeros descubrimientos, de las primeras emociones:

¡CUÁNTO le hemos temido también! No salíamos solos, en la casa de campo, hasta la muralla, por miedo a encontrarlo. Primero se oía de lejos, muy lejos, el zumbido ronco de sus alaridos. Toda la montaña temblaba, redonda del eco de su voz, y los árboles sacudían las hojas secas. Es mudo este viejo. Aquel llorar de su garganta seca, y el chasquido de la lengua contra el paladar, nos aterrorizaba. [...] [P. 59]¹³²

Recursos como la aliteración (“Toda la montaña temblaba, redonda del eco de su voz, y los árboles sacudían las hojas secas”) o leves guiños lorquianos (“oliéndole el traje a uva madura”) ayudan a generar ese choque emocional que aún pervive en la joven poetisa a través del recuerdo.

El siguiente poema en verso, uno de los más enigmáticos, nos ofrece, como en el romance, a un sujeto poético que recorre un camino; en el caso del “intermedio” se extraviaba y, ahora, va hacia lo desconocido, en un proceso de indagación, de peregrinación, pero sin una meta predeterminada:

MI camino tiene una luz,
—hay un pajarito cantando en un pino—.
Voy caminando hacia la luz,
—hay una ranita cantando en la acequia—.
Me acerco y se agranda la luz,
—hay una chiquilla cantando en la fuente—.
¿Adónde me lleva esta luz?
—Hay un lucerito cantando en la noche—.
¡Me prende en su fuego la luz!
—Hay una voz nueva cantando en mi oído—. [P. 60]

¹³² Manuel González Sosa (“El poema en prosa en Canarias”, *Diario de Las Palmas* (14-4-1983)) antologa este poema junto a otros de Andrés Sánchez Robayna, Arturo Maccanti o Luis Feria.

Junto a la idea del camino, que remite a los célebres versos machadianos “Caminante no hay camino / se hace camino al andar”, está la referencia al *leitmotiv* de la luz, que podemos interpretar como principio creador y vital universal, energía cósmica. La estructura paralelística del poema, que recuerda a los dialoguillos populares –también en el primer Lorca, como en el poema que se titula “Balada de un día de julio”- basados en preguntas y respuestas, ofrece a un poeta-peregrino que se encuentra con distintos elementos naturales, de alto valor simbólico (“pájaro”, “rana”, “chiquilla”, “lucerito”). El pajarillo representaría un ser alado, la imaginación, lo espiritual; la ranita, la fertilidad, la vida en el agua; la chiquilla, lo femenino; el lucerito, la luna, el poder femenino, el devenir cíclico del tiempo, lo que se repite, ojo de la noche, iluminación y, por ello, también elemento creador, lo intuitivo y lo objetivo, elemento romántico esencial, fuerza espiritual universal.

Todos estos elementos son vistos con esa nostalgia intimista que otorga el uso del diminutivo, que da la sensación de un mayor acercamiento emotivo al yo lírico. Estos símbolos de la creación aparecen en esa senda del yo hacia la luz: según J.C. Cooper, “la experiencia de la luz representa el encuentro con la realidad última”¹³³. Esa voz nueva –adjetivo éste indispensable en la poesía de vanguardia- es el resultado de la búsqueda de la poetisa por los caminos de la creación, llenos de constantes estímulos, en un andar hacia adentro, para llegar a la verdad personal, buscando la voz propia, no repetida, única, del yo. Junto al último poema en verso, el número 17, éste es sin duda uno de los mejores del libro.

A veces, la felicidad del recuerdo de la niñez se vuelve turbia. El poema es el medio que también emplea la poetisa para reflexionar sobre hechos que en su cercana

¹³³ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 111.

juventud perturbaban su vida. En la decimoquinta estampa, el toque neopopular reside en ese personaje, Rosa la del Café:

ES mi recuerdo más turbio, el que más me cuesta aclarar. No puedo recordar bien cómo era Rosa. ¿Alta, baja? Una niña de unos siete o nueve años, sucia y despeinada. Surgía del café entre el humo rosado de nuestros cantos, cuando hacíamos el corro en la plaza de San Bernardo. Su aparición nos recordaba al Simón Cirineo. Andaba sobre el lado derecho, con una suave curva en el izquierdo, llevando un pequeño, tan sucio como ella, jinete de su cadera flexible. Cuando cantábamos la canción de “el vestidito”, lo dejaba sentado en el suelo, apoyado contra la pared desteñida del café, en éxtasis de admiración, y se ponía también a cantar, sin ton ni son. [...] [P. 61]

En los poetas jóvenes, como Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas, Pedro García Cabrera o Ismael Domínguez, entre otros, nunca ha faltado la nota existencialista donde la duda vital puebla el poema de antagonismos, los mismos que apreciamos en el poema número 15:

TODA mi ilusión la he puesto
en la espera de un mañana.
¿Cómo vendrás? ¿Adornado
de blanca flor de retama
o de flor de pensamiento
que de luto se engalana?
¿Vendrás con rojas miradas
o con pálidas miradas?
¿Tendrás voz, tendrás sonrisa,
o no me guardarás nada?
[...] [P. 63]

Las dudas, en forma de interrogaciones retóricas presentan las dualidades blanco-luto, rojas-pálidas. La imagen del barco (“¡Mañana, horizonte en niebla, / fiel timón de mi fragata: [...]”), que no es nueva, nos vuelve a evocar la noción de la vida como aventura, como exploración de los caminos del vivir, pero siempre sellados por la fuerza vital y optimista de la ilusión. De la Torre, en este sentido, es una poetisa de su tiempo, de la primera vanguardia. Ese afán puede personificarse en un mañana pleno de amor.

Para la infancia, toda experiencia está rodeada por esa aura de novedad de las cosas sentidas por primera vez. En la última estampa, la llegada del año nuevo, el júbilo, la alegría, nos dan una imagen cotidiana, de cualquier hogar, vista como única e irrepetible. El devenir del tiempo ha cumplido su ciclo y se dispone nuevamente a comenzar. Los poemas en prosa acaban con un inicio, el del nuevo año, iniciándose el primero en el verano, época de plenitud y cerrándose el libro con el ocaso. Termina un ciclo:

LA última noche del año, después de comer, todos salían y nos quedábamos las dos solas con la antigua sirvienta. (Antes de marcharse nos dejaban, para entrar el año, unos refrescos y unos dulces). Y les veíamos salir al baile muy contentos, en espera del Año Nuevo. Nos sentábamos alrededor de la mesa. La vieja trabajando su encaje —maravilla de hojas y flores entre las manos—, y nosotras hablando y riendo. ¡Qué valientes nos encontrábamos al ver pasar las horas en el reloj! Cerca ya de las doce, el encaje se mustiaba entre las manos y la charla y las risas se envolvían en una niebla espesa de sueño. Se llenaban los vasos poco a poco, en un medio silencio, y se esperaba ya con impaciencia la campanada del reloj. [...] [P. 64]

El lirismo intimista del penúltimo poema, que recrea un ambiente de quietud espiritual, se resalta poderosamente gracias a la personificación de elementos poéticos: el mar, la playa, la noche, la luna:

MIS pies descalzos, de plata.
La orilla muerta del mar
en la playa,
sobre el sudario de arena
mojada.
La noche viuda, enlutada,
se cubre toda de lágrimas.
La luna, mis pies descalzos
de plata, dentro del agua. [P. 65]

La nocturnidad incrementa la sensación de sosegada y serena intimidad, donde paisaje y yo poético se funden en el agua, eterno reflejo del mundo, en una noche de lluvia¹³⁴. La acción se sitúa en la noche, pues es ahí donde aparece el único verbo del

¹³⁴ En Lorca el agua también tiene ese valor de eternidad:

poema. La personificación es la forma que la retórica tiene para relacionar lo humano con el mundo natural y la obra de Josefina de la Torre, obra de la experiencia humana, está lleno de recursos como éste que animan el entorno para que, así, participe de su experiencia. Esto implica un diálogo profundo con un contexto vital interiorizado – como la luna dentro del agua del mar-, lo que vuelve a resaltar esa emotividad como marca de su poesía primera. Por otra parte, la polimetría, que practica de la Torre en múltiples poemas de estos dos libros primeros, con ausencia de rima generalmente, ayuda a vencer la excesiva cerrazón del estrofismo, dando esa sensación de serenidad que respiran muchas de estas composiciones.

El último poema es, quizá, el más interesante de este primer poemario. El motivo recurrente de la ventana, punto del observador que lo pone a un nivel superior con relación a lo observado, símbolo de “lo interior”, marco-cuadro que une al observador con el mundo, vuelve a ser clave. Cirlot cree que también la ventana puede ser símbolo de la conciencia, especialmente en lo alto de una torre¹³⁵. Este romance blanco despunta por los juegos de imágenes que despierta el horizonte de la mirada de la poetisa:

DE nuevo ante la ventana
sola con el horizonte.
La tarde vuelve y se va,
aeronave de su ensueño.
Todo va de cerca a lejos.
Nada se sienta a su lado.
El mar hace lentejuelas
en su pandero amarillo.

El reflejo
es lo real.
El río
y el cielo
son puertas que nos llevan
a lo Eterno.

Obras completas, Tomo I, *op. cit.*, “Sésamo”, p. 205. La propia brevedad versal es *reflejo* de la levedad, del resplandor que éste deja, de su propio silencio.

¹³⁵ Cirlot, Juan E., *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 462.

Nada se quedó olvidado:
ni un pañolito de seda.
Nadie se quedó con nada:
todo volvió entre las olas.
Y aquel anhelo gracioso
que la llevó entre sonrisas
le pone sobre la cara
nuevo antifaz soñoliento.
[...] [P. 66]

La tarde cruza cual barco el horizonte donde la luz juega a través de objetos más cercanos o alejados. Todo lleva un acompasado movimiento; el poder del mar y de la luz lo dominan todo y, así, “el mar hace lentejuelas / en su panderero amarillo”. El recuerdo está hondamente marcado por los rumores marinos que en su vaivén constante todo lo traen y todo lo llevan, lo acercan y lo alejan, lo cambian y lo mantienen igual gracias a su fuerza metamórfica. Las entidades inanimadas (“Nada se quedó olvidado”) y las animadas (“nadie se quedó con nada”) quedan vivificadas en la íntima comunión entre el mar –el horizonte marino de tenue cromatismo- y la poetisa que lo observa. Con las manos sobre el rostro para dejar de mirar (ese “nuevo antifaz soñoliento”) el recuerdo se personifica tras la ventana, en la lejanía. La ingenuidad queda patente en la idea de juego con la que se resuelve la composición:

[...]
El empañado recuerdo
se asoma por los cristales
como viajero que pide
la limosna de la noche.
Y los ojos lo recogen
en su espejito pequeño
y juegan a luz y sombra
de las manos a la playa. [Pp. 66 y ss]

En conclusión, en este primer poemario, no carente de aciertos y cierta gracia juvenil, de la Torre se plantea ejercitar su escritura, profundizar en el valor rítmico del pensamiento, en la prosa y en el verso, mostrar sus cualidades como pintora desde una

óptica que atrapa los pequeños detalles de la cotidianeidad, aquellos que de alguna manera marcaron su infancia, para verterlos líricamente con un tono nostálgico entre melancólico y, a veces, juguetón. Las alegrías, los miedos, la pena, la ilusión, son aspectos latentes en todo el libro pero, sobre todo, el acento intimista es el que más y mejor caracteriza todo el poemario, pleno de vida, de dulzura, de emotividad. La descripción, plasmada en la visión emocionada del recuerdo, acentúa los ribetes líricos de un primer libro a modo de probatura personal, en el que el poema en prosa, donde se manifiesta la tensión entre pasado evocado y presente de la evocación, convive con el verso como camino lírico posible, al igual que en Juan Ramón, al que tanto debe nuestra poetisa.

Pero es la experiencia personal de la infancia –y de ahí viene el empleo, también, del poema en prosa-, apreciada desde la primera juventud, que ya se distingue en el tierno idioma lírico que desprende esta primera *plaque*, la que hace que Josefina de la Torre trate de buscar una voz personal, con un timbre y una tesitura diferenciados. *Versos y estampas* es un único punto de vista disgregado, en el que la poetisa se nos presenta como una soñadora de ausencias; todo gira en torno a la vivencia interna del yo lírico, en un mundo subjetivo e idealizado. Todo referte externo a la poetisa-observadora está subjetivamente ligado a su ambiente infantil. En Josefina de la Torre también impera desde un principio esa *poética de la mirada* tan extendida entre los poetas de su generación en Canarias, una mirada interior anclada en los recuerdos que en *Poemas de la isla*, su poemario más vanguardista, llegará a nuevas cotas en sus intentos por buscar una manera personal de acercarse a las cosas, una nueva forma de comunión.

POEMAS DE LA ISLA (1930)

El segundo poemario josefiano se publica en Las Palmas de Gran Canaria en 1930 bajo el sugestivo lema de *Poemas de la isla*¹³⁶. Contiene cincuenta y dos poemas, y se constituye como el conjunto de poemas más vanguardista de la poetisa grancanaria. La isla, símbolo universal, representa en su pequeñez un microcosmos, la máxima concentración de universalidad. Es emblema de lo misterioso, es símbolo de síntesis; no hemos de olvidar que en el prólogo del primer libro, Pedro Salinas había identificado a Josefina de la Torre con una isla y éste había sido el *leitmotiv* de ese prólogo. La isla es un caracol marino que encierra las más variopintas resonancias y es el motivo que mejor refleja esa *poética de la búsqueda* que transita por cada recoveco de este poemario: la palabra es un elemento mágico que transfigura la realidad; de ahí que su búsqueda sea tan vital para la poetisa.

Este libro supone un paso adelante en el credo creativo de la autora: ahora busca la realidad invisible, secreta, de los hechos cotidianos: se trataría de penetrar en el alma de las cosas, hallar su secreto, su significado último para que cristalice en la palabra poética. El secreto se corporeiza en signo –palabra-, huella de lo que es pero, a la vez, certeza, hecho. El poema está encaminado a fijar el paso de las cosas por el tiempo. Un fuerte hálito de candidez rodea todo este poemario, al establecerse una relación sensual entre la poetisa y el lenguaje, en su búsqueda por llegar a la esencialidad¹³⁷. Esta reflexión metapoética vincula directamente a nuestra poetisa con la vanguardia: la

¹³⁶ Precisamente sobre la idea de isla ha escrito Nilo Palenzuela el volumen *Encrucijadas de un insulario*, citado, y Eugenio Granell *Isla cofre mítico*, también citado.

¹³⁷ “La visión de la poesía como modo de llegar a realidades esenciales para el hombre aparece ya en 1927, se nota de nuevo en 1930, y sigue presente, en los escritos posteriores de varios poetas”. Debicki, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1968, p. 38. En Josefina de la Torre esa protometafísica de la palabra muestra su ingente interés por un tema profundamente humano: la realidad del lenguaje y su vinculación con el mundo circundante. Este es un valor básico de la existencia humana. Y es que una de las realidades centrales del mundo es el propio lenguaje.

reflexión en el propio acto creativo de la creación misma es algo inherente a la poética de la modernidad¹³⁸.

Junto a este valor general, queremos señalar otro elemento que ayuda al engranaje de todo el poemario: el signo equilibra la relación entre la realidad invisible, que es exterior al sujeto, y la realidad interior. La búsqueda de la palabra justa, exacta será el elemento clave en los primeros poemas, y se dejará sentir a lo largo de todo el poemario. El poema es punto de encuentro, pues concreta el diálogo fuera-dentro objetivándolo en el propio acto creador. Ésta es la forma que tiene de la Torre de sentir la poesía.

Enlazando con lo anterior, nos parece que estamos ante un largo poema, que ocuparía todo el libro, donde los segmentos en blanco entre fragmento y fragmento indican una pausa, pero el tono general se mantiene; la no aparición de un título, de un número a veces, plantea el libro como un todo orgánico en el que se desarrolla un proceso escalonado, donde cada poema es un peldaño. Esta unidad también procede de una serie de motivos recurrentes ligados al principio de la búsqueda, que persiguen aclarar el desconocimiento del sujeto lírico.

Con relación a su obra primera, la propia poetisa considera más personal *Poemas de la isla* que *Versos y estampas*, al estar dedicado a un motivo en concreto a diferencia

¹³⁸ Recordemos que, en el prólogo a su primer libro, el autor de *Fábula y signo* la llama “muchacha-isla”, “rodeada de agua por todas partes”. En la entrevista de Antonio Puente, ya citada, afirmaba: “Me complace esa tautología (Agustín Espinosa, en *Lancelot 28º-7º*, *op. cit.*, p. 69, recogía que la isla es un círculo de agua, “la respuesta tímida de la isla al abrazo redondo del mar”), como si no todas las islas estuvieran rodeadas de agua por todas partes. Ya le dije que me gusta ser una *poetisa* isla. Como escritora y como mujer, me siento una insular por los cuatro costados. No sabría explicar muy bien en qué consiste esa condición, relacionada tal vez con un peculiar modo jocoso e intimista, melancólico, pero lúdico, de no poder parar de revivir la luz y el mar. *Tampoco sabría explicar en qué consiste la poesía, que cree que es algo que se da justamente en la medida en que no puede ser explicado; algo inefable, que sólo existe mientras es sentido*”. El subrayado es nuestro. En otro artículo sobre su primer libro, ya citado, Salazar y Chapela relacionaba este concepto saliniano de muchacha-isla con el carácter femenino del poemario, lleno de verdaderas concesiones a lo sensible e imaginativo: “Entrar en su libro es entrar en una isla ignorada, maravillosa (“aquella isla estaba rodeada de agua por todas partes”, dice Pedro Salinas), es dejar atrás, muy lejos, las torpes cosas frías para recorrer un mundo imaginario, imaginado, estremecido y sensible.”

de la diversidad de su *opera prima*. Con referencia al que sería su tercer poemario, que pensaba publicar en 1933, comenta lo siguiente: “no sé; desde luego más parecida a la primera que a los *Poemas de la isla*. Menos personal, más dedicada a las cosas que a una cosa. No encuentro la palabra que defina mi pensamiento.”¹³⁹

El primer poema crea el espacio de la reflexión metapoética: la isla. Ésta, como la palabra, es todo un misterio, en el que todo es posible. Hay realidades –y este aspecto está latente en todo el libro- que sólo revela el arte; en muchas ocasiones, el trazo o el color no pueden revelar lo que sí dicta la palabra. Por eso Josefina de la Torre experimenta desde un principio, buscando lo imprevisto. El acto creador está signado por la idea de sorpresa; simplemente se produce, sin esperarlo:

SI ha de ser, quiero que sea
de pronto. Cuando yo piense
en horizontes dormidos
y en el mar sobre la playa.
Si ha de ser, que me sorprenda
en mis mejores recuerdos
para hacer de su presencia
un solo signo en el aire.
Dormida no, ni despierta:
si ha de ser, quiero que sea. [P. 7]¹⁴⁰

La isla (“horizontes dormidos / y en el mar sobre la playa”) y el tono intimista (“y me sorprenda / en mis mejores recuerdos”) son dos de los motivos vertebrales de lo que hablábamos más arriba. El poema transmite una suerte de determinación, de toma de conciencia de un hecho certero: la propia poesía. La poesía como creación es una posibilidad que se intuye, sin más: la poetisa quiere -la creación es un acto de máxima voluntad- “hacer su presencia / un solo signo en el aire”, desea dotar de entidad lingüística esa intuición. El poema como producto intuitivo parte de la

¹³⁹ L.A. “Nuestras entrevistas. Una charla con Josefina de la Torre”, *op. cit.*

¹⁴⁰ Citamos por la primera edición de *Poemas de la isla*, Las Palmas de Gran Canaria, 1930. A partir de ahora, anotaremos junto a cada cita la página exacta en que ésta se encuentra.

intelectualización: es una realidad pensada, es la cristalización de esa realidad pensada (“[...] Cuando yo piense / en horizontes dormidos / y en el mar sobre la playa”). La profunda subjetividad que caracteriza a Josefina se representa en el empleo del modo subjuntivo, modo del deseo, y también de la ambigüedad, lo que dispara las posibilidades.

Por otra parte, la estructura circular –el poema se cierra sobre sí mismo- subraya la rotundidad y firmeza de creer en lo que no se conoce pero sí se presiente. La poesía es un misterio que asalta al creador y la poetisa señala en este poema introductorio en qué espacio desea que esto se produzca, y también en qué momento: entre el sueño y la vigilia (“dormida no, ni despierta”) en un estado intermedio.

Es interesante, además, señalar que la palabra es “signo en el aire”, es trasunto de otra cosa cuando se pronuncia. Como signo, revela las resonancias que asaltan al poeta en un momento de máxima quietud y sosiego -ese estado intermedio-. Para Josefina, el momento ideal de la creación sería aquel en el que está absorta con sus recuerdos, recuerdos de un paisaje insular, una naturaleza en la que el mar y la playa lo llenan todo (“Cuando yo piense / en horizontes dormidos / y en el mar sobre la playa”). En nuestra poetisa, el mar es marca ontológica para la reflexión, la introversión, el retiro, la paz con uno mismo. La poetisa se siente unida espiritualmente a la isla, al mar, camino de ida y vuelta, elemento que aísla y une. Ciertamente, siempre que aparezcan elementos naturales en poemas como éste, nunca tendrán una función artificiosa sino, más bien, como en Bécquer, intimista, emotiva. Y, junto a esta reflexión, volvemos a destacar la idea de sorpresa: simplemente la palabra llega, se produce; es, como la existencia, sólo un momento.

Una suerte de *sensualidad intuitiva* es la nota principal de todo el libro. Para de la Torre el poema *se dice*, es objeto que no busca una finalidad extraliteraria: es su propia enunciación-escritura-lectura la que lo va creando como unidad existente. Esa sensualidad es la que admira Juan Manuel Trujillo, para el que “podría decirse que un libro de Josefina de la Torre no es otra cosa que una colección de asociaciones de sensaciones”¹⁴¹.

El fuerte subjetivismo se manifiesta en el segundo fragmento. El poema sobresale por la rotundidad del pensamiento a través de un estilo nominal propio de un proceso de intelectualización y depuración, un movimiento conceptual hacia la posesión de lo designado, de comunión con lo exterior al sujeto, y de fusión con el objeto:

YO no quisiera pensarlo,
pero lo llevo prendido
del alto mar de mi frente:
telón de cinematógrafo
para mi anhelo perdido.
Yo no quisiera pensarlo.
Reflejo de toda luz
y eco de toda palabra,
dibujo del pensamiento;
yo no quisiera pensarlo. [P. 8]

Otra vez el poema tiene estructura circular, para que destaque la idea de reiteración del hecho de pensar, poesía de ideas en la que resalta el poder sugestivo y definidor de los sintagmas con valores modernos, de la nueva literatura¹⁴²; el

¹⁴¹ “Carta de Madrid. Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (2-8-1932), incluido en *Prosa reunida, op. cit.*, pp. 116 y ss; p. 116.

¹⁴² La estructura circular de la novena composición acentúa, por su parte, la presencia de lo soñado: hay una objetivación del pensamiento, que juega con los deseos en los sueños y roba y entrega los anhelos al poeta. Como vemos, este recurso de redundancia tanto musical como semántica, nos vuelve a hacer insistir en la idea de que la poeta ha ganado en conciencia creadora, en reflexión sobre su propia labor, pues también la circularidad estructural prolonga el hecho poético como algo contemplativo. Los versos son los siguientes:

¡CÓMO temblaban mis labios
al despertarme mi sueño!
¡Qué parado mi deseo!
Mi pensamiento, qué libre

pensamiento es redondo (pensar es *darle vueltas a algo*; de ahí la importancia de la estructura circular). El uso pronominal intensifica la creación como acto imaginativo: “pensarlo”. El pronombre abre posibilidades, amplía horizontes, hace crecer el poder poético.

Ese aire moderno se refleja en alusiones al cine o a la pintura (“telón de cinematógrafo”; “dibujo del pensamiento”): para Josefina crear es grabar en el pensamiento las huellas y ecos de las cosas¹⁴³, es una labor intelectual. Aquí está en directa consonancia con la poética de la primera vanguardia: el pensamiento reconstruye recreativamente huellas y ecos de lo existente, habilitando en la palabra esos ecos de dibujos, esas imágenes. Este discurso enlaza con otra noción: en el poema, el estímulo real se hace concepto y se coloca dentro de un esquema, el poema: es una abstracción intelectual. Lo concreto se abstrae, se convierte en idea genérica, esencialmente universal¹⁴⁴.

El hecho de no querer es imposible, pues las huellas y ecos, en su deseo de hacerse poema, están por encima de la voluntad de la poetisa. Esto se vincula con otra idea de la vanguardia: la palabra, como el dibujo, -la palabra es ese “dibujo del

por los caminos del viento.
Cuando cerraba los ojos,
el día los iba abriendo;
yo recogiendo mi imagen,
él desdoblado su anhelo.
¡Cómo temblaban mis labios
a la sombra de mi sueño! (p. 21)

¹⁴³ Adriano del Valle, director de la revista *Primer plano* en la que Josefina colaboró en la década de los cuarenta, denomina a la luna “pantalla cinemática” (Fuentes Florido, Francisco, *Poesía y poética del ultraísmo*, op. cit., p. 325).

¹⁴⁴ Realmente el cine se relaciona bien con esos *vacíos* –ecos– que la poeta trata de plasmar en la palabra. Luis García Montero (“El cine y la mirada moderna”, en Morelli, Gabriele (editor), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, op. cit., pp. 387-401) denomina al cine “encantadora fábula de actualidad” (p. 387). El cine también es trampolín que enlaza vida y literatura. Atraen su plasticidad y velocidad. De él afirma Montero que se convierte “en el género apropiado para representar el diálogo íntimo entre la mirada, las superficies y el vacío” (p. 389). El arte –también el cinemático– se edifica con siluetas.

pensamiento”- es también imagen, es realidad recreada. El pensamiento es como el cinematógrafo, espejo de la realidad, pero una realidad intelectualizada, es decir, seleccionada y depurada, imaginada y personal. El estilo paralelístico fija aún más estas ideas (“Reflejo de toda luz y eco de toda palabra”).

Junto a las ideas, primero, de sorpresa y, luego, de poesía intelectualizada, en el tercer poema aparece otra idea esencial: la poesía es expresión y ese deseo de expresar es una necesidad supraindividual, un “anhelo”, con lo que esto, a la vez, tiene de irracional:

DÉJAME que te lo diga
si el día ha de ser tan corto
y este vaivén de mi anhelo
se apagará en la mañana.
Déjame que te lo diga
muchas veces desiguales
lentas y deshenebradas
o ligeras de sorpresas.
Te lo voy a decir todo,
aunque después se desprenda
aquel amor presumido
y se me duerma en los ojos.
Te lo voy a decir todo.
Ni las olas, ni los barcos,
ni la estrellita perdida,
ni el aire que riza el viento.
Mi palabra nada más. [P. 9]

Este poemario entra de lleno en el terreno de la poesía pura, clara. La palabra poética, como tal, gana presencia y evoca presencias –por eso es signo-: prima su carácter ontológico –de querer ser-, más allá del contenido que pueda expresar. Crear es un deseo irreprimito (“Déjame que lo diga / muchas veces desiguales / lentas y deshenebradas / o ligeras de sorpresas”). Se trata de decir lo mismo de distinta forma, porque la mirada ciñe momentos en el pensamiento y desnuda objetos en su devenir temporal. Así, lo mismo es diferente y el poema muestra diferencias de lo que es uno y distinto. Esto reitera la noción de que el poema, como acto de lenguaje, presenta,

muestra; pero, también, el lenguaje crea: nombrar es crear, por eso es tan importante la aparición de verbos *dicendi* en *Poemas de la isla*. Así, podemos vincular este poema con el quinto fragmento¹⁴⁵.

Otra vez los pronombres aparecen con su valor generalizador, ambiguo y, por ello mismo, totalizador (“Déjame que te lo diga”; “Te lo voy a decir todo”): el fondo del poema puede ser cualquier cosa pero con una dicción nueva que convierte a lo mismo en único. Ciertamente, la ausencia de nombres propios, al ser pronominales los referentes, deja de lado lo anecdótico, lo sentimental, haciendo del texto más un acto reflexivo que “pasional”. El poeta es un presentador original de realidades.

Esa necesidad de elocución –nótese el uso del imperativo, subjuntivo y las perífrasis de carácter incoativo, que anuncian lo inminente- es doble: es necesidad de

¹⁴⁵ El quinto poema también es un poema metapoético. Crear es un acto de nominalización: nombrar es crear. Es algo casi sagrado, un acto de fe, de comunión íntima con las cosas (“falta que sabe a dulce / y tiene olor a retama”), contradicción de opuestos. Destaca el valor comunicativo del poema por el uso del “tú”, desdoblamiento con valor lírico del yo poético:

SOBRE mis manos tu nombre
como cuentas de rosario.
La plegaria que mi boca
dirá fervorosamente.
Señor, perdona mi falta.
Mi corazón te la ofrece
por esta reja de hierro
como regalo de Pascua. (p. 13)

Este mismo planteamiento late en el poema de Vicente Huidobro “Arte poética” (*Poesía y poética (1911-1948)*, *op. cit.*, p. 47):

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja que cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
[...]
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

expresar y de expresarse. Lo importante es decir, pero de forma personal e intransferible. La escritura es también una forma de identificación del ser que escribe, que muestra su personalidad en la palabra.

Esa dicción es también trasunto de un proceso amoroso: la poetisa posa su mirada enamorada en las cosas para, así, hacerlas suyas y darlas como una realidad personal en una escritura que también lo es. La poesía es un acto de posesión, de apropiación del mundo, en la que mirar es poseer; recordemos que Juan Manuel Trujillo –en cita repetida que acentúa su trascendencia– comentaba que el poeta debía “poner el corazón, siempre, sobre las cosas”. También el acto de crear es producto de una obsesión, que se manifiesta en el verso “te lo voy a decir todo”: la palabra funda una visión de lo existente y, más aún, dota de nueva existencia a las cosas; de ahí esa idea de re-creación tan presente en los vanguardistas canarios, por ejemplo. La palabra es signo, y volvemos a lo anterior: ahora la imagen gana en atrevimiento haciéndose más opaca¹⁴⁶; la palabra no deja ver más allá de su cuerpo de forma nítida; es un crisol de posibilidades y sugerencias. Este es el valor elemental, primario, de la palabra. Este es su valor poético. Es por ello por lo que “el verbo” no esconde “ni las olas, ni los barcos / ni la estrellita perdida, / ni el aire que riza el viento”. Simplemente la palabra pretende ser palabra en el poema.

¹⁴⁶ Desde las páginas de *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (17-3-1932), en una reseña sobre este poemario firmada por J. es precisamente la imagen el elemento más llamativo –y atrevido– para el reseñista: “El elemento fundamental de toda poesía que aspire a ser auténticamente de hoy, es la imagen. La imagen lo es todo. La imagen –ha podido decirse– es el protagonista [*sic*] de los destinos poéticos. Por eso todo poeta joven, nuevo, tiene que afinar cuidadosamente la puntería para la caza y captura de las imágenes. Porque el lector de hoy es muy exigente. Tiene un anhelo, voluntad de nuevas formas de expresión. De imágenes, de imágenes nuevas, originales”. Sin duda alguna, el propio Espinosa, gran admirador, como sabemos, de la joven escritora, acuñaría estas palabras. La reseña prosigue aplicando estas nociones de “imagen moderna” a la autora de *Poemas de la isla*: “Josefina de la Torre domina la técnica de la poesía moderna que, fundamentalmente, es eso: una técnica de la imagen. Ya conocíamos el primer libro de Josefina: “Versos y estampas”. Allí la imagen era menos atrevida, más sencilla. Aquí ahora es más inteligente, pero menos ingenua. Aquí ha dado Josefina un paso gigantesco en el camino del virtuosismo.” Así, pues, depuración, selección, inteligencia creadora, son los signos de la modernidad que también nosotros apreciamos en este segundo poemario.

Esta misma idea sobre la creación, con sus ambigüedades y sugerencias, se repite en el fragmento cuarto, en el que todo se basa en la dicotomía ausencia (propia) / presencia (algo exterior):

LAS horas son iguales
que aquellas de mi ausencia:
lentas, precisas, mudas,
en orden de asiladas.
En estas mismas horas
tu presencia dejaba
un tranquilo descanso
sobre mi fantasía. [...] [P. 11]

No podemos interpretar esto más que como la ausencia de la poetisa de su isla natal, su gran amor, que es esa presencia en el recuerdo, presencia atemporal. Ese recuerdo presente de la isla da “un tranquilo descanso / sobre mi fantasía”. La reiteración del epíteto consolida la idea de paz y tranquilidad, la intensifica. El tiempo del recuerdo –de la interiorización- se aparta del tiempo cronológico y por eso “las horas son iguales”, porque en el tiempo interior no hay distinciones: es un tiempo inmóvil.

Resaltan profundamente dos ideas: la de la fantasía y la del sueño, dos conceptos siempre relacionados con la creación. En ambos, el tiempo está ausente; de ahí que la poetisa juegue con el tiempo exterior, brindando algún destello metafórico muy imaginativo (“las agujas atienden / el mandato del péndulo / y hacen su telaraña / de números romanos”). Ese sueño que aparece destacado en el verso final encabalgado tiene un alto valor simbólico: creemos que para la poetisa la creación es un estado de conciencia diferenciado.

El sexto corte poético supone otro paso creativo más, donde la metáfora gana en audacia, con un manejo más atrevido del vocablo. El objeto poético crece cualitativamente, ofreciendo alguna imagen de estirpe ultraísta:

ALTAS ventanas abiertas
 dejaron sombras de luces
 disparadas en la arena.
 El camino estaba quieto,
 muerto del blanco preciso
 con doce heridas de invierno.
 En las ramas de los pinos
 el pensamiento giraba
 las brisas de los olivos.
 Una vez cerca. El espacio
 vacío, libre, perdido
 a lo largo de los brazos.
 Y qué lejos el momento,
 cuatro paredes baratas
 imágenes del espejo.
 Ni tú ni yo. Las ventanas
 altas, abiertas, desnudas,
 suicidas de madrugada. [Pp. 16 y ss]¹⁴⁷

La composición se inicia con una sonora sinfonía vocálica –“altas ventanas abiertas”- predominando las vocales abiertas, como abiertas están las ventanas: es una aliteración rotunda. Las llamadas vocales “claras” contrastan con la antítesis “sombras de luces”: otra vez hay una referencia a la huella de algo, aclarando el siguiente verso, encabalgado -que es una sugerente alusión al disparo lumínico- que la luz que traspasa los huecos de las ventanas deja en la acera en plena noche. La metáfora es la que explica el epifonemático verso final, con esa idea de suicidio; la luz se suicida por el hueco de la ventana, cae al vacío: “[...]. Las ventanas / altas, abiertas, desnudas / suicidas de madrugada”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Juan Gris tiene una serie de cuadros, conocidos por Gerardo Diego y que influyeron en el autor de *Manual de espumas*, que llevan la denominación de *ventanas abiertas*, y que nos recuerdan, al menos tangencialmente, a este poema, del mismo modo que estos versos de *Seguro Azar*, de Salinas:

Desde las orillas
 las desesperadas
 luces suicidas
 al río se lanzan.
 Cadáveres lentos
 rosa, verde, azul,
 azul verde rosa
 se los lleva el agua.

Poesías completas I, op. cit., pp. 84 y ss (“Acuarela”).

¹⁴⁸ En otras composiciones que incorporan este mismo motivo, la ventana, la poetisa también se sabe cantora de su realidad más inmediata y cotidiana. El poema es la materialización del deseo que se eleva como una pompa de jabón, leve. La ventana vuelve a ser lugar de dominio:

Imágenes audaces como éstas han hecho que algún que otro crítico observe cierto *hálito surrealista* en la poesía de Josefina de la Torre:

Sus guiños con la impronta surrealista le llevan a romper, tímidamente, con la lógica para experimentar con el lenguaje en un ingenioso juego. No hay artificios, y brotan de sus versos la musicalidad, el ritmo y el colorido. El surrealismo le permite mezclar imágenes y sentimientos, enumeraciones incoherentes, que enlazan términos opuestos y que rompen con lo convencional, con el fin de condensar toda la realidad en las palabras”.¹⁴⁹

QUISIERA tener muy alto
una ventana pequeña.
Mar y cielo todo el día
que se me entraran por ella.
Prendida como un lucero
mi ventanita despierta.
De la mañana a la noche
cantando mi voz alerta.
[...] [P. 63]

Se persigue poseer la totalidad de un espacio netamente insular, sin más trascendencia. Resalta su optimismo: “De la mañana a la noche / cantando mi voz alerta” y el tono popular. Sebastián de la Nuez (“La generación de los intelectuales canarios”, *op. cit.*, p. 106) ejemplifica con este poema la labor y la evolución en la escritura poética de Josefina de la Torre; en su opinión, la hermana de Claudio “se revela, como una fina poetisa al estilo de Salinas, [...]”. En su poesía hay una nueva visión de la Isla, del mar, de las cosas, vital, alegre. Emoción inicial que se manifiesta en sus *Poemas de la isla* [...]. Canta en estos poemas a la Isla, al amor, al mar, a la brisa, a las olas, casi siempre de un modo libre, espontáneo, y a veces en formas sencillas que la acercan a los grandes poetas neopopularistas (Lorca, Alberti) [...].

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 68. En otro lugar (*Escritoras canarias del siglo XX, op. cit.*), la misma autora que realiza esta selección afirma lo siguiente: “En la forma de su poesía hallamos la inconfundible presencia del mundo de los sueños, fruto de su experiencia surrealista. Ella mezcla objetos y sentimientos que la razón mantiene separados, y esto lo consigue mediante la asociación de imágenes oníricas y metáforas inauditas. Se trata de un surrealismo que da lugar a poemas llenos de intimismo” (p. 215). Como ejemplo incluye el poema de *Poemas de la isla* “La tarde tiene sueño”. En otro lugar (Josefina de la Torre, *Poemas*, estudio de Blanca Hernández Quintana, *op. cit.*, p. 67) insiste en esta misma aseveración: “[Josefina de la Torre] va experimentando en sus versos con un lenguaje que se llena de tintes surrealistas, creacionistas e, incluso, futuristas, [...]”. Es notoria a nuestro juicio la laguna que este último libro manifiesta en lo que al conocimiento de la vanguardia y el surrealismo en Canarias se refiere. De todas formas, en este último libro (*Escritoras canarias del siglo XX*) apenas comenta los dos primeros poemarios; incluye más citas del segundo, *Poemas de la isla*, del que aporta algún que otro ejemplo; los poemas en prosa ni los cita, y de los versos vanguardistas sólo emplea unas pocas referencias con ideas muy genéricas. Por otra parte, en lo que toca a los escasos conocimientos que se muestran sobre la vanguardia insular y sobre el surrealismo, no cita a los reseñistas de la obra de Josefina de la Torre, ni contrasta su obra con la de otros poetas de la lírica de la vanguardia insular que, por otro lado, siempre estuvieron pendientes de la obra de la autora de *Versos y estampas* (Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa, Agustín Miranda Junco, Félix Delgado entre otros); y, peor aún, no hay referencias a la bibliografía más reciente sobre la obra de estos poetas o sobre la de la propia poetisa. Está claro que la obra de Josefina de la Torre, más allá de sus posibles singularidades, no es un hecho aislado, y antes de establecer juicios tan dispares como sus posibles huellas ultraístas, futuristas, creacionistas o ¿surrealistas? hay que situar convenientemente esta obra estudiada dentro de su generación. Hasta tal punto todo esto es así que muchos de los aspectos que esta autora cita en sus conclusiones sobre Josefina de la Torre no creemos haberlos observado en sus primeros libros. Insistimos, pues, en lo mismo: este espectro de influencias es demasiado amplio; en efecto, sí pueden rastrearse ecos futuristas, pero el surrealismo y el creacionismo son engranajes estéticos que no se ofrecen en su poesía, más ligada a la poesía pura, al neopopularismo y al ultraísmo. De hecho, esta pureza, este compromiso con la verdadera poesía fue lo que atrajo de nuestra poeta a escritores como Juan Manuel Trujillo o Agustín Espinosa. Desde luego que en sus dos primeros poemarios no hablaremos nunca ni de surrealismo ni de

Nada acertado nos parece este comentario: el hecho de que aparezca el sueño no quiere decir que ese poema se relacione con el surrealismo. La fuerza transgresora del onirismo surrealista nunca aparece en la etapa vanguardista de de la Torre. Quizá el aumento, como se puede apreciar en *Poemas de la isla* de elementos individuales y, sobre todo, irracionales, por el gran peso de la intuición analógica en la concepción metafórica de nuestra poetisa, tan propios, por otro lado, de la poesía moderna, puede hacer ver atisbos surrealistas donde no los hay.

Volviendo al poema en cuestión, observamos que el juego con la palabra y su *maleabilidad* toma cuerpo con recursos como la dilogía, presente en ese “muerto del blanco preciso / con doce heridas de invierno”. La luz blanca y el objetivo de ese “disparo de luz” se envuelven. Se produce una fusión de percepciones que aviva los juegos analógicos del pensamiento, que “giraba / las brisas de los olivos”.

En esta primera parte, domina lo observado con respecto al observador, función dominante que varía a partir de la mitad del poema, momento en el que se hace referencia al espacio del observador, apoyado en la ventana, encerrado, pero en una posición destacada: la ventana es el espejo del mundo exterior. La luz acerca y aleja las formas de lo real; condiciona la capacidad perceptiva. Los versos finales corroboran la sensación de vacío que la poetisa-observadora siente; las ventanas son “suicidas de madrugada”, donde la oscuridad ahoga los “disparos de luz”. La idea de vacío procede del agujero de la ventana, ventana-marco que redundando significativamente en la idea de penetración en lo exterior desde el interior. Este poema incide en lo mismo desde ángulos metafóricos distintos: se trata de fragmentos líricos aglutinados por un mismo

creacionismo; especialmente en lo que respecta al movimiento bretoniano, su filiación no se funda en un manejo más o menos hermético de la metáfora.

leitmotiv, la ventana, con metáforas ultraístas, como la del verso final (“suicidas de madrugada”).

Igualmente, el séptimo poema presenta una estructura bipartita, de diez versos cada una, y una estructura compositiva muy fijada, en consonancia con su contenido significativo. El espacio se convierte en “lugar de comunión”, de comunicación:

AHORA que me sorprendes
de cerca, conocido,
cuando te vea múltiple
complicado y distinto,
con cada gesto único
desordenado y rítmico,
¡qué sensaciones nuevas
de sorpresas y olvidos
surgirán en el recto
espacio del instinto!
[...] [P. 17]

El poema manifiesta la relación espacio-tiempo interiorizada, guiada por ese “relojito de plata”, el corazón, calificativo que tanto nos recuerda al modernismo. En la composición destacan los términos relacionados con la idea de conocimiento, del ritmo y del espacio. El principio creador es la intuición, que sorprende la relación oculta que hay entre las cosas, los seres más dispares, con esa sensación misteriosa que atenaza todos los rincones del poema. El paralelismo es un recurso estructural muy importante, (“complicado y distinto” – “desordenado y rítmico”), paralelismo en forma de frase binaria que aglutina, en ocasiones, valores semánticos opuestos. El espacio poético asimila y aúna las similitudes de la diferencia, las neutraliza.

La segunda parte está también marcada por la temporalidad presente (“ahora”); lo que está sucediendo y se siente, se percibe como real pero es difícil de concretar de forma directa y clara. De todas formas, eso que se siente, la poesía misma, es como un “seguro círculo”, que nos recuerda el “redondo / seguro azar” saliniano:

[...]
Ahora que te conozco
mil veces repetido,
inmóvil, inconsciente
en el seguro círculo,
cuando te vea múltiple
de tu compás preciso,
¡ay el aire, mis ojos,
mi corazón perdido,
relojito de plata,
tictac de lo imprevisto! [P. 18]

El círculo, sin principio ni fin, representación de lo perfecto, lo que se repite, lo mismo y distinto, es el elemento elegido para ser reflejo del espacio creativo. También las bimembraciones “inmóvil, inconsciente” refuerzan y resaltan los conceptos, en este caso dos ideas negativas. Y, como hemos dicho, junto al espacio, el tiempo, en palabras como “compás”; la emoción preside todo acto creador, en el que todo puede ser, todo cabe en ese “seguro círculo”. El adjetivo justo da la idea escueta, austera, ya que la precisión es uno de los principios poéticos de este poemario. El clímax final marca los elementos que sobresalen: la transparencia, el aire, los ojos, la forma de mirar y el corazón, la emoción del observador.

La ausencia, la experiencia de la soledad, la imposibilidad de asir en la palabra el ser –presencia- que no está es el fondo del siguiente fragmento lírico. En este poema, el subjuntivo -hipótesis- de la segunda composición se transforma en indicativo, también negado:

NO quiero mirar la orilla,
no quiero mirar el mar,
que me voy quedando sola
con las dos manos vacías.
Amigo, con tu pañuelo
has despertado mi olvido
y te llevas en sus bordes
la flor blanca de mis sienes.
[...] [P. 19]¹⁵⁰

¹⁵⁰ *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-6-1933). Juan Manuel Trujillo vincula este poema de mar atlántico de orilla con la pasión y la nostalgia que tanto aprecia en la Dácil de Antonio de Viana.

La sencillez del mar resalta en el poema las ideas de soledad y vacío. Es una soledad de ausencias, donde el paralelismo inicial hace sobresalir lo que aparecía olvidado. El recuerdo es ese “peregrino pensamiento” que es capaz de emocionar. El tono becqueriano vuelve a remitirnos a esa nota romántica tan propia de Josefina de la Torre.

El poeta es un ser visionario y Josefina de la Torre es consciente de ello. En la composición número diez, también de corte metapoético, el “ojo”, metafóricamente “círculo de luz”, enlaza el pensamiento con la realidad; se trata de buscar una palabra nueva, intacta, “no gastada” por el uso, ya que la palabra es la realidad intelectualizada, subjetivada:

YO te busqué la palabra
con una mirada sola
y tú me la diste intacta
por el círculo de luz.
Se quedó en el aire inmóvil
el hueco azul de tu voz
y dentro de mí, cantando
la antena por los oídos.
No dijiste nada. Y entonces
yo quise sentir de nuevo
tu palabra desprendida
ir y venir por el aire.
[...] [Pp. 22 y ss]

Este poema está muy en la línea de la poesía del primer Pedro Salinas, donde los pronombres tienen una presencia destacada; es muy conceptual y su arranque se sitúa en la “mirada” que, junto al ojo, será otro *leitmotiv* recurrente de este libro. La poetisa pide la palabra escondida, no usada, pero que la mirada revela en el tiempo justamente anterior a su enunciación (“yo te busqué la palabra / con una mirada sola / y tú me la diste intacta / por el círculo de luz”).

“Documentos. Portugal y Canarias”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (18-1-1933). Incluido en *Prosa reunida*, op. cit., p. 424. A esta nota hemos de añadir que la visión atlántica del mar es lo que Espinosa radiografía en artículos como “El contramito de Dácil” o “Salutación al sabio”.

El poema esencializa el proceso de interiorizar un estímulo externo. El adjetivo, tan importante en este poemario, sobre todo por su estratégica situación siempre, apenas tiene valor calificativo; más bien guarda un sentido psicológico: “presencia limpia y segura / de oculta palabra cierta”. El “hueco azul”, sinestesia que recuerda vagamente al modernismo rubeniano, es un ejemplo de ambigüedad sugerente; el *azul*, es un color ligado a la verdad, al intelecto, a la revelación y a la sabiduría –“también azul es el color de la sima”¹⁵¹, de la profundidad interior y también del vacío-; de ahí que aparezca junto a la idea de “hueco”.

Este es, como vemos, un poema de ideas que fluyen en el desarrollo de un texto poético cuya puntuación es mínima. A veces los elementos pronominales marcan las ideas de certeza: la poetisa, el yo, pide a un tú volver a sentir la palabra conocida; los adjetivos dan rotundidad a la idea; el intelecto esconde, de forma segura y cierta, la nueva palabra, “recién hecha”. La noción de búsqueda será también otro motivo recurrente:

[...]
Pero ya era tarde. Tú,
indiferente a las horas,
ya no tenías el mismo
compás de las confianzas.
Y me quedó entre las sienes
presencia limpia y segura
de oculta palabra cierta. [P. 23]

En la siguiente composición la palabra y la mirada aparecen nuevamente en íntima relación:

TE dije aquella palabra
porque la sentí de pronto
inesperada,
y la cogí de los labios
intacta.

¹⁵¹ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 53

Tuve un momento la duda
de tu mirada.
Pero aquella palabra,
¡qué caprichoso juego
de tenaces instantes
me dejaba!
Estaba aquí, segura
entre los dientes,
clara,
libre de la garganta.
Tú te quedaste absorto,
contemplándola. [Pp. 24 y ss]

Hay una objetivación de la mínima sustancia poética, la palabra. Decir / mirar, como en el poema anterior, son dos ideas que la poetisa relaciona asiduamente; nos referimos a la palabra expresada, la palabra intuida: decir sin hablar, sugerir. Parece como si la palabra fuese una suerte de elemento somático, que se siente más allá de su mera enunciación (“Te dije aquella palabra / porque la sentí de pronto / inesperada”). Se acentúa el aspecto material de la palabra, su envoltorio, el que permite captarla sensorialmente, el que hace que la palabra destaque como elemento sorprendente.

Todos estos conceptos quedan marcados en el juego de versos cortos que refrenan el ritmo y marcan sentidos. Como la poesía, lo importante de la palabra es la certeza de su expresión, cuándo se manifiesta: una vez pronunciada se desliga del emisor y, como un objeto más, queda en el aire y, como tal, puede ser mirada, contemplada. La palabra se materializa (“estaba aquí, segura / entre los dientes, / clara, / libre de la garganta. / Tú te quedaste absorto, / contemplándola”). Sobra decir que la misma idea de contemplar es un guiño a la palabra escrita y a la lectura.

En este poemario, donde predomina el octosílabo blanco o asonantado, la idea de búsqueda es persistente y en más de una ocasión se liga al motivo del camino:

YO no sé por cuál vereda
he de encontrarme tu sombra
ni dónde hallaré la huella
de tu andar desconocido.

Y voy con los ojos bajos
contando las piedrecitas,
y sujetando en prisiones
de párpados y latidos
todos los grises contornos
que el sol dibuja en el suelo
y todas las curvas blancas
que el aire forma en la tierra.
Yo no sé por qué camino
ni cuál será la vereda. [P. 26]

La poetisa persigue ecos y reflejos, sombras, huellas. Las ideas claves se localizan al final del verso (“vereda”, “sombra”, “huella”, “prisiones”, “latidos”, “contornos”, “curvas blancas”, “camino”). El concepto de conocimiento, de la duda, se materializa certeramente en la palabra. Estamos otra vez ante la noción de ‘no saber’, ligada a la del camino. El poema plasma una búsqueda y es el eje de la misma: escribir es una forma de buscar. El poema fija la temporalidad y fugacidad de los objetos, algo que se observa en el empleo de gerundios que marcan ese valor durativo necesario para tomar imágenes de la realidad. El tiempo futuro, al principio y al final, deja en medio el presente del andar y de la enunciación, que busca los destellos de la realidad bajo sus pies. Esa realidad la reflejan los sustantivos de un poema donde el adjetivo apenas está presente –sólo dos adjetivos cromáticos, “grises” y “blancos”, y algún participio, como desconocido-.

La poetisa vuelve a ser una observadora que contempla; la mirada escruta las resonancias que el pensamiento objetiva y materializa en las palabras: la palabra es un cúmulo de *retumbos*, de *ecos*. Importa tanto lo que se quiere encontrar como el propio hecho de buscar (“y voy con los ojos bajos / contando las piedrecitas, / y sujetando en prisiones / de párpados y latidos / todos los grises contornos / que el sol dibuja en el suelo / y todas las curvas blancas / que el aire forma en la tierra”). Esa búsqueda va de lo material a lo inmaterial (piedras – grises contornos – curvas blancas).

Del mismo modo, la contemplación del pasado, el recuerdo, la memoria, ofrecen dinámicos juegos, como en la siguiente composición, donde las estructuras están muy fijadas con frases binarias (“quieto y dormido / despierto y seguro”) en forma de quiasmo, o también con paralelismos (“ya me acaricia en los ojos / como me hiere en las sienes. / Ya se me para en los labios / o me tiembla en las palabras”):

COMO el viento, tu recuerdo
viene y va sobre mi frente.
Tan pronto quieto y dormido
como despierto y seguro.
Ya me acaricia en los ojos
como me hiere en las sienes.
Ya se me para en los labios
o me tiembla en las palabras.
[...] [P. 27]

Las antítesis, como el recuerdo que viene y va, enfatizan ideas de movimiento, de dinamismo. Al mismo tiempo este profundo trabajo estructural de fijación da solidez al propio acto de recordar: no trasciende lo que se recuerda sino que sólo importa el recuerdo como hecho en sí mismo. El recuerdo, tiempo pasado, elemento estático, destaca aquí por su dinamismo: recordar es volver a imaginar empleando las herramientas de la memoria; el acto de imaginar es un acto que sublima la existencia, pues incluye lo real y lo irreal. Esta noción de movilidad del recuerdo en el pensamiento contrasta con la fuerte fijación estructural del poema, donde se robustecen las ideas con recursos, como hemos señalado, de reiteración sintáctica.

Recordar también es jugar con el pasado tomando de él aquello que más nos interese; además, es una forma de poseer el tiempo, de jugar con él; la poetisa también juega con los versos, invirtiendo el orden de sus elementos (“como el viento tu recuerdo / [...] Tu recuerdo, como el viento”). El orden marca el desarrollo temático: el primer elemento será el centro del poema: se habla del recuerdo que se va a comparar con el

viento, para llegar ambos elementos a una conjunción final engranados en una imagen propia de la primera vanguardia (“airecito de mis ojos / que me riza el pensamiento”), siempre marcado todo por el intimismo y el subjetivismo, que dan tanto las exclamaciones como el empleo del diminutivo.

La decimoquinta composición versa nuevamente sobre el acto de la creación, que es una aventura por adivinar, una experiencia del intelecto en la que la luz ilumina y concreta lo que se busca, una luz interior que conoce y traduce la realidad buscando el cristal de la palabra justa, la perfección y exactitud en la palabra:

ESTE juego conocido,
cuatro paredes a oscuras,
espacios desorientados,
inseguridad del aire
por distancias ignoradas,
proximidad inconcreta
—¿por dónde vino la noche?—.
Y se confunde la imagen,
tacto, forma, complicado
adivinar de lo oculto.
Este juego conocido
sin el principio ni el fin,
mirada abierta en la sombra,
—y la luz, ¿por dónde está?—. [P. 28]

El poema está fijado en una estructura con dos partes; cada parte termina en una pregunta de sentido metapoético donde los elementos se oponen, (“noche” / “luz”): la pregunta no abre el pensamiento sino que ahora lo cierra, quedando la duda (“¿por dónde vino la noche?- / [...] —y la luz, ¿por dónde está?—”) Una vez más, la idea de búsqueda del conocimiento late tras estos versos. La poetisa trata de definir a través de negaciones con prefijos (des-, in-). El poder definitorio de la realidad lo da la luz, que concreta la mirada y funda la imagen que descubre lo ignorado, que funda el ser de las cosas: se poetiza una suerte de ontología creadora.

Sintomáticamente, los verbos aparecen en las interrogaciones; la poetisa niega el movimiento, el suceder de las acciones, trasciende el devenir temporal. En este poema metapoético el propio acto creador es búsqueda, concreción del conocimiento, de un espacio, el de la palabra: se conocen las reglas de este juego de búsqueda, de desencuentros pero se ignora cómo se va a desarrollar.

El motivo de las manos, elemento ligado a la creación, es también reiterado en muchos poemas. En el siguiente fragmento, un romance, que se convierte en lugar de confidencias, hay que poner el corazón, una vez más, sobre las cosas:

ASÍ, las manos dobladas
sobre el delantal bordado,
los ojos sin horizontes
y el corazón desatado,
me iré quedando dormida
en la noche de verano.
Ni el más ligero desvelo
doblará el encaje blanco.
Sólo el corazón perdido
por el camino más largo.
[...] [P. 29]

La actividad es nula sin el papel de la mirada. Contrasta la actividad del corazón con la pasividad del sueño; así, el corazón es adjetivado por elementos de valor negativo. Su labor está ligada a la vigilia, no está desligado del intelecto, pues la labor creadora es una labor total del ser. Motivos repetidos como el encaje, el sueño -ese “camino más largo”-, la sombra o el reloj -de la Torre crea todo un “léxico de las vestiduras” en este poemario-, enhebran el poema. El contraste, nuevamente, resalta y aviva las diferencias (“En el silencio, la *sombra* / aviva el *lirio* exaltado”). Estos juegos cromáticos dejan paso a otro guiño modernista (“voz de plata”) en versos hiperbáticos que revelan el tema principal (“Toda la noche en la falda / quietas, desdobladas, *las manos*”). En ocasiones, el primer verso del poema se repite al final como para

“recolectar” las ideas claves y concluir la composición: la palabra “corazón” se repite hasta cuatro veces.

El tono exclamativo es el tono del deseo y es el que preside el poema que transcribimos a continuación y otros poemas de *Poemas de la isla*:

QUÉ repetido deseo,
todo igual y siempre el mismo,
distinto y otro, inconsciente,
confundido y tan preciso,
se me va quedando dentro
escondido y dueño solo,
perdido y presente siempre.
Altas noches, muros largos,
patios de la madrugada.
Y mi deseo rodando,
—número de circo— libre.
Una y otra vez, alerta
dando la voz de mis sienes,
centinela de mi pecho,
fiel compañero constante.
Qué repetido deseo
tan inseguro y tan firme,
ignorada certidumbre.
Distancia, viento y espacio. [Pp. 31 y ss]¹⁵²

Josefina nos vuelve a sorprender con un rico manejo de recursos de recurrencia – ya conocemos su *pasión* por el sentido del ritmo-. También los antagonismos, suma de contrarios que complementan una visión más totalizadora de la realidad, se presentan como elementos definatorios. El poema es un lugar para la meditación: desarrolla sobre un eje temático un torrente de ideas a la vez que éstas se producen. La ausencia de acción verbal resalta las reiteraciones semánticas de términos que se anulan (“Qué repetido deseo, / todo igual y siempre el mismo, / distinto y otro, inconsciente, / confundido y tan preciso”). La anadiplosis y epanadiplosis por contraste (“el mismo, /

¹⁵² Este poema se incluye en la antología *Lunas de la voz ausente: antología de escritoras canarias de la primera mitad del siglo XX, op. cit.*, preparada por Blanca Hernández Quintana. En ella recoge otros poemas de la etapa vanguardista de la poetisa grancanaria, que son los siguientes: de *Versos y estampas* [“El murmullo de la playa”], [“Sobre la plaza brillante”], [“Mis dolores se escondían”], [“Mis pies descalzos, de plata”]; y de *Poemas de la isla* [“Qué repetido deseo”], [“Mar redondo, desvelado”], [“Remolinos del aire”], [“Me voy a hacer un collar”], [“La tarde tiene sueño”], [“Doble foco de luz uniformado”], [“Blanco, uniforme, números. Abierto”] y [“La cintura para el brazo”].

distinto y otro”/ y “confundido y tan preciso”) respectivamente tratan de distinguir lo latente y oculto de lo presente que está “en acto”, sucediendo. También ayuda a esta densidad conceptual y de ajustada concentración expresiva el uso de frases binarias, de gran valor rítmico (“tan seguro y tan firme”), quiasmos (“altas noches, muros largos”). Trabajar el poema con simetrías (estructurales o sintácticas, como en este poema) y asimetrías (semánticas, como ocurre con las epanadiplosis y anadiplosis) refleja ese principio moderno de la poesía del que ya hemos hablado: el trabajo con conceptos en tensión.

La poetisa persigue esa “ignorada certidumbre” donde se intensifica el instante como punto estático y no como parte del devenir temporal. Hay una certeza presentida que es difícil de poder concretar por algún medio; la palabra abre las puertas de lo irreal, las palpitations de lo que no se ve pero sí se siente. El verso epifonemático final parece querer totalizar enumerativamente el signo “isla”: “distancia, viento y espacio”

El fragmento que continúa este vasto poema que es *Poemas de la isla* vuelve a versar sobre la exploración de múltiples formas de la intensificación, a lo que ayuda el uso del estilo nominal, que acentúa el carácter contemplativo:

QUE todas las noches fueran
así, dentro de mis ojos,
repetidos e incontables
sueños para la alegría.
Soñar, y luego despierta
libre y ligera en el aire,
claridades del recuerdo
interrogación segura.
[...] [P. 33]

La poetisa trata de interiorizar el momento para hacerlo irrepetible y único. Aquí palpamos ese carácter metafísico que preside todo el poemario y, junto a este aspecto, destaca poderosamente el tono anhelante: los sueños, los deseos son la interrogación

segura que se busca. La poetisa se aferra a esa realidad interior que enardece sus ganas de vivir alegremente (“que todas las noches fueran / así, dentro de mis ojos, / repetidos e incontables / sueños para la alegría”). Josefina sabe destacar los motivos claves gracias a los encabalgamientos: se resquebraja la sintaxis a fin de expresar rítmicamente la fluidez del sueño, del deseo anhelado.

Si la palabra que comunica y cristaliza la realidad interior es importante en la poética de la autora, también lo es la voz, motivo también muy reiterado, una voz que aparece personificada y, gracias a ello, independizada del emisor, como realidad autónoma:

MI voz se enredó en el vuelo
de tu sonrisa morena
y perdí aquella palabra
que iba a decir, en los labios.
La busqué sobre los ojos,
entre las manos dobladas,
en el encaje bordado
de mi traje azul y blanco.
[...] [P. 35]

Con esta imagen cobra vuelo esta composición simbólica, breve alegoría de la dicción de la palabra fundadora y augural; otra vez la primera persona engarza estructuralmente este poema de la búsqueda (“mi voz se enredó en el vuelo / de tu sonrisa morena / y perdí aquella palabra / que iba a decir, en los labios”). El poema está estructurado en cuatro partes: pérdida de la palabra, que se siente ya como lejana y como propia, algo que percibimos por el empleo de “aquella”, máxima lejanía con relación al hablante; su búsqueda, que es de dentro hacia afuera (ojos, pensamiento, manos dobladas en actitud pasiva y el encaje bordado); luego, el paso del tiempo, al que se alude de forma violenta (“la hora pasó entre los sables / diestros, de los minutereros, / sin la más ligera herida / en su costado flexible”), tiempo personificado que presupone

su interiorización; y, finalmente, el encuentro de la palabra “dormida” (“cuando tu presencia –forma- / dejó vacío el momento, / encontré aquella palabra / entre los labios, dormida”). Los elementos opuestos dan origen al equilibrio y las pausas destacan las unidades mínimas de sentido, a la par que, aunque siempre esté presente en la prosa, le resta a ésta valor narrativo, ensalzando su lirismo¹⁵³. El motivo de los labios, también recurrente en nuestra poetisa, representa el límite entre la verbalización interior del mundo y la realidad exterior.

La poetisa busca concretar su experiencia lingüística del mundo:

TU nombre ya me lo han dicho
pero yo no te conozco,
ni te vi nunca la cara
ni sé el color de tus labios.
Pero tu nombre ¡qué claro
lo voy diciendo en el fondo,
con sus siete letras firmes
de tres sílabas, sonoro! [P. 37]

Nominar es aprehender el objeto designado: es todo un planteamiento ontológico de la creación poética (“Tu nombre ya me lo han dicho / pero yo no te conozco, / ni te vi nunca la cara / ni sé el color de tus ojos”). Cristaliza aquí una suerte de poética del conocimiento, donde se distinguen saber y conocer, pues hay un doble conocimiento: el empírico y superficial y el profundo e interior. Ese *sensualismo reflexivo* sobre la experiencia poética a través del lenguaje también atrae poderosamente a nuestra poetisa (“Pero tu nombre ¡Qué claro / lo voy diciendo en el fondo, / con sus siete letras firmes / de tres sílabas, sonoro!”). Atrae de la palabra la potencialidad sensual del significante

¹⁵³ Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera, op. cit.*, p. 181, define el lirismo de este libro como “lirismo personal y expresivo de alto grado”. A esto añade: “sus breves poemas matizados de imágenes exquisitas y originales tienen un profundo sentido vital y una sugestiva fuerza de expresión” (*ib.*). La canción es el molde más libre para expresar la intimidad (no hemos de olvidar sus dotes de intérprete). Así, “sus versos libres, ágiles y flexibles, se dilatan, se contraen y ondulan a compás del tema, siguiendo el ritmo de la idea y poniendo de resalto [*sic*] el dinamismo espiritual de quien los concibe y compone.” (pp. 181 y ss).

que se percibe y transmite sensaciones, dulces resonancias que están en la forma fonética, en su expresión. La forma de expresar es una forma también de significar.

En este caso, de la Torre emplea un poema monodialógico para poetizar de forma más directa: hay un “tú” gracias al que el “yo” construye su identidad en la palabra:

[...]
Enamorada ya estoy
aunque yo no te conozco,
ni te vi nunca la cara,
ni sé el color de tus ojos.

Tu nombre ya me lo han dicho
con siete letras de corro. [Pp. 37 y ss]

Los pronombres ganan importancia en una composición en la que la repetición de algunos versos (“pero yo no te conozco / [...] aunque yo no te conozco” o, en el caso de “tu nombre ya me lo han dicho”, la reiteración a modo de estribillo) da mayor unidad orgánica al poema y contribuye al principio poético del ritmo, por su valor enfático¹⁵⁴. En este último ejemplo, los últimos dos versos (“Tu nombre ya me lo han dicho / con siete letras en corro”), junto al anterior, aparecen separados del resto del poema con un espacio en blanco que destaca el carácter conclusivo, epifonemático, de estos versos. La referencia al juego, al final, muestra una vez más esa intrascendencia propia de la primera vanguardia.

Sobra decir que la poética de lo insular también está muy presente –ya desde el propio título- en *Poemas de la isla*. La isla, el paisaje insular, atraen a la poetisa que contempla, de forma panorámica, desde la altura –“en mi ventana”-. Es así como predominan adjetivos que indican forma y color, que pintan y aluden al sentido visual

¹⁵⁴ El estribillo, presente en el primer Juan Ramón como huella del cancionero popular, lo adapta el poeta a sus necesidades expresivas por su agilidad y frescor rítmicos.

(“blancos”, “redondo”, “verde”), junto a otros de valor más psicológico (“desvelado”, “abierto”), que añaden profundidad en esta canción *blanca*:

MAR redondo, desvelado,
sortija blanca,
novio enamorado.
Desde el balcón,
por la orilla, rizando
va mi canción.
Mar de siete colores,
curva salada,
cinturón de novia enamorada.
En mi ventana
se ha prendido el encaje
de la mañana.
Mar abierto, encandilado,
verde collar,
novio enamorado.
Desde el balcón,
por la orilla, rodando
mi corazón. [Pp. 39 y ss]

El paisaje, más que visto, es interiorizado, sentido y, luego, dibujado como forma de apropiación. La contemplación agudiza y despierta los engranajes de la imaginación metafórica –también se va de fuera hacia adentro-. En este paisaje la visión entremezcla todas las percepciones, que cobran vida (“mar redondo, desvelado, / sortija blanca, / novio enamorado”). Y esta fusión tiene relación con el inicio de la aurora, que va despertando las formas con el nacimiento de la luz (“se ha prendido el encaje / de la mañana. / Mar abierto, encandilado, / verde collar, / novio enamorado”). Aunque atisbamos la posible influencia juanramoniana, la poetisa ha sabido expresar su íntima mirada sobre este espectáculo de la luz insular.

La ventana, como hemos estimado, vuelve a aparecer, como en poemas anteriores, como referencia de la penetración que hace la poetisa en su mundo interior – ese “dulce secreto eterno” para Salinas¹⁵⁵-, como punto de arranque para la proyección

¹⁵⁵ *Poesías completas I...*, op. cit., p. 52, poema n.º 45.

de la interioridad en el entorno; sin embargo, no lo vemos –ni veremos- como trasunto de la “represión” que la mujer ha sufrido siempre, subyugada social y culturalmente al mundo de los hombres¹⁵⁶.

La canción asonantada¹⁵⁷, ligera y grácil, es el modelo estrófico más empleado en este libro, como es el caso del fragmento lírico siguiente. Los versos llegan a ser leves notas de ingenuidad lúdica que no ocultan la deuda con el tono albertiano de *Marinero en tierra* y con ese toque popularista –que también hemos estimado en otros poetas canarios-:

CAMINITO azul,
caminito del mar.
¡Ay, cómo mece la cintura
al andar!
Salero de tu cuerpecito,
pie pequeñito.
Delantal
de los picos de encaje,
espuma blanca
del mar.
¡Ay cunita del agua
qué bien te mece
caderas
de sal!
[...] [P. 41]

El poema está formado por una serie de notas de una travesía imaginativa que encuentra su origen en la realidad marina, donde se refleja intensivamente un estado de ánimo positivo. El paisaje personificado cobra un sentido esencialmente vivificador: el mar no distancia sino que comunica, muestra su sensualidad, su atractivo, ofrece su

¹⁵⁶ En esta tesitura interpretativa se mueve la crítica que, sobre este motivo, realiza Blanca Hernández Quintana, *Escritoras españolas del siglo XX, op. cit.*, p. 264.

¹⁵⁷ Esta aseveración de Blanca Hernández Quintana tampoco la consideramos muy acertada (Josefina de la Torre, *Poemas, op. cit.*, p. 67): “Josefina de la Torre se adhiere al movimiento literario que impera en la época: *las vanguardias*, y fiel a este contexto prescinde de las formas clásicas y rechaza el sometimiento a rimas y esquemas métricos.”. Esto no es del todo cierto porque Josefina de la Torre empleará la rima asonante y la canción asonantada, como en este ejemplo, pues para ella el ritmo, y no sólo el de las ideas, será esencial. A este elaborado trabajo estilístico sí que le ayudó el ambiente cultural de su familia. Este es uno de los rasgos que liga su producción primera a las primeras manifestaciones líricas de poetas como Lorca y Alberti.

sinfonía en movimiento, se hace propio –nótense, en este sentido, los diminutivos, que acercan mucho más el objeto poético a quien los contempla-. La isla es esa “cunita del agua” en una composición en la que las imágenes se encadenan atendiendo, sobre todo, a la forma (“mece la cintura” -vaivén de las olas-) y al cromatismo (“Delantal / de los picos de encaje, / espuma blanca / del mar”). Los encadenamientos sintácticos, tan propios de la poesía más tradicional, reflejan con la sintaxis ese baile azul y blanco de las olas.

El sentido rítmico es otro de los ejes que sustentan su poética:

Su temperamento de artista sano y equilibrado, tiende a buscar la armonía, la proporción y la belleza en el mundo objetivo o en el paraíso de la ilusión. Análisis introspectivos y paisajes de la playa decoran las páginas del libro de esta poetisa enamorada del mar como una sirena”. Y, claro está, el mar siempre será más que un referente: “Canta los caminitos azules y libres y las brisas marinas con acento emocionado, [...]”¹⁵⁸.

El siguiente es el poema más largo de *Poemas de la isla*. En esta canción blanca la alegría se desborda, contenida sintomáticamente en un verso enjuto, reducido a su mínima expresión:

¡RÓMPETE por el aire,
rueda de cristal!
Que me lluevan en los ojos
luces y luces,
arcoiris
de sal.
Hielo del sol,
azúcar de la mar,
hilito de la tarde
para bordar.
[...] [P. 42]

¹⁵⁸ Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, op. cit., p. 183.

El verso resalta el valor de la palabra; la sintaxis se desgaja. El color va ganando protagonismo (“arcoiris / de sal”, “hielo del sol”, “corazoncitos azules”). La unidad de sentido nace de esa percepción personal, que liga muchas sensaciones distintas.

El punto de arranque emotivo es el festival de la luz solar; la luz hace que se vaya más allá de la geografía. El blanco es el concierto de los colores, es la síntesis de la luz, pero también es el color de la nueva poesía, según Agustín Espinosa. Los recursos de recurrencia (geminación, anáfora, epífora, paralelismo) redundan en la idea de baile rítmico, de musicalidad –canción-. Ese lenguaje rítmico, musical, cercano a lo matemático, es el que mejor refleja el fluir del pensamiento y trata de penetrar, de cualquier forma, en las profundidades del yo y del entorno. Esto es un legado simbolista que, a su vez, llega como herencia del romanticismo.

La luz es fuente de vida y creación que refleja en el mar todo su encanto a los sentidos; la poetisa entabla relaciones, gracias al parecido cromático, entre elementos antitéticos (hielo – sol, azúcar – sal), pues la contraposición, a la vez que anula los opuestos, permite una visión más totalizadora. Éste es un poema cuyo tono, festivo y vitalista, encaja bien en la primera vanguardia.

Según Cooper, “la experiencia de la luz representa el encuentro con la realidad”¹⁵⁹. Los campos asociativos de los colores son muy significativos para de la Torre: blanco (luz), azul (mar). Con los “brazos en alto” se da la bienvenida al poema que, metapoéticamente, alude a la fiesta de la creación. La idea de bordar – de urdir la palabra, que nos vuelve a recordar la obra de Remedios Varo- está muy presente en nuestra poetisa; nos recuerda a la idea de tejer: los colores son la urdimbre para teñir un

¹⁵⁹ *Diccionario de símbolos, op. cit.*, pág. 111.

poema de *leves pasos* –versos- *de baile*, ya que el aire también es vehiculizador de la palabra –principio, también, creador-, símbolo¹⁶⁰ del movimiento:

[...]
Bórdame corazoncitos azules
para regalar,
que hoy es fiesta,
mi fiesta,
la tuya,
la de más allá.
¡Ay, cómo bailarí
con los brazos en alto,
sin desansar!
Castañuelas de los zapatos,
cascabeles del delantal.
Déjame que baile
y cante
y grite
mi cantar.
[...] [P. 43]

El poema se convierte en un “asedio” a la realidad que, una vez fijada, se trata de poseer. La reiteración, la recurrencia refleja la idea de movimiento, *leitmotiv* del poema, que es todo el poemario. El movimiento se fija para ser cuna del pensamiento, que produce estas *laminaciones líricas*. El aire simboliza la creación; el círculo –remolino- la perfección, pero también la eternidad y el mundo interior:

REMOLINOS del aire,
del viento,
del momento.
Va y viene,
viene y va.
Alrededor de mi frente,
delante de mis ojos,
por mis oídos.
En la garganta,
collar de plata.
Para los hombros,
en el pecho,
cinturón, contorno.
[...] [Pp. 45 y ss]

¹⁶⁰ Al hablar de los símbolos de este segundo poemario, Blanca Hernández Quintana (*Escritoras canarias del siglo XX, op. cit.*, p. 262) no aclara los valores de los que ahora tratamos.

Aparentemente se contradice la libertad ansiada (“¡Cómo te quiero / momento libre / de mis horas”) con la estructura encorsetada de la composición. Esa contradicción explica la antítesis –en forma de paralelismo- del final pero no es más que otro intento por ver en los polos opuestos una suerte de equilibrio totalizador (“¡Cómo te quiero / momento libre /de mis horas, / mío sólo! / Para mi bien, / para mi mal.”). La poetisa unifica en su interior los elementos que se oponen. Queda, así, la idea de repetición como una forma de profundizar y ahondar más en las cosas. También se contradice la idea de remolino -movimiento enérgico, desordenado- con la estructura *estática* del poema: fondo y forma logran ese equilibrio de perfección, círculo creador donde los opuestos se encuentran y anulan. Es, así, otro poema metapoético.

El fragmento que sigue a continuación es otro ejemplo de poema de la primera vanguardia. La definición de verdad / mentira es el hilo argumental: la verdad es única, frente a la mentira, múltiple y diversa. Este juego con elementos en tensión no es más que un capricho lúdico:

MIRA:
me gustas porque sabes
decir mentiras.
Si dijeras verdades
no me gustarías.
¡Qué dulce que sabe
la mentira!
Es buena,
noble,
decisiva.
Y la verdad
¡qué tonta y desabrida!
[...] (pp. 47 y ss)¹⁶¹

¹⁶¹ José Carlos Mainer reconoce la conciencia metapoética que late en el trasfondo de la poesía de Josefina de la Torre: “esa poeta que ama la luz y la contradicción, lo imprevisto y el desorden, busca la invención (con fundamento) de la realidad y por ello llega incluso a aceptar la mentira: [...]”. “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo), en A.A.V.V., *Homenaje a María Teresa León*, op. cit., p. 25

Resalta el tono dialógico, donde parece que el yo se dirige al propio poema en un proceso de objetualización también en ciernes, por ejemplo, en el poema anterior. El poema también es una “cosa”, una realidad que acoge una forma de la mentira, pues la verdad está en la realidad “real” y el poema sólo forma destellos de la misma, reflejos, mentiras. Con relación a esta idea de autonomía del poema, el tono conversacional también supone una forma de distanciamiento con relación a aquél.

La anadiplosis por contraste intensifica la contradicción¹⁶² (“¡En cambio la mentira / que dulce, / amarga compañera mía!”). La mentira es la otra cara de la verdad, uno de sus disfraces. El epifonema final es un sí al poema que cuenta, sólo, verdades parciales –mentiras- (“Te quiero / porque sabes decir mentiras”).

Una imagen literaria se vuelve más poética cuanto más intuitiva –críptica- es; por eso no podemos confundir o relacionar necesariamente esta mayor agudeza conceptual en el uso de los recursos con el surrealismo, como ya se ha hecho¹⁶³. Un ejemplo es el comienzo de este poema:

¹⁶² También podemos encontrarlo en poetas muy conceptuales, como en Salinas; así, en *Seguro Azar* tenemos el poema “Los equívocos” (*Poesías completas I, op. cit.*, p. 66):

Ni mar ni cielo engañan:
embusteros los dos.
Lo cierto es el columpio
vuelos de seda en seña.
El mundo es infinito,
profusión *de mentira*.
De verdad
recta y curva no más.
[...]

¹⁶³ Recordemos que Blanca Hernández Quintana estima que en *Poemas de la isla* “Josefina de la Torre opta por una forma vanguardista que sin perder la sencillez, consigue aliarse con el estilo surrealista [*esto parece un sinsentido*]. Así, la autora rompe con la lógica para experimentar con el lenguaje en un ingenioso juego de ensueños. No hay artificio, y da paso a la musicalidad, el ritmo y el colorido. El surrealismo le permite dar rienda suelta a todos sus impulsos, mezcla conceptos y asocia imágenes sin una aparente lógica”. (*Escritoras canarias del siglo XX, op. cit.*, p. 240). Esta misma orientación la reitera en su reciente *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008, al referirse a la evolución que se aprecia entre los dos primeros libros de la poetisa: “La autora rechaza el sometimiento a rimas y a esquemas métricos, y consigue mediante una fluencia versal una poesía cargada de intimismo, un condensado lirismo y una gran sensibilidad. Se adhiere al movimiento literario que impera en la época: las vanguardias [*¿son las vanguardias, realmente, un movimiento literario?*]. Así, observamos en sus poemas tintes surrealistas, creacionistas e, incluso, futuristas. El lenguaje sencillo de

PARA besar tu boca blanca
habría que perder la aurora
de las distancias.
Que tu boca es una,
tuya,
recta,
intacta.
Yo no quiero besar tu boca blanca,
azul, amarilla,
ignorada.
No quiero,
que no quiero,
que no,
no,
blanca. [Pp. 49 y ss]

El nexa cromático es el punto emotivo¹⁶⁴ de unión para enlazar ideas tan dispares. Este es otro factor recurrente en muchos de los llamados *ismos* y que logra anular las “distancias”. El sinsentido aparente encierra una lógica más profunda: parece que se persigue un imposible. La negatividad aumenta el deseo de esa imposibilidad: se busca la perfección, la pureza –blanca-, la esencialidad. Los colores (“azul, amarillo”) dispuestos de forma bimembre, marcan el equilibrado ritmo de la contradicción entre deseo y realidad.

Es muy propio de Josefina de la Torre incluir en una sucesión de elementos, en este caso adjetivos, uno de valor distinto, más psicológico, adjetivo que en la sucesión queda resaltado, algo más enfatizado, en este caso, al aparecer sólo en un verso (“azul, amarilla, / ignorada”)¹⁶⁵. Se oponen también razón y sentido. El final refleja un recurso

su primer libro se va haciendo más complejo y hermético hasta hacerse con la impronta surrealista” (p. 236). Los añadidos en cursiva entre corchetes son nuestros.

¹⁶⁴ Luis Doreste destaca un denso poso emotivo en los versos de la autora, así como una poética signada por la espontaneidad y la serenidad: “contradictoriamente, el aplomo y la rotundidad del verso, breve, enérgico, contrasta con las dudas que siempre manifiesta la poetisa. Sobriedad sin titubeos en la dicción, contundencia expresiva”. L.D., “*Poemas de la isla*. Josefina de la Torre”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (8-6-1933).

¹⁶⁵ La función del *adjetivo*, como ya hemos apuntado anteriormente, es crear también lo insólito –sorprender- en relación a su referencia con el sustantivo. Es una de las formas poéticas más modernas de la apropiación, pues el adjetivo es reflejo lingüístico de la subjetividad –y de la originalidad-. En ocasiones esto responde a una intuición emotiva: se trata de cantar lo irreal, lo que sólo existe como elemento estético, artístico.

característico de los juegos infantiles, un juego con la fonética combinatoria de las palabras. Este refuerzo de la negatividad da mayor rotundidad, que se intensifica más a cada verso: el deseo –“querer”- se anula con la negación absoluta –“no”-. Es otra forma de pulir la estructura conceptual de la composición.

El poema es la búsqueda de la verdad que está escondida en nuestro interior y que en un estímulo exterior, cotidiano, puede despertar. Todo es como un juego –la poesía es un juego con las palabras-, lleno de esa ingenuidad de las respuestas y entretenimientos infantiles (“Que sí, que no, y siempre / igual”). Ese verso, formado por una sola palabra que, además, es aguda, es como una verdad que se clava y queda conceptualmente destacada:

Y no sé más.
Que sí, que no, y siempre
igual.
Yo quisiera saber más.
Saber: “quién sabe”,
“acaso”, “quizá”.
¡Entonces,
qué bien me iba
a explicar!
Diría
lo de adentro
hacia fuera
limpio,
verdad,
sin engañarme,
sin engañarte,
leal.
Pero no sé más.
Sí, no,
y siempre
igual. [Pp. 51 y ss]

La idea de la duda –el camino hacia el saber está lleno de ellas- queda destacada por las comillas –juego tipográfico-, incertidumbre a la que, irónicamente, se oponen los versos enfáticos (“Entonces / qué bien me iba / a explicar!”). La sinceridad como elemento perseguido es otro aspecto que da unidad a todo el poemario: la verdad hay

que buscarla en el interior, pues lo exterior es un reflejo, una mentira. En unos versos que marcan fronteras entre valores semánticos (“Diría / lo de adentro / hacia fuera / limpio”), permitiendo que destaquen los significados, se realza la poética de la búsqueda: la poetisa busca el punto de equilibrio para contemplar dos extremos, la verdad interior y la mentira exterior. Además, esa idea de “limpieza” nos recuerda el concepto, tan juanramoniano, de la depuración, noción básica para entender la noción de vanguardia y finalidad que marcará la obra de muchos poetas insulares en esta hora de renovación estética.

Como en su primer poemario, vuelve a aparecer el motivo del camino¹⁶⁶, que se suele emparentar con la idea la senda de la vida, siempre con esa tonalidad misteriosa:

CAMINITO de la noche
dime dónde vas
con tus cuatro palabras
sin acabar.
Que por dónde está el río
no viene la mar
y viene y va.
¡Ay, qué solo, sin luces
ni voces para madrugar!
Caminito de la noche
guárdame del mal.
Pero no te pierdas
torrecita de plata,
luna de cristal. [P. 53]

El poema crea una atmósfera, un ambiente, sin buscar nada más, sin mayor trascendencia. Con ese tono de canción popular, muy del gusto de Lorca o Alberti –quizá los dos poetas de la *generación del 27* más influyentes en las letras canarias de vanguardia-, no tiene una estructura rítmica fijada, lo que otorga más importancia a la

¹⁶⁶ “El camino no es una simple realidad ni una simple metáfora sino una vivencia que actúa topológicamente en el verso, en el poema y en la total poesía”. Zardoya, Concha, *Poesía española del siglo XX*, I, *op. cit.*, p. 107.

fijación sintáctica, y a la estructura lírica: con unos pocos elementos (“camino”, “noche”, “luna”) también se sugiere la idea del caminante solitario.

Otro motivo temático iterativo es la palabra expresada o a punto de ser enunciada; también la búsqueda en el universo idiomático de la palabra justa, limpia y transparente, que se ciña al ritmo del pensamiento, pero también que comunique, pues no ha de dejarse nunca de lado su valor funcional:

TE lo dije ya.
Muchas veces, una y otra,
cansada estoy
de hablar y hablar.
Yo creí que me escuchabas
y hablé sin cesar.
Tú, inmóvil, escuchándome
sin escuchar.
[...] [P. 54]

El final del poema incide en la necesidad de la elocución de la palabra, una necesidad somática, plena del ser (“Y lo había dicho ya / en el aire, / sin más.”). El mero hecho de decir ya es significativo: el significante es un resonador que connota posibilidades de sentido. Esta es una clara referencia al *cuerpo* de la palabra, a su captación, principio generador de interpretación, comunicación y sentido, forma de contacto con los otros, pero también con uno mismo.

Esta composición nos sugiere otra imposibilidad para la poetisa: la palabra pronunciada, ya hecha, no crea las resonancias esperadas en el interlocutor, pues es inútil para despertar una respuesta (“Tú, inmóvil, escuchándome / sin escuchar. / Qué desilusión mía / en mi afán”).¹⁶⁷ La palabra, en su proceso de cristalización, en su *hacerse*, podríamos decir, es otro elemento recurrente en este poemario; y esta noción sí

¹⁶⁷ El silencio tras la elocución es germinal en el caso de Salinas, pues es el inicio de la contemplación: genera la expectación del poeta que mira, quien ahora, tras producir, observa el objeto creado, presente fuera, ausente dentro. En este contexto, es trascendental el papel de la imaginación, más latente en Josefina de la Torre, pues es el mismo que tiene el lenguaje.

que es una herencia, a nuestro juicio, de Pedro Salinas, para quien lo realmente atrayente es la realidad en su devenir, que se va desarrollando, pues lo hecho ya no se puede modificar y, por ello, el ser humano no puede intervenir en su realización.

Por otro lado, destaca el ritmo versal, que está roto, como roto está el poema en su disposición –por los encabalgamientos, recurso destacable del ritmo en la poesía moderna-. Se intensifica, así, la idea de poema como unidad de sentido más que como estructura versal; el verso refrenado y solitario del principio (“Te lo dije ya”), cede paso a la agilidad rítmica final. El valor perfectivo del adverbio “ya”, idea de lo terminado y concluido, tiene un desarrollo posterior, una justificación poética. El ritmo encabalgado es el que mejor se ciñe al movimiento de las ideas. No importa lo que se dice sino la forma de decir: ahora la poesía sí es expresión:

[...]
¡Qué desilusión mía
en mi afán,
sin palabras
ni gesto
ni réplica
que alzar!
Y lo había dicho ya
en el aire,
sin más. [Pp. 54 y ss]

Como venimos viendo, los recursos de recurrencia apuntan una gran fascinación por el ritmo, por la musicalidad de las palabras, que tanto atrae a Josefina de la Torre, y que tanto debió fascinarle en su labor como cantante y como intérprete instrumental. Éste es un gusto que cala en la elemental esencia poética del hecho de escribir. Léxicamente, esto se manifiesta en el siguiente poema, con vocablos como “palabras”, “ritmos” o expresiones como “voces acompasadas”:

PERO no me dejes sola.
Dime palabras y ritmos

y gestos para el alcance
y voces acompasadas.
Pero no me dejes sola.
No es presencia ni vaivén
ni caminito seguro
ni ruedecita del aire
ni luz, ni sol, ni mañana.
[...] [P. 56]¹⁶⁸

El primer verso (“Pero no me dejes sola”) funciona como *leitmotiv* de la composición, pues el lenguaje se vuelve sobre sí mismo, autoexplicándose, siendo ejemplo de toda una definición de la poesía (“Dime palabras y ritmos / y gestos para el alcance / y voces acompasadas”). Tanto el polisíndeton como el encabalgamiento son recursos para realzar el ritmo y de ese ritmo es del que se está *hablando*. La poetisa es una estrategia de la palabra, que también significa por su posición –sentido distribucional-. Más que el medio por el que la palabra nos dé *alcance*, la escritura –“caminito seguro”- o la oralidad – “ruedecitas del aire”-, lo que importa es la propia palabra, como presencia constante. Esta sucesión polisindética que define la palabra por negaciones termina en una gradación ascendente (“ni luz, ni sol, ni mañana”), en la que tampoco importa qué esconde la palabra: la palabra sólo pretende ser, existir, sin más.

La forma de expresar el contenido poético es una forma de evitar la soledad, otro motivo presente en este libro. La palabra “es un presente constante” que pretende ser definido por medio de enumeraciones, acumulando muchos elementos parecidos y algo distintos, para intensificar su sentido. Los recursos de repetición refuerzan también la idea de organización, de pensamiento bien estructurado, rítmico. En el fondo, la poetisa busca definir un estado, un deseo, el de la esencia de la soledad; es una forma de la descripción, consustancial a la lírica:

¹⁶⁸ Para Mainer, este poema es un buen ejemplo de “emotividad intelectual” en la poesía de la autora. En composiciones como ésta, se ejemplifica “un noviazgo convertido en pugilato de instintos y en metáfora de conocimiento”. “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo), en A.A.V.V., *Homenaje a María Teresa León*, op. cit., 1990, p. 24

[...]
Es un presente, constante,
aquí, cerca, más, despierto,
vivo, alerta, repetido,
único instinto posible.
Dime tu palabra intacta
de luz repetida y libre.
Pero no me dejes sola. [Pp. 56 y ss]

Esa preocupación por la palabra, vista en su resonante soledad, aparece en el siguiente fragmento de esta aventura poética. La palabra también es una isla, un misterio, con múltiples perfiles:

CERCA. Palabra inútil.
Yo te busco
por donde llega mi distancia.
Cerca.
Seguro instante de sorpresas.
Dormido vuelo alzado
de mí, por mí.
Cerca.
Donde mi corazón te sienta:
pulso del mar,
tictac de la ausencia,
caminito seguro,
vaivén.
[...] [Pp. 58 y ss]

“Cerca. Palabra inútil”. Éste es el llamativo inicio del camino que abre el adverbio locativo. El principio de este poema reitera el uso del epónimo o continuación, algo que nos recuerda a Gerardo Diego: una sola palabra, “cerca”, despierta todo un hábito de intuiciones, lo que nos trae a la mente al Salinas más conceptual, en este caso, profundizando en el valor de la palabra que, vuelta sobre sí misma, se convierte en espejo del propio lenguaje. La palabra es una caja de sorpresas: su luz relampagueante inicia el conjuro mágico de las asociaciones; la propia brevedad del verso destaca esa sorpresa, ese hallazgo, como la del adverbio “cerca”, que refleja, como ejemplo,

asociaciones más emotivas que lógicas¹⁶⁹. Por ello, la palabra *sola*, sin establecer esas asociaciones es un elemento inútil, es un enigmático abismo, todo y nada.

Es también por esta razón por la que, al final, aparece la palabra “cerca” en un verso, *sola*: el poema queda abierto, pues las relaciones intuitivas con ella –cerca- que hace la poetisa pueden ser ilimitadas; ese adverbio crea toda una metafísica por sí solo, cierra y abre un mundo:

[...]
Cerca.
Donde la indecisión no deje huella.
Donde palabra,
vuelta,
marque un signo seguro.
Cerca. [P. 59]

Ahora *cerca*, como palabra, como potencialidad semántica es un “signo seguro” al que se le ha dado la vuelta: no se ve el lenguaje como realidad especular, que refleja, sino como realidad autónoma, cuyo alcance trata de aprehenderse desde su otro lado, el significativo. Esas correspondencias de las que hablamos son estados de alma. La repetición es el gesto lírico de la búsqueda, que se emparenta con la noción de movimiento; también la estructura circular destaca esta idea, al igual que la acumulación de términos que indican movilidad (“distancia”, “vuelto”, “tictac”, “caminito”, “vaivén”, “huella”).

De la Torre sabe fundir muy bien el tono popular con los elementos conceptuales, como hemos podido atisbar en poemas anteriores. En la siguiente poesía, una canción arromanzada, nos recuerda a Juan Ramón, probablemente el poeta más influyente en su trayectoria y en el de todos los vanguardistas canarios:

¹⁶⁹ En palabras de Consuelo Burells, Josefina de la Torre “prefiere el verso libre. Su lírica es emotiva, fina, con imágenes expresivas”. A.A.V.V., *Diccionario de literatura española*, Revista de Occidente, Madrid, 1972⁴, p. 882.

ME voy a hacer un collar
 con lágrimas de mujeres.
 Campanitas que me canten
 el mal que nunca se duerme.
 Con toda lágrima inútil
 del querer de los quereres.
 Desde el primero hasta el último.
 —¡Amorcito de mi frente!—.
 ¡Qué collar de siemprevivas
 para mi garganta y sienes!
 ¡Estrellitas de los cielos,
 luceritos de las fuentes!
 Me voy a hacer un collar
 precioso, que no se pierde [P. 60]

Prima nuevamente el deseo, el de un collar –unidad de lo diverso por sus diferentes eslabones, perfección de lo redondo–, un elemento que no se pierde, pues más que el collar como objeto lo que permanece es la idea de collar (“¡Qué collar de siemprevivas / para mi garganta y mis sienes!”). Como en Alberti, también el tono exclamativo refuerza el carácter popular del poema en el que se relacionan elementos asociados semánticamente por su forma, color o sonido (“collar”, “lágrimas”, “campanitas”, “estrellitas”, “luceritos”) con ese diminutivo que siempre enfatiza el tono emotivo del intimismo, así como la idea de cercanía.

El siguiente viraje poético es una composición de profundo sentido simbólico con ecos lorquianos¹⁷⁰:

CRINES de la noche,
 caballo perdido de la madrugada.
 Cristales desnudos,
 piel estremecida,
 transparencia larga.
 ¡Qué escondido sueño por orillas blancas
 y violento y mudo
 galopar del alba!

¹⁷⁰ “El poema que comienza así –tal vez el más profundo de todo el libro– es de una extraña fuerza iridiscente, con una musicalidad y cadencia certeras”. J, “Libros. Poemas de la isla, por Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (17-3-1932). Sin lugar a dudas, como hemos venido afirmando en distintas ocasiones, el peso de los valores rítmicos, al que hay que añadir el simbolismo que preside todo el libro, dotan de una gran profundidad lírica este poemario. El caballo, como elemento ligado íntimamente a la pasión y la muerte, está muy presente en Lorca desde sus *Canciones*; pensemos, por ejemplo, en la “Canción del Jinete”.

Estanques dormidos,
caderas flexibles de la noche intacta.
Cansado desvelo
viento desvelado
humedad cansada.
¡Qué escondido sueño bajo orillas blancas
y qué lento inmóvil
galopar del alba! [Pp. 61 y ss]¹⁷¹

El símbolo del caballo está muy arraigado en la cultura occidental: gracias a él Apolo lograba llevar el sol al amanecer y en la noche a la luna. Para Cirlot, el caballo puede llegar a simbolizar “el movimiento cíclico de la vida”¹⁷², la noche y el día, nacimiento y muerte, reflejo de la cosmogonía de la existencia, pero también el cielo y el mar, eterno romance de reflejos. Para Cooper, este símbolo se puede interpretar como “símbolo del poder solar [...] y del elemento húmedo y lunar (el mar, el caos y los corceles de los dioses oceánicos)”¹⁷³. Es, así, un símbolo polivalente cuyas realidades riegan todo el poema, que es una pintura claroscuro donde las olas del mar (“Crines de la noche”), con su movimiento incesante refuerzan la idea metamórfica del elemento marino, que se personifica y asalta la mirada.

Es éste, pues, un poema de gran expresividad, plagado de imágenes donde lo visual resalta su carácter pictórico, además del poder demiúrgico de la mirada. En su primera parte –mar- predomina el verso esticomítico donde cada verso es una ola del pensamiento –una idea-, lo que acentúa el lirismo descriptivo: el movimiento es detenido, así, encarcelado en versos de gran autonomía sintáctica, pero que están muy unidos semánticamente por el símbolo del *caballo*. Seguidamente, hay tres versos de transición hacia la segunda parte –la del estanque, reflejo, metonimia de lo posible-

¹⁷¹ José Quintana incluye este poema en su libro *96 poetas de las Islas Canarias*, edición De Autores, Bilbao, 1970. Junto a él, también de *Poemas de la isla*, aparecen las composiciones [“Blanco, uniforme, números. Abierto”], [“Mi falda de tres volantes”] y [“¡Cómo temblaban mis labios!”]. Los títulos que Quintana aporta para estos poemas no se corresponden con los primeros versos de los mismos.

¹⁷² *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 117.

¹⁷³ *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 35.

donde se pinta un mar de orilla con su vaivén y su espuma, bien dibujado con el empleo de un polisíndeton de alto valor rítmico, con los encabalgamientos y el empleo de estructuras binarias (“y violento y mudo”), que llegan a unir elementos antitéticos. La inmovilidad del estanque, también personificado, permite atisbar a la poetisa la sensualidad del nacimiento de la luz; esa inmovilidad es vencida por los encabalgados juegos de palabras, con un intercambio de orden entre las distintas categorías gramaticales.

El mar y el estanque reflejan de modo similar el nacimiento del día en un poema muy visual que capta la plasticidad de las realidades contempladas. La ausencia de verbos –estatismo– destaca la mayor importancia del espacio sobre el tiempo; la presencia de infinitivos, nominalización de una acción, acentúa esta idea. La poetisa sabe, así, vigorizar también el carácter artístico de sus poemas.

Para Escartín Gual, el *viajero*, es “símbolo de la búsqueda incansable del hombre acerca del sentido de su existencia y su paso por la vida”¹⁷⁴. También es símbolo de la ilusión, suerte viajera; en *Versos y estampas*, la idea del viajero es la protagonista en el romance que divide en dos este primer poemario, así como de la poesía que transcribimos a continuación:

¡VIAJERO, viajero mío
muellecito de tu ausencia,
por ti me he puesto de gala
este vestido de seda!
Cuando llegues, jovencito,
ven a llamar a mi puerta,
que aunque te vea de lejos
siempre me serás sorpresa.
No detengas tu camino

¹⁷⁴*Diccionario de símbolos literarios, op. cit.*, p. 290. Sobre este papel del símbolo en la poesía de Josefina de la Torre, Lía Tavío, su amiga, apuntaba en 1933 que “la poetisa, hojeando aquella biblia que lleva siempre oculta, nos cantó sus versículos de amor y sus parábolas de sentido enigmático, *simbólico*, sin llegar a concretar y que no todos podemos comprender” (“Recuerdo del homenaje a la poetisa Josefina de la Torre”, *Horizontes, op. cit.*, p. 8). Esta *poética de la búsqueda*, que late tras todo este poemario, será su principal fundamento escritural.

por curiosidad o pena.
La mirada que se guarda
es la que más se desea:
palabra que no se dice
aquella es que más se aprecia.
[...] [Pp. 64 y ss]¹⁷⁵

Además, el viajero es la expresión simbólica de la búsqueda de un punto de destino; y el poeta es un *viajero del tiempo* que busca en el recuerdo la palabra más exacta que lo ciña y lo presente de forma más ajustada. También el viajero ejemplifica la superación de las dificultades y también el de la elección del camino: “El viajar es una imagen de la aspiración -...- del anhelo nunca saciado [...]”. En el sentido más primario, viajar es buscar”¹⁷⁶. La lejanía –la escritura desde la capital- también se deja sentir aquí, pues es un viajero –viajera es la poetisa- del Sur.

Seguimos apreciando en las composiciones siguientes referencias al hecho de escribir. La poesía que sigue es toda una alegoría de la escritura:

SOBRE las hojas blancas
los números enhebran las distancias.
Cuatro corazoncitos
prendidos del extremo de tu banda.
¡Qué bonito vestido
transparente de lirios me bordara!.

¹⁷⁵ Este mismo motivo es reiterado en el poema que se inicia con el verso “Tengo un amigo a quien quiero”:

TENGO un amigo a quien quiero.
Le daría este membrillo
por verle subir la calle
los jueves y los domingos.
Mi amigo ¡cómo te quiero!
acerca más el oído...
—Corazoncito navío
con un ancla en cada puerto—. (p. 68)

Se retoma el elemento recurrente del viajero, con toda su simbología. El simbolismo es lo que relaciona a nuestra poetisa con el Romanticismo, pues no podemos dejar de lado cierto hálito nostálgico y melancólico que captamos en muchos de sus versos, como con anterioridad hemos estimado. A la sinceridad se une el azar: el amigo sube la calle los jueves y domingos, para que rime en asonante con la palabra “membrillo”, rimas lúdicas muy del gusto de Gerardo Diego. La referencia al oído hace como si se nos susurrara algo, con ese alto grado de intimismo que la propia idea trae consigo: los guiones finales marcan los guiños íntimos y, a la vez, resaltan el valor metafórico –y visual- de esta parte final.

¹⁷⁶ Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 464.

Cada día una herida
en el número azul de tu mirada.
¡Qué bonito vestido
vestidito, de niña enamorada! [P. 66]¹⁷⁷

Sobresale la idea de *bordar*, que podemos fácilmente relacionar con la de tejer o urdir, vocablos que semánticamente tanto juego han dado en la escritura metapoética de Josefina (“Ese bonito vestido / transparente de lirios”). Vocablos con este aire semántico se tornan en toda una moderna metáfora de la poesía pura.

La referencia numérica, además de la idea de exactitud y concisión, tiene un claro entronque intelectual: los números, referencia pitagórica, son un elemento de construcción y organización del universo a la par que, también, los guarismos reflejan la armonía rítmica universal. El número cuatro, según Cirlot, representa “lo racional, los extremos de la página, espacio tangible de la creación, totalidad mínima”¹⁷⁸. Josefina conoce bien el alto valor simbólico de los números. Este poema sobre el poema es como un vestido que esconde una revelación, que la ciñe con justeza y de forma transparente, sin retórica. El número cuatro con el color azul, son símbolos de la “contemplación”¹⁷⁹, “la verdad, el intelecto, la revelación, la sabiduría”. Así, ese número azul, la pupila, presenta como primera forma de conocimiento el papel revelador de la mirada, una mirada enamoradiza que mantiene una relación sensual con el entorno contemplado y con el propio lenguaje que lo dibuja “sobre las hojas blancas”; pero lo racional se equilibra con lo emocional (“Cuatro corazoncitos”).

¹⁷⁷ En su rima III, Bécquer también se siente atraído por los números y las cadencias rítmicas, tan atrayentes en este segundo poemario para Josefina de la Torre:

armonioso ritmo
que con cadencia y número
las fugitivas notas
encierra en el compás,
[...]

Op. cit., p. 112.

¹⁷⁸ Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 336.

¹⁷⁹ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 53.

Esa exactitud es la que impera en el siguiente ejemplo, modelo de dicción exacta, lacónica, de la primera vanguardia: su sustancia es una acción mínima, que sólo se nombra a través de los infinitivos:

EL cielo limpio de nubes
recién lavadito está.
La luna, sola en su fondo
abierta de par en par.
Peregrino por el cielo
caminar y caminar
y entrar en la luna blanca
y abierta de par en par. [P. 67]

Podríamos decir que el empleo de los *nombres del verbo* puede responder a una nominalización del deseo interior como acción por hacer, donde el movimiento está ausente; de esta forma resalta el éxtasis contemplativo. La estructura fijada del poema con algún verso –epítome- que se repite con ligera variación apunala la idea de que se pretende, a través de ese proceso de interiorización del momento, dominar el marco temporal, eternizar el instante. La mínima puntuación deja a las palabras en libertad. El tema podría ser la noche en su plenitud; para Cooper¹⁸⁰ la luna representa “el lado oscuro y el aspecto invisible de la naturaleza; el aspecto espiritual de la luz en la oscuridad, el conocimiento interior, lo irracional, intuitivo y subjetivo [...]”. Pero como objeto único, también es símbolo de la soledad, tiempo de meditación; el adjetivo, cuando aparece, cobra su valor esencial: “limpio”, “lavadito”, “sola”, “blanca”, son adjetivos propios de la primera vanguardia.

Con todas esas referencias a elementos que tienen que ver directamente, como hemos visto, con la creación, literaria o no, no podía faltar el motivo –tan insular, tan atlántico- de la luz, principio poético creador y *leitmotiv* del siguiente poema:

¹⁸⁰ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 110.

LA luz dejó caer
su moneda redonda
y sobre la moneda
de luz, quedó mi mano
abierta a la limosna.
Alrededor la sombra
acarició el contorno
de las cosas dormidas.
Yo me sentía feliz
perdida, sin reflejos,
en las paredes libres.
[...] [P. 69]

El motivo central queda subrayado por los encabalgamientos (“y sobre la moneda / de luz”). La imagen de la poetisa es sencilla: dentro, “en las paredes, libres” observa el ocaso –cómo se apaga la luz y llega la sombra- con su mano en la frente. La poética de *lo redondo*, tan del gusto de Salinas, aparece al llamar al sol “moneda redonda”, imagen y epíteto que, luego, le permite relacionar la mano en la frente con la idea de limosna; es una relación metafórica sólo posible en la unidad del poema.

En ese momento, entre luz y sombra, el tiempo se anula, las sombras lo acarician todo y borran los límites de los objetos, que se funden. La dicción del tiempo, en que la luz se apaga, se metaforiza de forma más audaz, vanguardista (“El afilado borde / de la luz sobre la sombra / sacrificó mi mano / en su bandeja intacta”). El tiempo no desliga la realidad exterior del ser, que entra en íntima comunión con el entorno en ausencia de luz, pues lo contemplado y el contemplador se con-funden.

El motivo de la lluvia es recurrente en la poesía canaria de vanguardia¹⁸¹: hace germinar el principio creador, y, por eso, se personifica. La poetisa se deja envolver por su canto, y ese canto que “dejó mi traje blanco / bordado de su armonía” es una referencia musical que se produce dentro de la propia canción, como en la siguiente composición:

¹⁸¹ Como ejemplos podemos citar los siguientes: “Día de lluvia”, de Julio Antonio de la Rosa, “Cuatro de la tarde”, de José Antonio Rojas, “[Lluvia, sol, lluvia, sol.]” de Domingo López Torres o, en fin, “Bruma” y “Tras la tormenta”, de Félix Delgado.

POR el viento y por la brisa
la lluvia viene cantando
su canción de prometida.
Sacude todas las horas
del olivo y de la encina
y multiplica sus notas
temblorosa de alegría.
La lluvia vino cantando
irisada de sonrisas
y dejó mi traje blanco
bordado de su armonía.
[...] [P. 71]

La estructura rítmica queda muy marcada: la combinación sustantivo o sintagma nominal más sintagma preposicional con “de” ayuda a su consolidación. La propia forma expresiva del poema irradia aspectos de su contenido poético. La alegría y la vitalidad de la lluvia entonan su melodía en el entorno. El motivo de la lluvia, pues, entronca perfectamente con los hilos metapoéticos que sustentan este poemario: cada poema es una pequeña isla, una nota musical, que marca un camino, un trayecto posible, o bien encauza parte del mismo por las sendas del lenguaje.

Junto a la lluvia, la tarde es, como hemos visto, otro motivo ligado a la melancolía, a la nostalgia. Para Valbuena Prat, en poemas como éste Josefina muestra “una poesía muelle, muy canaria, expresa un letargo de energía, con bellas imágenes expresivas”¹⁸²:

LA tarde tiene sueño
y se acuesta en las copas de los árboles.
Se le apagan los ojos
de mirar a la calle
donde el día ha colgado sus horas
incansable.
La tarde tiene sueño
y se duerme mecida por los árboles.
El viento se la lleva
oscilando su sueño en el aire. [P. 73]¹⁸³

¹⁸² *Historia de la literatura española*, Tomo IV, *op. cit.*, p. 708.

¹⁸³ Este poema es recogido por Carlo Bo en su antología bilingüe titulada *Lirici Spagnoli*, Corrente Edizioni, 1941, XIX. Junto a él, también se encuentran las siguientes composiciones: [“Mis años compañeros”], [“Yo no sé qué tengo”] y [“¡Gritar, gritar, defenderme!”], todas ellas probablemente tomadas de la *Antología* de Gerardo Diego.

No podemos dejar de notar la influencia que el simbolismo tiene en este mencionado libro, aspecto que no pasa desapercibido para José Suárez Falcón, quien sostiene que “cierto simbolismo suele velar a veces la claridad del pensamiento a nuestro entender. Idealista y soñadora su espíritu inquieto remonta el vuelo sobre las realidades cotidianas y su imaginación errante embellece cuanto toca.”¹⁸⁴

El paisaje se anima personificándolo. La personificación es un recurso que sirve a la poetisa para abstraer un elemento natural y conceptualizarlo, hacerlo palabra. De todas formas, en este caso creemos que más bien el empleo de recursos como éste puede ayudar a destacar el tema de la soledad de quien la contempla. También en esta obra hay bastantes alusiones a los distintos momentos del día: la concreción poética de la temporalidad templea la imaginación lírica. Este poema es una radiografía lírica de la tarde pasada, momento del día de mayor pureza.

En otras ocasiones, junto a la tarde, que adquiere mágicos destellos en la realidad insular, el poema dibuja a trazos la fisonomía del viento, elemento en libertad como en *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera:

ESTABA sobre la playa
en una carrera loca:
se tendía por la arena
dejando la huella blanca
de su línea perezosa.
Estaba limpio y desnudo
sobre la tarde parada
y era toda su presencia
una recta indefinida.
¡Viento enredado en mis brazos
como una cadena larga! [P. 74]

El motivo poético del poema cristaliza al final, pero primero deja sus huellas. El viento, en un juego por captar sus formas transparentes y oscilantes es atrapado

¹⁸⁴ Jordé [José Suárez Falcón], “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, op. cit., p. 182.

–nominalizado- finalmente. El pretérito imperfecto acentúa el tono lírico-descriptivo, detiene su alegre correteo, radiografía su esencia definitoria. Late aquí el espíritu del viento en una definición casi aritmética que persigue la desnuda exactitud de su presencia. “Blanca”, “línea”, “recta”, “limpio y desnudo”, son palabras y expresiones que están muy presentes en el léxico de la vanguardia insular. A esto hemos de añadir nuevamente el tema de la playa, un signo metafísico en el devenir vital de la poetisa, un vestigio de la infancia, de la felicidad, de la isla, a la que se siente tan cercana; de este modo, el marco queda completo y esa plenitud vital es la que el poema nos transmite en su lectura.

En la siguiente composición, la protagonista es, una vez más, la mirada: el verbo “ver” está presente desde el principio; para la poetisa, ver es tener. En el hecho de mirar se concentra la posesión de todo:

YO las vi una sola tarde.
Y era como bronce vivo
en el espacio constante.
Concentración de sí mismo,
fuerza loca de su sangre,
línea pura de sus manos
seguras en el instante.
Yo lo vi cómo lanzaba
el vuelo azul de su encaje
—venas libres y encendidas
de sus brazos incesantes—.
[...] [P. 75]

La ambigüedad (“Yo las vi una sola tarde”) está creada desde el inicio gracias al uso de elementos pronominales que estimulan la sugerencia, que al final se concreta: el recuerdo, metonímicamente, de un abrazo –forma de posesión fugaz, como la mirada- a través del elemento poseedor, las manos.

Como vimos en el libro anterior, el hecho de recordar (“prisioneras de mis sienes”) es una forma de posesión. Recordar –ver desde dentro- es el modo de sentir de

nuevo. En el texto esos momentos intensos son aferrados con estructuras paralelísticas o con personificaciones, forma vivaz de hacer presente lo pasado. La expresión se concentra, se hace más rotunda, latente pulso del espíritu que evoca con frenesí momentos de felicidad. Para Escartín Gual las manos son “la manifestación del estado interior del hombre a través del cuerpo”¹⁸⁵. También indican “las ideas de poder y dominio”, acto de posesión. El poema es también acto de posesión a través de la palabra: el uso de series de verbos que aluden consecutivamente a un mismo motivo desde distintos puntos de vista es una forma de desnudar y hacer propia tanto las acciones como los referentes; además, los sinónimos, al reiterar una misma idea sin añadir nada nuevo, fijan ese motivo semánticamente, acrecentando las ideas de quietud y lentitud:

[...]
Y era fuerza su dominio,
firme gesto del alcance.
Manos que me estremecían
de ese miedo de encontrarse
y al borde de mis anillos
daban un filo cortante.
Yo las tuve en mis pupilas,
viril triunfo de su imagen
prisioneras de mis sienes,
mías, una sola tarde. [P. 76]

La idea del navío¹⁸⁶, también presente en Machado, por ejemplo, es otro motivo reiterado en *Poemas de la isla*:

TE quería
por tu palabra inútil,

¹⁸⁵ Escartín Gual, M., *Diccionario de símbolos literarios*, op. cit. p. 194.

¹⁸⁶ Agustín Espinosa (“Poesía Atlántica. EGA: CDLP”, *Heraldo de Madrid* (2-4-1931); recogido en *Textos (1927-1936)*, op. cit., p. 94) equipara, como ya observamos, la voz de Albelo con la de Josefina, y relaciona, genéricamente, la de los poetas de Tenerife con voz de tierra adentro, mientras que es marina la de los vates grancanarios: “Perfil de pez contra canto de ave. Si en una isla hay un lago azul habrá en la otra un prado. Frente al arado está el navío. Junto al pastor el navegante. Al pavo real lo bienequilibrarán delfines. Donde el aliento de una musa muere en el mar, el de la otra al rozar la playa”.

fuerte muchacho atlético,
como un mundo desnudo
y trazado de nervios.
Yo te miraba absuelto
de aquella gritería desbandada
de gargantas y viento,
cuando tú hubieras sido
vencedor de mi acero
y de aquella muchacha despeinada
en su inútil esfuerzo
y sólo fuiste proa
valiente
de tu pecho. [Pp. 77 y ss]

Este poema nos recuerda ciertos motivos de *Stadium*, de Ramón Ferial, poemario de dicción breve y de sutiles referencias al mundo del deporte, tan en boga desde el futurismo. El navío ha sido empleado, como en este caso, en múltiples ocasiones como símbolo del cuerpo o de la existencia; en este caso se refiere a un cuerpo esculpido por el deporte, un mundo muy de la vanguardia que aquí está tratado de una forma un tanto *pulcra*. El yo poético queda absorto contemplando –siendo espectador, idea tan del gusto de Gutiérrez Albelo y Espinosa-, al “fuerte muchacho atlético”; quien observa queda tan aislado del entorno como el atleta, concentrado en su deporte. La mirada esculpe con una estratégica disposición del adjetivo y el encabalgamiento da continuación lineal a las pinceladas descriptivas (“como un mundo desnudo / y trazado / de nervios”). Aquí la palabra queda en un segundo plano, pues el hecho de contemplar gana la partida: esa belleza física es la que vence al observador (“vencedor de mi acero”), contemplador que lleva a objetivarse en el poema (“y de aquella muchacha despeinada”). El atleta es un héroe, un ganador: el objeto está por encima del espectador que observa, del sujeto.

En una mujer avanzada como nuestra poetisa los *toqueteos* con el mundo moderno son frecuentes. Al igual que Pedro Salinas, la poetisa grancanaria también queda encandilada con el automóvil, con su velocidad, sus faros y luz artificial, el

limpiaparabrisas, el volante. La identificación descubre ejes de significado ocultos, y es una forma de redefinición del hecho poético; por su parte, el verso largo nos hace esperar un momento prodigioso, como prodigiosa es la velocidad del automóvil, fetiche de lo moderno:

DOBLE foco de luz uniformado,
abanico de azules varillajes.
Los esmaltes se miran en las sombras
sobre la cinta rápida de acero.
En el aire se parten las estrellas
divididas en miles de alfileres.
Imagen del cristal. Volante –disco
como un reloj sin cuerda entre las manos.
Viento en la frente viva. Maravilla
de estremecido respirar atento.
Y en la magia cautiva de las venas
la vibración segura de los límites. [P. 79]

El coche se ve desde dentro: en su interior la mirada se distorsiona por el movimiento, un movimiento que multiplica y transforma la percepción; recordemos que Pedro Salinas, en *Víspera del gozo*, describe, precisamente tras subirse Claudio de la Torre en el automóvil, esos momentos de velocidad: “la casa se volvió una blancura estriada de verde, y desapareció prestamente, sin esfuerzo, rezagada en la visión y en la memoria como *una isla* o un recuerdo que se hunde sin rastro en la tierra o el placer que fueron.”¹⁸⁷

¹⁸⁷ *Apud* Buckley, R. y Crispin, J. (selección), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935, op. cit.*; P. Salinas, “Entrada en Sevilla” [fragm. de *Víspera del Gozo*], pp. 74-9; p. 76. El propio Salinas tiene un poema en *Seguro Azar* (1929), “Navacerrada, abril” (*Poesías completas I, op. cit.*, pp. 64 y ss), donde muestra su atracción por esta artefacto moderno y por las sensaciones que despierta:

Vencido verde, triunfo
de los dos, al venir
queda un paisaje atrás: [...]
Y de pronto mi mano
que te oprime, y tú, yo,
-aventura de arranque
eléctrico- rompemos
el cristal de las doce,
a correr por un mundo
de asfalto y selva virgen.
[...]

Este mismo hecho dinámico es logrado gracias a los encabalgamientos, muy presentes en esta serie de endecasílabos blancos como la luz de los faros del coche. Como el automóvil con su desenfrenada carrera por el asfalto, “cinta rápida de acero”, la poetisa es una transfiguradora del entorno: el interior es el lugar de protección, a pesar del dinamismo exterior. Como la “vibración segura de los límites”, sintomáticamente es un poema sobre el movimiento donde predomina la concentración expresiva de la rapidez del instante detenido.

Como en ejemplos anteriores, la tarde con sus connotaciones, su melancolía, momento del ensueño, deja su huella lánguida que se alarga como se expande la sintaxis con los encabalgamientos. Esta huella queda también en la estructura poética de la siguiente pieza lírica:

UNA huella de luz sobre la tarde
alarga el horizonte y se confunde
en una telaraña de visiones.
Dueño de su distancia incomparable
tú llevas el vaivén sobre las curvas
como ágil marinero de tus años.
El sol busca reflejos a tu sombra
en cada vuelta azul de tu peligro.
Y la tarde se llena de milagros,
cristal abierto de los arcoiris
como una estrella blanca perseguida. [P. 80]

Esa “telaraña de visiones” es la expresión metafórica de la confusión de formas: las fronteras y límites se diluyen, la mirada se pierde. Este poema destaca por ser la poética de toda una cosmogonía insular: todo cobra vida con la prosopopeya; tarde, mar, sol, luz que se extingue.

Junto a esos elementos de la insularidad, la luz queda como nexo entre el sol en la tarde y el mar, en un juego de reflejos. El mar, personificado en el “tú” que acentúa el

dramatismo de la escena, resalta el protagonismo del elemento solar –lumínico-; el poema también es juego de reflejos. El mar no es agua, es color, movimiento, espejo de luz, antítesis, por tanto, de un elemento que, con su vaivén, pretende dar vida a la luz celeste, moribunda (“El sol busca reflejos a tu sombra”). Este retrato de la tarde destaca también por el alto valor plástico de la caída del sol: su declive hace ambiguo el paisaje y, con ello, nos muestra su alto carácter pictórico. Es por ello por lo que el poema es un cuadro de colores y formas. En la tarde mar, tierra y cielo –sol- llegan a una estrecha comunión: la isla, misterio de la inmensidad, es el punto donde todas las distancias se anulan.

Y es el mar, precisamente, junto con otros motivos que con él se relacionan lo que conforma un eje temático esencial de *Poemas de la isla*. También lo son los brazos que, como la mirada que esculpe ecos de luz en el paisaje, son otra herramienta de la creación, del poder, del trabajo; son, como los ojos, otro elemento de contacto físico:

¡QUÉ bien sobre el mar tus brazos
morenos, fuertes, seguros
como dos remos, salados!
Brillantes de sol y agua
desde lo alto se afirman
agujas de la mañana.
O bien sobre el mar se tienden,
pez azul bajo las olas,
doblando la espuma verde.
[...] [P. 81]

La vista es el nexo de unión, la frontera que limita lo físico con el mundo espiritual e interior; para Escartín Gual, la mirada “se identifica con el conocimiento, la posesión o se ve como barrera defensiva del mundo interior del individuo frente al exterior”¹⁸⁸. La comparación intensifica las ansias de redescubrir. La gradación (“morenos, fuertes, seguros”), la frase binaria –“brillantes de sol y agua”-, que puede

¹⁸⁸ Escartín Gual, M., *Diccionario de símbolos literarios*, op. cit., p. 204.

poner en contacto elementos contradictorios, y la metáfora, que al final funde mar con marinero, resaltan el valor de las manos, que tanto en lo vertical –“desde lo alto se afirman / agujas de la mañana”- como en lo horizontal –“o bien sobre el mar se tienden”- representan todo su poder.

En muchas tradiciones, entre ellas la pitagórica, como nos comenta Cooper¹⁸⁹, “es fundamental el principio numérico porque de él procede la totalidad del mundo objetivo; es el origen de todas las cosas y la armonía subyacente del universo. También es el principio universal básico de la proporción en las artes plásticas y del ritmo en la música y la poesía”. Estas notas son interesantes para explicar la configuración lírica del siguiente poema:

BLANCO, uniforme, números. Abierto
campo de alegre alfombra de cemento.
Rápido y luminoso, estremecido,
por la forma y la línea perseguido.
Luz en el aire abierta. Sol y encaje
en el círculo y punto del paisaje.
Golpe y fuerza. Valiente bienvenida
a la mirada atenta y voz perdida.
Concentración del número. Pupila
que en un fondo blanco se perfila. [P. 82]

El color, la forma y la armonía –“Blanco, uniforme, número”- son, de este modo, principios comunes a todas las artes. Con esta estructura trimembre en forma gradativa la poetisa hace referencia a la realidad construida, en un poema muy críptico que versa sobre la propia realidad artística. El adjetivo es el color de la poesía, el sustantivo, la forma; la palabra es el rayo de luz de la escritura, imagen mínima de lo absoluto¹⁹⁰; la sintaxis es el cuadro. Este es un canto moderno, nuevamente, al papel de la mirada que observa analíticamente, dibuja, construye perfilando horizontes de

¹⁸⁹ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 124.

¹⁹⁰ “Las palabras son conchas de clamores”. Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., p. 216.

realidad. En el poema el número es la transcripción del ritmo, que también da y tiene sentido. El poema gana en concentración –como la mirada- e independencia, rasgos de la poética vanguardista. Su silencio se vuelve más sonoro, sugestivo, poético; el léxico de la descripción se basa en líneas, formas y colores.

El ojo –la pupila- es el punto de concentración de todo lo existente; la ausencia verbal resalta el papel lírico de la propia mirada y la idea de detener el tiempo para aislar el objeto observado, es decir, para transfigurarlos en objeto artístico. La densidad conceptual, rasgo tan del gusto del Juan Ramón de la etapa intelectual con obras como *Piedra y cielo* o *Eternidades*, y de la primera vanguardia, se muestra en esta composición que acumula elementos: es un poema-definición. El éxtasis contemplativo de la mirada hace que la voz se pierda –se desvíe- del lenguaje habitual y quiera expresar con esa gran fuerza los ecos lumínicos de lo contemplado. La mirada no sólo es básica por ser portadora de reflejos sino también por ser capaz de componer y encajar lo visto –“golpe y fuerza”- como cada verso de este poema a base de golpes –palabras, números del idioma- que nos asaltan con toda su fuerza significativa y expresiva, como potencialidades semánticas, resonadores de realidades apenas sugeridas.

El eco cernudiano es otro elemento que está presente en *Poemas de la isla*, como en el siguiente poema, en el que la temporalidad hace diverso lo que es único: ser es devenir en el tiempo:

ESQUINAS de la tarde se perdían
por la línea segura de tus brazos.
Firme perfil del aire, tu llevabas
enemigo seguro frente a frente.
Yo era implacable juez desde la proa
afilada y valiente de tu ritmo,
y la curva constante de tu brazo
repetida y distinta, cada vez
más segura y presente en su dominio,
me cruzaba de impulsos la mirada.
Yo iba segura allí, frente a tus brazos

perseguidos de sol y de reflejos.
Desprendidas esquinas de la tarde
me marcaban la voz de tu presencia. [P. 83]

La tarde, momento mágico donde todo es posible, y la luz *tejen* “su telaraña de milagros”, que hacen volar la imaginación: un momento, ir con alguien en una barca, despierta la imaginación metafórica. Ante la confusión ambigua de lo que es, sólo se pueden atisbar sus huellas en la luz.

La poesía de nuestra poetisa en versos como éstos es una poesía blanca, carente de retórica innecesaria, impregnada de insularidad, pero muy conceptual. Es poesía de la sustancia, con el adjetivo justo que tilda de cualidades también psicológicas el verso. La fuerza de la metáfora hace fulgar de destellos algunos versos muy logrados (“me cruzaba de impulsos la mirada”). Las ideas de seguridad, valentía, firmeza, repetición distinta de lo mismo, están también siempre muy presentes¹⁹¹. Ése es el “firme perfil del aire”, la contradicción de todo poema que pretende captar lo efímero –distinto- del instante, la eternidad de lo diverso, el flujo incesante de la temporalidad.

De la Torre ve en el movimiento del mar el principio eterno del ritmo como vaivén incesante, que trae nuevos resortes imaginativos para la mirada, renovadas resonancias de luz. La totalidad temporal está presente en la gradación adverbial del primer verso de un poema lleno de insularidad:

HOY, mañana, y siempre más.
Arenas, vientos y mares,
cuerdas, brisas y resoles.
Cintura, curva consciente,
brazos y perfil. Compás
de la mirada, dos, tres,
parpadeo desigual.
Sol, mañana, siempre, más.

¹⁹¹ Alberti, otro enamorado de la belleza física y lírica de Josefina, también reconoce que su arte primero era de repetición: “De muchos azules está llena y hecha mi infancia en aquel Puerto de Santa María. Más yo los repetí, hasta perder la voz, en las canciones de mis primeros libros”. *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 17.

Redondas velas de adentro,
timón ligero, pez vivo.
Y más. Por la mañanita
niño pequeño, dormido.
A la tarde niño malo.
[...] [Pp. 84 y ss]

Nuevamente la mirada se presenta como punto de unión que proyecta la visión interior en los senderos de luz. La acumulación de vocablos con identidad categorial reitera la idea de concentración; nombrar es dibujar, sentir, interiorizar. Esos “caminitos de la mar” –senderos de luz- son la metáfora de lo eterno insular. El éxtasis detenido queda intensificado con la concisión expresiva gracias al estilo nominal, que destaca las ansias de realidad, la realidad más inmediata, la insular. La cintura y el perfil nos recuerdan a Cernuda y Lorca¹⁹².

Detener el tiempo es también una forma de atraparlo y de escapar a él, de poseerlo, de manejarlo; de ahí la importancia de los adverbios temporales, deícticos que suponen el estatismo de lo continuo. Una constante de la poetisa es la persecución del ritmo justo del pensamiento, la concreción de la armonía, algo que podemos entroncar con su labor musical –ella canta y compone canciones ya desde pequeña como hemos señalado al principio-, interpretando también varios instrumentos. Quizá de ahí también proceda su fijación por el poder creador de las manos.

Podríamos relacionar el poema siguiente con los de la primera vanguardia insular caracterizados por la intrascendencia del hecho poético, donde hacer versos es un juego, en consonancia, por ejemplo, con el primer Alberti:

¹⁹² Recordemos que el primer cuadernillo poético de Cernuda se tituló precisamente *Perfil del aire* (1927) –y un poemario de Hinojosa lleva como sintomático título el de *Poesía de perfil* (1926)-. En la poesía lorquiana, el término perfil tiene un uso poético muy marcado. También esta idea de poseer gracias al nombre nos trae a la memoria los poemas “Los nombres”, de *Cántico*, de Jorge Guillén (segundo poema de este poemario) e “Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas” de Juan Ramón.

QUISIERA tener sujeta
la naranja de la tarde
así entre las manos, fresca,
sin la piel rubia y brillante
tirabuzón de la luna
peinado por mi cuchillo.
Qué sabor a fruta nueva
ha de tener en los bordes
el mar, la arena y el aire.
[...] [P. 86]

Aquí también la nominalización cromática –aludir a los objetos a través de los colores- es una forma impresionista de posesión. Una imagen sencilla, la caída del sol –naranja- es el eje de la composición. El deseo se materializa en el poema, que es expresión y concreción de ese anhelo: un golpe de la mirada anima la imaginación juguetona, que endulza la tarde.

Ese gusto por la imagen, que hemos visto en el poema anterior y en otros, enlaza con la siguiente composición, con ese gusto ultraísta por la imagen y la geometría¹⁹³.

Una imagen evoca otra imagen:

LA cintura para el brazo.
Brazo para la cintura.
Que naciste cinturón
y que naciste contorno.
Así, círculos del aire,
tióvivos del momento,
ruedecita de fortuna,
ondas de la superficie.
Brazo, cintura, paréntesis,
interrogación doblada.
Y no hay más. Cintura, brazo.
Resumen de geometría. [P. 88]

Imagen real se funde con imaginación: este es un ejemplo de *desviación lúdica* de la realidad cotidiana. Así se construye el poema fundado en una lógica sólo poética; se trata de la imagen múltiple de Gerardo Diego: una idea, “la mano en la cintura”

¹⁹³ Este mismo gusto lo tuvo Lorca en sus inicios; así, en *Suites*, antes de los versos del poema “Suicidio” aparece esta sugerente nota: “Quizás fue por no saberte la geometría”. *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 398.

reiterada y bien fijada por el quiasmo inicial genera una concatenación de imágenes. Los toques imaginativos quedan destacados en las enumeraciones, a veces en forma de diseminación-recolección como en “brazo, cintura, paréntesis”.

Esta es una de las composiciones que de forma poco razonable Blanca Hernández Quintana ha emparentado con cierta “nota surrealista”, rasgo éste, el del surrealismo, que también aprecia en algunas composiciones de Salinas, como por ejemplo la que principia con el verso “Invierno, mundo en blanco”¹⁹⁴, que según esta autora hace ver en Salinas “un discreto estilo surrealista que se traduce en la superposición de imágenes recurrentes...”¹⁹⁵. Tanto en el poema de Salinas como en la composición de Josefina no atisbamos siquiera un mínimo destello del ideario bretoniano, ni en su temática ni en su expresión; claro está que Salinas no es un poeta surrealista, como tampoco lo es Josefina, y que estas enumeraciones están presididas por una rotunda lógica poética; son una suerte de imágenes encadenadas, que se emparentan por el motivo de *lo redondo*, tan del gusto de Josefina, como redonda es la cintura. Sí es más claro el hecho de que de la Torre emplea enumeraciones donde el último elemento contrasta con los restantes; está muy próximo a la enumeración caótica saliniana (“Brazo, cintura, paréntesis, / interrogación doblada”), enumeración que destaca más por su plasticidad y por el predominio del elemento visual –el brazo en la

¹⁹⁴ Éste es el primer poema de *Seguro Azar* (1929), segundo poemario de Pedro Salinas. El poema en cuestión lleva el título de “Cuartilla” y, más allá de su clara concepción metapoética, muy propia de esta hora, nosotros no apreciamos ningún estilo surrealista como sí ve Blanca Hernández Quintana.

¹⁹⁵ *Las escritoras del siglo XX, op. cit.*, p. 214. En el estudio que se incluye en la antología que realiza de Josefina de la Torre, (*Poemas, op. cit.*) tampoco concreta con exactitud dónde radica el surrealismo en *Poemas de la isla* (1930). Como recursos que ayudan a dar complejidad compositiva, producto de una mayor elaboración y reflexión sobre el propio acto creativo, al poemario cita la anáfora, la antítesis, el polisíndeton y las enumeraciones, junto a las metáforas y las personificaciones. Esto, quizá, se pueda relacionar más con ese sentido rítmico tan peculiar de la poeta, pero nunca con el surrealismo. Algunos de los ejemplos que cita, como es el caso de este poema, sí que tienen una lógica, pero plástica, no racional.

cintura de la muchacha sí se asemeja a un paréntesis o a una interrogación- que a los impulsos surrealistas.

El optimismo juvenil y vanguardista encuentra también su ejemplo en la poesía intrascendente de Josefina de la Torre, como en el fragmento poético que analizamos a continuación¹⁹⁶. El poema versa sobre un juego de reflejos entre el movimiento del traje y el espejo de la calle:

MI falda de tres volantes
y mi blusa desprendida,
qué bien me adornan andares
y brazos del aire libre.
¡Cómo se ondean mi falda
desde el volante primero
perseguida curva eléctrica
hasta la orilla firme!
Y mi blusa desprendida
viento y calma, sol y sombra,
cómo juega y se persigue
desde el hombro a la cintura.
[...] [Pp. 89 y ss]¹⁹⁷

Esta oposición realidad-reflejo queda también resaltada en la antítesis final, contradicción de forma y color (“pequeña y grande, confusa / huella blanca en el asfalto”). Al igual que la protagonista, que juega con su falda y el aire, el poema es un juego de imágenes, es una forma de experimentar la libertad. Las ideas de “aire”,

¹⁹⁶ Este poema está presente en la *Antología* preparada por César González Ruano, *op. cit.* Junto a este poema aparecen también los siguientes: de *Versos y estampas* el sexto viraje lírico [“Agua clara del estanque”] y de *Poemas de la isla* [“Te dije aquella palabra”], [“La tarde tiene sueño”], [“Rómpete por el aire”], [“Toda mi ilusión”], [“El sol en la playa”] y [“Quisiera tener sujeta”].

¹⁹⁷ Marianela Navarro (Juan Ismael, *Donde vive tu nombre: antología*, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 25) recoge un poema de Juan Ismael, perteneciente a su libro *Amor, verano, amor*, en el que se encuentra el mismo motivo de la falda:

[...]
Una mañana de julio
bajarán por esta senda
con los cabellos al viento
y volandera la falda
por la marcha de tu muslo.
[...]

“línea”, “forma”, “curva”, “firmeza” o “presencia” son asimismo recurrentes en la poética de Josefina de la Torre.

Según Cooper¹⁹⁸, el viento es “el espíritu; el soplo vital del universo, el poder del espíritu para mantener la vida unida, de ahí el paralelismo simbólico con las cuerdas, sogas, hilos, etc.”. Éste es el motivo con el que se cierra *Poemas de la isla*; como parece claro, la poetisa ha querido terminar este poemario con un poema dedicado a un elemento que simboliza perfectamente ese deseo constante por aprehender lo efímero e inasible, por concretar con justeza lo que está presente en todas partes:

VIENTO de la mañana
rendido de fatiga
sobre mi cuerpo libre
extiende su presencia.
Marinero del árbol
y de las nubes blancas
hizo grandes veleros
en mares de planetas.
Mi balanceo ayuda
su navegar incierto
suspendida en el aire
por cuatro cuerdas tensas.
Ahora viento cansado
tibio de la mañana
sobre mi cuerpo busca
la paz de su carrera.
Yo entrego mi presencia
a la mañana limpia
y el viento me columpia
como a una niña buena.
[...] [Pp. 91 y ss]

La palabra es un reducto de presencias: en el poema primero se presenta el *leitmotiv*, para luego jugar con sus posibilidades metafóricas, es decir, poéticas. Finalmente, el yo lírico se funde con el motivo temático iterativo en un poema de final abierto que acentúa, con ello, su lirismo. El viento, como el yo, es sólo presencia, transparencia inmaculada. Hay ecos de Lorca, del Alberti de *Marinero en tierra*, pero

¹⁹⁸ Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 188.

también concomitancias con otros poetas de su generación, como Julio Antonio de la Rosa, por ejemplo. Escasea la puntuación; hay soplos de libertad entre los versos, como la que es connatural al aire. El viento es otro motivo que liga a Josefina de la Torre a su isla, que la envuelve, que le hace recobrar sus recuerdos: es un motivo universalmente insular.

Poemas de la isla es una aventura metafísica que busca la verdad en lo profundo del ser, del alma, de la interioridad, atisbo de certezas en el “seguro azar” de lo redondo, búsqueda de un centro que es origen y principio. La duda es el conflicto íntimo en esta búsqueda por los senderos del lenguaje, en una obra concebida como algo personal, ligado a su vida, a su biografía; así, también lo pensaba Ramón Gómez de la Serna que no entendía el hecho literario sin ligarlo a sí mismo¹⁹⁹. A este aspecto nunca renuncia totalmente la poetisa grancanaria y casi podríamos considerarlo un elemento consustancial a su forma de entender la poesía. Con una elegante sencillez a la hora de plasmar sus inquietudes en el verso, Josefina de la Torre se muestra como un ejemplo de mujer firmemente instalada en el apogeo cultural que se produjo durante la vanguardia. El tono coloquial de sus poemas impone, por otra parte, un aire universalizador a sus propias experiencias y sensaciones.

La poetisa intenta hacer poema la isla: esculpirla en la palabra. Hacerla lenguaje para interiorizarla. El mundo conceptual –nombrar- es el paso previo para tener un conocimiento espiritual del paisaje isleño. Conocer el medio es conocerse a sí mismo: sentirse isla –caracol de resonancias, lenguaje sobre sí mismo- para conocerla, fundamentando una conciencia, un signo de autenticidad.

¹⁹⁹ Junto a Juan Ramón, Gómez de la Serna también tuvo que ver con la disgregación del poema en prosa en España; así lo apreció Ramón Fera, quien lo definió como “un escritor regordete, disgregador del poema en prosa en España...”. Rodríguez Concepción, Anelio, “La trayectoria de Ramón Fera”, en *Canarias: las vanguardias históricas, op. cit.*, pp. 233-242; p. 236.

Hacer realidad la isla en la realidad de la palabra, pues, cincelada por la emoción; esta es otra contribución para erigir el mito atlántico, equilibrando sensibilidad e intelecto. La realidad del lenguaje es el punto de comunión entre la poetisa, amante de la palabra, y su realidad insular; de ahí que esta relación se traduzca en toda su sensualidad idiomática, pues se aspira a su conocimiento profundo: amor intelectual, poético. El conocimiento poético es íntimo, espiritual, interior. Una visión nueva –una nueva forma de mirar- es el punto de arranque de un estilo nuevo, de una voz nueva. Cada vez interesa más la palabra-objeto. El poeta insular es un enamorado de la luz, un tema con variaciones. Josefina de la Torre representa, a finales de los años veinte con poemarios como los estudiados aquí, un claro ejemplo de poesía de su tiempo o, para decirlo con Espinosa, de poesía que va “a compás del siglo”.

JOSÉ RODRÍGUEZ BATLLORI

POÉTICA DE UN VANGUARDISTA

José Rodríguez Batllori (Gáldar, 1909) es una de las voces de la primera vanguardia que, no sin cierta razón, ha pasado más desapercibida¹. Esto se debe, esencialmente, a que su relación con la poesía no pasó de la época de entreguerras, algo que comparte, por otro lado y por distintos motivos, con escritores como Félix Delgado, Agustín Miranda Junco o Ismael Domínguez. En el citado período, en efecto, se inserta su único poemario publicado, *Litoral* (1934)², así como algunas notas críticas con las que aborda el mundo estudiantil universitario³, las supersticiones, la preocupación por el enorme abismo que resquebraja una sociedad marcada por el dinero, la riqueza material y la práctica de una u otra orientación religiosa⁴.

En el aspecto puramente estético, la obra poética de Batllori se asienta en la poesía pura, una de cuyas características es la impopularidad. El arte impopular, que sigue los caminos del ritmo interior del espíritu, del pensamiento que se fija en el infinito del mar, da como resultado una poesía sobria, plácida, de mirada infantil que

¹ Anelio Rodríguez Concepción (*Vida y obra de Ramón Ferial*, *op. cit.*, p. 112) subraya “el olvido en *Signos de arte y literatura* de la obra de Batllori”, así como que no se cite a autores cuya obra aún no había podido publicarse, como son los casos de Ismael Domínguez y José María de la Rosa.

² Dado el carácter de este poemario, todo nos hace pensar que la mayor parte de sus poemas fueron escritos con anterioridad a esta fecha, probablemente entre 1927 y 1931, y que luego aparecieron en *Litoral* sin apenas modificaciones.

³ Como ejemplos tenemos los artículos titulados “Cómo muere *Estudiantes*”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (22-8-1928); “Las asociaciones de estudiantes”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (25-1-1930); “La Universidad y los estudiantes. La cuestión de la Universidad surge con nuevos apremios”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (23-12-1933) y “La Universidad y los estudiantes”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (29-12-1933). En artículos como éstos se aprecia muy bien el inconformismo de un joven que desea luchar por unos principios e ideales fundados en el prestigio de una Universidad donde el estudiantado tenga una *hacedora* posición de privilegio.

⁴ En este orden entrarían artículos como “Veraneos diferentes”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-8-1928) y “Los católicos, frente a la Escuela de Dios”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (28-10-1931).

busca la luz primigenia en la inmensidad del mar y cielo insulares. La versificación no encorseta ni limita el lirismo de los versos de Batllori, sino que está al servicio de las ideas, de los motivos. La intrascendencia será un elemento sustantivo, muy propio a esta poesía siglo XX. Probablemente este libro sólo tiene de tardío la fecha de su publicación, pues los poemas están escritos, por las escasas muestras que adelantó en la prensa, desde finales de los años veinte.

La isla fundamentará, una vez más, la identidad y conciencia poéticas del poeta, aspectos en los que reside la verdadera autenticidad de toda su producción. El mar se convierte en el eje de su canto emocionado⁵; la elegancia del verso, su fina trabazón, así como el empleo que hace de las imágenes atrajeron desde un principio la atención de los críticos, como es el caso de Sebastián Suárez León:

“Litoral”.- Versos de José Rodríguez Batllori.

Indudablemente, hay un poeta en este muchacho. Fantasía, inspiración, originalidad no exenta de cierto modernismo, acierto en la pintura, fácil descripción, y un ritmo elegante “en la gracia ondulante del verso”.

Rodríguez Batllori, tiende en sus estrofas a cantar la atrayente placidez del mar, y en sus orillas vibra el verso inspirado como un estallido de olas. Merece profunda simpatía todo Poeta que cante el mar; y cuando, como el autor de *Litoral* lo hace, se pone en las imágenes un secreto temblor de emoción y una fina ternura insospechada, el verso tiene blancuras de espuma y chasquidos de remos...⁶

Para Batllori, la poesía se relaciona inextricablemente con lo nuevo, algo que, como veremos, sorprende al propio Espinosa en el prólogo que hace de este libro, así como a Pepe Rey, amigo del poeta. Rey identifica *litoral* con *víspera*, anuncio,

⁵ En uno de sus primeros poemas publicados (*El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (30-4-1928) el poeta realiza estas muy significativas exclamaciones:

[...]
¡Oh fiel refugio
del alma mía!

¡oh mar inmenso
de mis amores!

⁶ Suárez León, Sebastián, “Pepe Rodríguez Batllori prepara un libro de versos”, *Diario de Las Palmas* (10-7-1934), p. 1.

preámbulo. Señala ya en este libro primero la “preocupación por lo nuevo”, que tiene su rasgo esencial en el gusto por la metáfora (“molino, remanso, pandero”). En el litoral todo se difumina y confunde. Esta fusión dará como resultado dos referentes recurrentes en su poética, la eternidad y la infinitud: “Eterno: lo inconciliable con las ideas de pasado y futuro, presente indefinido y renovado con renovación que es inmutabilidad por encima del espacio y el tiempo; espacio y tiempo, tangente y secante de la fluencia vital, intelectual y del discurso.”⁷

Para otro amigo del poeta de su paso por la universidad *Litoral* es “cinturón de espuma oprimiendo la isla. Beso blanco de encaje en el oro de la playa. Rumor del agua en las grietas de la peña. Arco iris de luz en la ola reventada.”⁸

Las consonancias de estas palabras con ideas propias de la poesía pura son claras. Cada poema, cada verso, es un camino que abre la luz atlántica haciéndose paso por las olas del mar y la orografía de la isla.

Litoral es, ante todo, una visión, un ejercicio de la mirada nueva de Batllori, un punto de encuentro y convergencia entre el lenguaje, el ser y el espacio insular.

Litoral: borde de tierra, bordeando profundidades en sintética visión poética, encauzando la semi-abierta senda, medio incomprendida, que abrieron con sus plumas, Guillén, Alberti, y otros. [...] *Litoral* es imperativo deseo, entusiasta pasión, inquietud de captar horizontes extraños y nuevos; horizontes descolonizados (por eso atraído, con su habitual tiento, a Espinosa), traídos al lector con audacia de conquistador [...].⁹

Innovación y optimismo caracterizan esta lacónica visión, junto al prosaísmo y el *corte* intelectual. Cree Bautista Velarde que *Litoral* es un “magnífico aviso vanguardista”.

⁷ Rey, Pepe, “Notas. *Litoral*”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (3-11-1934), p. 1.

⁸ Mederos, Arturo, “Notas. *Litoral*. José Rodríguez Batllori”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (29-12-1934), p. 1.

⁹ Bautista Velarde, G., “Crítica de libros. *Litoral*, de J. Rguez. Batllori”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (7-11-1934), p. 1.

En opinión de Artiles y Quintana, Batllori es un autor “cercano a la primera actitud lúdica de los poetas del 27, es un libro formalista, con un suave lirismo matizado de imágenes, [...]. El mar de Rodríguez Batllori es un mar de orilla y de espuma, quieto y sosegado, próximo al mar de Saulo, [...].”¹⁰

En esta misma órbita sitúa Pérez Corrales este poemario, del que destaca el prólogo de Espinosa:

Otro original texto de Espinosa es el prólogo al libro de Rodríguez Batllori, *Litoral*, un libro más de poesía en la estética del 27 que le vale al escritor tinerfeño para reflexionar sobre “la muerte de la poesía” y que provoca el desconcierto de algunos críticos, incluido el de un reseñista de *El Sol*.¹¹

Así, pues, la fecha de 1934 no nos debe despistar a la hora de hacer una valoración de este primer y único libro de poemas de Batllori, pues su génesis, más allá de esta fecha, se encuentra en los inicios de la década de los treinta, justo en el momento en que otros compañeros de camino como Espinosa, Félix Delgado o Josefina de la Torre publicaron algunos de sus textos.

LITORAL

Litoral, único libro de poemas de Batllori, se publica en 1934 en Gáldar, Gran Canaria, con una portada y dibujos –al final de cada una de las tres secciones en que se organiza el libro- de Felo Monzón, pintor ligado a la Escuela Luján Pérez. Nicolás

¹⁰ *Historia de la literatura canaria, op. cit.*, p. 264. Atinadamente, especifican además que “el poeta emplea las imágenes sinestésicas, de invención simbolista, tan usadas por Juan Ramón Jiménez, con una interacción de los sentidos [...]” (p. 265).

¹¹ *Entre islas anda el juego, op. cit.*, p. 108. La reseña a la que se refiere es: X (anónimo), “Sobre José Rodríguez Batllori. *Litoral*”, *El Sol*, Madrid (2-1-1935), p. 2; también aparece en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria (11-1-1935). El cronista de *El Sol* reconoce el hermetismo de las palabras que Espinosa escribe como prólogo. Matemática – química son los elementos de juicio que toma Espinosa en su prólogo como aspectos para valorar la poesía de Batllori, como Guillén había antes afirmado que era la poesía pura, la poesía verdadera. Junto a este libro de Batllori, cita los de Josefina de la Torre, Miranda Junco y Félix Delgado, entre otros.

Massieu, por su parte, realiza un retrato del escritor y el prólogo¹², un *tiento*, más que un análisis de esta obra, realizado por Agustín Espinosa¹³.

Y, en verdad, ese *tiento* inicial espinosiano (él mismo afirma que “un prólogo, queridos lectores, no es un laboratorio de análisis”), titulado “palabras de Agustín Espinosa”, suponen una *vuelta de tuerca* de lo que es un prólogo, pues el autor de *Crimen* trata de justificar o presentar no ya el libro del que es prologuista, sino el propio prólogo y las circunstancias que obligan a cualquier realizador de este tipo de prólogos a escribirlos. Y es que (no hemos de olvidar el propio carácter del prologuista) Espinosa siempre vituperó aquellos prólogos que no son más que un inventario de datos que no explican nada y que, más bien, disuaden a cualquier lector a internarse por las páginas de la obra presentada.

Por otro lado, este prólogo es algo más que un simple juego con la estructura morfológica de la palabra “coacción”: es una defensa de la verdadera poesía que va paralela a otros avances procedentes de otras ciencias; la poesía que Batllori representa es moderna por verdadera, por atemporal, por ser íntima necesidad, que se sitúa por encima de cualquier condicionamiento externo a la propia conciencia del poeta. La poesía es deseo de expresión –Batllori lo denomina “aventura”–, necesidad vital, y por ello está por encima de cualquier época o circunstancia. Aquí sitúa Espinosa el verdadero espíritu de gestación de este libro, su aportación real al mundo de la lírica.

En este sentido, este prólogo es ciertamente polémico, pues sorprende que en plena crisis política y social aparezca un libro de verdadera poesía como *Litoral*. Como es sabido, a partir de los primeros años de la década de los treinta, especialmente a partir

¹² Los editores de *Textos (1927-1936)*, de Agustín Espinosa (M. Pérez Corrales y A. Armas Ayala) denominan a este *tiento* como “polémico prólogo” en la introducción que hacen a esta obra.

¹³ Todas las citas que hagamos las realizaremos por la única edición que existe de este poemario, la original, que aparece sin paginar. En el anexo final de este trabajo recogemos este poemario, dada la dificultad que existe para tener acceso tanto a esta obra como a obras de los autores aquí estudiados.

de 1932, la poesía comienza a ser más impura, aumentando las críticas al credo poético *valeryano*. Lo conceptual e intelectual del hecho poético son objeto de dura crítica: la vida, sobre todo lo social y lo político, comienza a tener cabida directa en la creación, como en las obras de Alberti y Neruda por poner dos claros ejemplos. La deshumanización va perdiendo terreno poco a poco y aquí, precisamente, reside el atrevimiento de Batllori, que no se ha dejado *coaccionar* por su circunstancia, sino por su auténtico espíritu de poeta. Para Pérez Corrales, “la etapa de la deshumanización del arte tiene su auge entre 1923 y 1929, aunque nazca hacia 1916 y perdure incluso hasta 1936. Ya hemos señalado 1929 como fecha en que irrumpen las preocupaciones políticas –despreciadas por los escritores *deshumanizadores*- y los surrealistas.”¹⁴

Esto implica que nos encontremos ante un poemario sustentado bajo el *largo y sencillo ropaje* de la pureza poética, la verdadera poesía para autores como Espinosa, tan defensor de una lírica aséptica y blanca, cuyos referentes no sean extrapolables más allá del propio texto. El rasgo fundamental de la *poesía pura*, que sólo aspira a ser poesía, es el de la desnudez: “la desnudez le permite alcanza (a la poesía) la intemporalidad, perder su fugacidad, hacerse eterna, vivir en un presente perdurable”¹⁵; y es precisamente este signo moderno uno de los atractivos, para Espinosa y para nosotros, de *Litoral*.

Litoral se divide en cuatro partes: “Los cantos de amor”, con trece composiciones; “Los poemas del mar”, con catorce poemas; “Los poemas de la tierra”, que incluye la mitad de textos que el viraje poético anterior, y un apartado final, titulado “Otros poemas”, donde presenta cinco poemas, el último bajo la denominación de

¹⁴ Agustín Espinosa, *entre el mito y el sueño*, op. cit., p. 151.

¹⁵ Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1996, 63 y ss. Con anterioridad había precisado que “en la depuración o criba a que es sometido todo material en el momento creador, se cumple un intenso distanciamiento entre la realidad y lo que de ella refleja el poema” (p. 20).

“elogio”. En todos estos poemas, predomina la rima asonante o el verso blanco, así como una apreciable irregularidad métrica, siendo la canción arromanzada el modelo compositivo más abundante.

En los primeros poemas, tanto el recuerdo, ensueño fragmentario, como el espacio insular –muy presente en todo el libro- marcan su encuentro con el amor:

Ahora estoy aquí, soñando tu recuerdo.
Soñándote en el mar, y en la luz,
y en la espuma, y en las nubes,
y en el cielo.

Ahora estoy aquí, y tú naciendo
en el horizonte:
rubia de sol, blanca de sal,
tibia, indecisa y en silencio.
[...]

La estructura polisindética suma elementos intangibles que sólo la mirada aúna; es tiempo de cercanía (“ahora estoy aquí”). El ser amado se hace omnipresente en cualquier punto del horizonte. Todo es imagen, sueño, destello de ojos cerrados. Aquí también hablamos de un viaje interior –recuerdo-. Mar y luz –transparencias- son elementos vitalizadores; el gerundio eterniza, como el presente, como la luz eterna, como el mar (“naciendo”), amplifica hasta el infinito la brevedad del propio acto de recordar y de imaginar. El sueño, que está fuera del dominio del ser humano, es intrascendente metáfora de lo fugaz y por ello el poeta sólo podrá degustar el recuerdo de esa presencia amorosa que le trae el paisaje insular ya interiorizado:

[...]
Y vienes caminando lentamente
sobre las olas,
creciendo..., creciendo...

Y ya cerca de mí te borra el viento
y me quedo gustando tu recuerdo.

Tanto el recuerdo como el sueño, son puntos de encuentro, zonas de contingencia, de comunión entre el ser y el tiempo; al igual que el recuerdo es una aventura en el tiempo, el sueño lo es en la imagen y este poemario, *Litoral*, recordémoslo, es otra aventura por las veredas del lenguaje. Con todo este cúmulo de elementos, el poeta ha logrado romper los límites temporales y espaciales para generar su propio *litoral interior*, sus íntimas áreas o fragmentos vitales.

Quizá pueda atisbarse en el poema anterior cierto protagonismo panteísta de la amada, sospecha que queda claramente plasmada a nuestro juicio en la siguiente composición, en la que el imperativo inicial, marca del dialogismo, es del todo necesario para que el yo poético pueda *decir*; el ser amado es el punto de partida y de llegada de todo:

Dime tú el color de las cosas.
El color de las auroras.
El de las palabras.
Y el de la lejanía.
El color del agua de la lluvia.
Y el de tu pensamiento.
Y el de mi pensamiento...

El referente primero (“cosas”) es general e indefinido, indefinición que forja, cual eco, la perentoria *solicitud* que es el resto de versos del poema. El poeta se centra en lo visual, en lo pictórico (“color del agua de la lluvia”), color que busca en los componentes naturales más dispares, en una presentación muy optimista en lo que a sus pretensiones se refiere. Todos ellos son elementos elevados con un alto valor espiritual –y por eso mismo aparecen en singular-. El verbo “decir” en imperativo, como primera palabra del texto, enfatiza el poder genésico de la palabra, valor al que se añade el del otro *ingrediente* interpretativo del texto, el “color”, que puede dejar traslucir un estado espiritual. A todos los vanguardistas canarios atrajo el color por su simbolismo –por su

universalismo-, al ser un atributo definidor de la realidad por la mirada y al relacionarse con la luz, principio genésico por excelencia. El color es para el poeta una semilla de todo lo existente y, por universal, es más poético, pues encierra en su simplicidad aparente la pureza de las cosas, incluso de las que no se pueden percibir sensorialmente, como el pensamiento.

Como todo primer camino abierto en el campo de la poesía, *Litoral* plantea una suerte de comunión entre poemas de corte más popular¹⁶, con otras composiciones más atrevidas que encierran una notable elaboración retórica. Ejemplos de esto que decimos son las dos siguientes poesías, protagonizadas por el blanco y la tarde:

Eras tan blanca que venías
confundida con el aire del alba.
Traías nieve en el pecho,
traías nieve en la espalda.
Fuego traías en el pecho,
fuego traías en la mirada.
[...]

El blanco encierra los valores de unión –suma de colores-, de trascendencia y perfección, de belleza y esencialidad, como el resto de elementos que integran el poema (“rosa”, “nieve”, “fuego”, “desnuda”). Esa *claridad* cromática se observa en el propio

¹⁶ La deuda neopopularista también se observa en otros poemas de Batllori, como los números 8 y 9 de “Los Cantos de Amor”. En el primero de ellos, la identificación metafórica conlleva un proceso de idealización, siendo nuevamente el color un principio distintivo. El “trigo” y la “sangre” serán principios naturales revitalizadores de la belleza, así como trasuntos de la plenitud tanto natural como humana:

En el trigal había
la sangre de una amapola,
y la brisa la arrancó
y se la llevó a tu boca.

También estaba el trigal,
desde el río a la maleza,
todo espigado de oro,
y la brisa lo segó
y lo volcó en tu cabeza.
[...]

El mundo natural se pone al servicio de la belleza femenina que, como decimos, se atisba como proceso, como gestación. La tarde, claro está, es el momento en el que se produce este *movimiento taumatúrgico*.

color de las vocales, abiertas, claras como el propio color. Los paralelismos, encabalgamientos y las antítesis (“nieve” / “fuego”) son recursos retóricos que contratan con el tono popular¹⁷ de la composición.

Blanca, también, es la tarde en el poema 4, que nos recuerda a composiciones de García Cabrera, Gutiérrez Albelo o Julio de la Rosa. En la tarde la prosopopeya¹⁸ llena el entorno vespertino de sensaciones humanas:

[...]
Mientras el viento se duerme
-remanso, dulce remanso-
en las cunas de las barcas,
arrullado por el mar,
te robaré
y te llevaré conmigo
entre la brisa, al azar.

Yo en los remos –marinero-
y tú diciéndome un cuento
de mil barquitos de sal.

Tú durmiéndote en la noche
y yo contando las islas
que se van quedando atrás.

¹⁷ Este tono es el mismo que el que desprende el cuarto poema de “Otros poemas”, recreación de “La Pájara Pinta”, a la que el poeta tinerfeño Julio Antonio de la Rosa también dedicó una composición. Óscar Esplá concibió una partitura musical con este mismo título y Rafael Alberti le dedicó una obra teatral:

Volando, volando
sobre los trigales
y sobre las viñas,
venía, venía
la Pájara Pinta;
buscando, buscando
cebada y alpiste,
picando las uvas,
picando las guindas.
[...]

¹⁸ Para Rosa María Martín Casamitjana (*El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1996, p. 238), en la humanización del mundo natural se encuentra una “concepción órfica del paisaje”. Será habitual que estas prosopopeyas revitalicen su valor, al relacionarse con elementos de más actualidad.

Este uso de la personificación¹⁹, como el sueño, ayuda a hilvanar realidades al azar²⁰, mientras el empleo del gerundio absoluto (“tú diciéndome”) pone de manifiesto que lo realmente trascendente es lo circunstancial, que se torna elemento sustantivo.

Junto a composiciones como éstas, donde la asonancia da cierta unidad rímica, el verso libre vuelve a incidir en esa noción de libertad, tan cara en este momento, y hay un mayor peso de la imagen y la ensoñación. En el quinto viraje poético, el poema es en mero *canto de imágenes*, donde la amada vuelve a ser un universo, una síntesis:

Estabas todavía muy lejos,
pero en mi conciencia
ya no encontraban espacio otras imágenes.

Llegaste como el día que lo invade todo.
El interior de los bosques, de los ríos
los lechos y los remansos.
Y las grietas de la tierra.
Y los ojos cerrados.
Y todo.

Llegaste con nácar en el cuerpo,
y con sol en la cabeza,
y con cielo en los ojos.
[...]

La anáfora, recurrencia propia también de la poesía popular, es ahora recurso que muestra la fijación en la conciencia de la noción panteísta (“Llegaste como el día que lo invade todo”) en que se ha convertido la amada, que está llena de naturaleza y se

¹⁹ Este recurso es muy empleado por Batllori, como también por Félix Delgado o Josefina de la Torre, para agrandar el valor emotivo de los componentes paisajísticos, con lo que se tornan en elementos más universales, más poéticos. Como ejemplo, entre otros, está el poema número tres de “Los poemas de la tierra”:

[...]
Y el barranco dormido.
Y el cielo azul.
Y el aire
fino, tibio y transparente.
[...]

²⁰ “El poeta del 27 ya no combate la realidad exterior, sino que la admira y canta. Prescinde por un momento de la problemática de la vida y de su mundo, y se entrega al disfrute estético poniendo a prueba su sensibilidad y capacidad de vibración ante el cosmos”. Cano Ballesta, Juan, *la poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, op. cit., p. 11.

transforma en una totalidad de pensamientos y sensaciones²¹. La eternidad e infinitud de su presencia muestra que el amor es un permanente estado de vigilia para el poeta.

En Batllori, como en muchos de sus coetáneos, metáforas y prosopopeyas juegan un papel vital en la interrelación de universos distintos: el del mundo natural y el del propio poeta. La densidad metafórica es una muestra de habilidad creadora; así, por ejemplo, el mar, por su valor metafísico, por su fuerza expresiva y por su simbolismo se presta a una ardua elaboración metafórica –como la propia amada, que viene del mar-.

¿Y cuál es el valor real del amor, más allá de ser un evidente estado de trance entre el tú y el yo, entre los amantes? Para Batllori, amar es un deseo que va más allá del horizonte, es una forma de trascender –por ello la caracterización panteísta de la amada está presente en todo el libro-. Junto al amor, el sueño –como el mar o la luz con los que la amada se ha identificado-, es otra forma de trascender, y la isla, latente geografía emocional y ontológica, un reducto de la conciencia:

Yo tenía que estar
solo en medio de aquella gente:
sólo contigo que estabas
más allá del alcance de los faros de la isla.
Más allá del ruido
de este malecón hundido entre las olas.

²¹ Otro ejemplo de anáfora lo encontramos en la composición número 7 de esta primera parte de *Litoral*, en la que junto al leve erotismo, se erige el poder sugerente del silencio, que lo envuelve todo, como el mar, la tarde o el cielo, que al ser observados transmiten una desmesurada sensación de eternidad; no olvidemos que el silencio es también una forma de adoración y complicidad entre los amantes. Traigamos aquí unos versos extraídos de esta composición:

Crepúsculo mudo de tarde abierta
sobre los árboles desnudos.
Y sobre tus sienes blancas.
Y sobre mis sienes palpitantes.
Y sobre nuestras manos anudadas.
Y nuestras bocas sedientas.
[...]
Crepúsculo de tarde quieta,
sin ruido de luz, sin ruido de silencio,
con el silencio del ruido lejano
del mar, donde ha caído el cielo.
Ese cielo azul
en donde viven nuestros pensamientos.

Solo.
No oyendo las palabras, ni el sonido,
ni la luz, ni el espacio, ni la sombra.
Solo, y el pecho ahogado en silencio.
Luego un marinero,
al son del remar lento de sus remos,
cantaba una canción
de novia
perdida entre los riscos de la otra isla.
[...]

La amada, pues, delimita el *litoral* existencial del poeta, pues en estos primeros poemas *su construcción* idílica la sitúa en su conciencia o, lo que es lo mismo, en cualquier parte y tiempo como totalidad vital. Ello produce que en más de una composición la imagen de la amada quede fijada en su mente, lo que supone un auténtico calvario para el amante; la reiteración lingüística marca esa recurrencia (“estás”):

[...]
Estás
en todos los rincones de mi alma
y de mi cuerpo.
Desde las orillas,
entre la piel y el aire
hasta lo más interno.

Estás
en todo mi ser, tú, toda,
mientras vivo,
mientras pienso
y mientras duermo...
[...]

La mirada interior es la forma de contacto más cercana e íntima con el ser amado, que dibuja con su presencia una suerte de *litoral somático y anímico*.

Como afirmábamos más arriba, la pureza poética es el signo distintivo que marca la autenticidad poética de *Litoral*; el poema es una copa de cristal, pura transparencia que trasluce a la perfección su contenido. Es más: incluso esa pureza la aplica el poeta al objeto amado en la composición número 12:

Si hubiera un agua para lavar las almas
y dejarlas limpias
como la luz,
yo de la tuya quietaría el cieno.

Tú serías como un ángel, y tus pensamientos
girarían todos
en torno del eje
que tiene por bases
lo puro y lo bueno
[...]

El único elemento negativo del poema (“cieno”) aparece destacado al final de verso, condición ésta que sólo se da en el lenguaje. El devenir poético refleja las contradicciones internas de un poeta que forja una palabra por y para el ser amado²².

La segunda sección del libro, “Los poemas del mar”, es la máxima expresión de la comunión del poeta con el entorno, algo que ya se producía, pero a través del ser amado, en la primera sección poética del libro. Ya en la primera composición, el verso reiterado –verso marino, que viene y va como las olas- intensifica esa cercanía, que profundiza en el motivo poético, el mar del litoral:

Este mar de La Costa
manso, azul,
y casi sin olas.

Este mar de La Costa,
tranquilo,
con sus labios de espuma
besando las rocas,
lamiendo el litoral,

²² Al igual que ocurría con Josefina de la Torre, el intimismo está presente en este poemario a través del tono confesional que destilan algunas de sus composiciones, como la última de la primera parte, en la que, contradictoriamente, se contraponen el momento postrero –la muerte-, reflejo de la quietud, con el lugar que el amante pide para su entierro, lleno de movimiento y de vida:

Amada:
entiérrame junto al río,
en la orilla,
cuando me muera.
Entiérrame junto al río.
Entiérrame a flor de tierra.
para que caliente el sol
mis huesos
y mi carne yerta.
[...]

dulcificando a la tierra
sus formas.

Este mar de La Costa.
Este mar de las costas del Norte
embelesado siempre
es el mar de mis poemas.

Esa cercanía se hace extensible con los gerundios y los paralelismos: se eterniza a través de la fijación sintáctica y temporal lo que la mirada singulariza.

Hemos de insistir en el *sentido ocular* de las composiciones de los vanguardistas isleños. En el caso de Batllori, la repetición de un verso (“Este mar de La Costa”) hace, por una parte, que el referente se concrete y se haga próximo, a la vez que esta reiteración se convierte en una forma de conocer, de convertir en fragmento –porción que se conoce y que se domina- una totalidad: el poeta se adentra, como el mar en la tierra, en la realidad a través del *oleaje idiomático*²³. La inmensidad se hace concreción, y el paisaje del norte grancanario retrato emocional²⁴.

Este fragmentarismo trae aparejado, una notable depuración en el manejo de los componentes poéticos, rasgo tan destacado siempre para el “coaccionado prologuista” Agustín Espinosa. En la mayoría de las composiciones de Batllori, como en la segunda de “Los poemas del mar”, los signos del espacio insular son levemente apuntados o, para decirlo con Pestana Nóbrega o Lorenzo-Cáceres, aludidos:

²³ En otros momentos, como en el poema número 13 de “los cantos de amor”, los versos se asemejan visualmente a olas que, como el mar, llegan con distinta fuerza al litoral –página en blanco-, a lo que ayudan recursos como el verso esticomítico y el encabalgamiento:

Remo centenario de la vieja lancha.
Brazo de gigante hercúleo.
Remo que empujaste
la quilla,
rajando las olas
en todas las latitudes.
[...]

²⁴ Este carácter emocional aparecerá en otros poemas de *Litoral*, al ser uno de los signos más repetidos de todo el libro; así, por ejemplo, se advierte en la composición octava de “los cantos del mar”, dedicada a un velero (“Velero, viejo velero: / esa quilla / partió en dos la manzana de la tierra. / [...]”). El poema es un cristal que refleja la pureza de la realidad emocional de un recuerdo; es una idealización lírica.

El mar estaba tan quieto aquel día,
que todos quisimos correr sobre sus aguas.

Llegó despacio, con remar monótono,
una barca chiquita.

Las miradas todas se nos fueron
en los remos perdidas.

Nos echamos a correr
por la playa y llegamos
corriendo a la otra orilla.

El propio poema es un cúmulo de fragmentos²⁵, aunados por el peso emocional que destilan²⁶. El nexos es el mar, otro de los “amores” del autor de *Litoral*, que es un observador que expone cuatro fotogramas de un mismo paisaje. Esta estampa transparente es un recuerdo de la infancia lleno de ingenuidad²⁷.

Ese fragmentarismo tan marcado aparece también en la composición siguiente, en la que el texto va de fuera hacia adentro a través de un lenguaje sugerentemente plástico:

Bailarines los mástiles
borrachos en la tormenta.

Lenguas de galgo lamiendo
carcajadas de azucena.

²⁵ La cuarta composición tiene el mismo tono epocal –fragmentario- que ésta. Ese laconismo intrascendente dota al poema de cierta rotundidad expresiva; una vez más, la caída de la tarde es el referente visual elegido, donde la luz natural da paso a la artificial. Los reflejos y brillos, así como su forma afilada, como en el caso del “faro”, se ahogan en el mar, algo que, como en el poema 10 de la primera parte del libro, “los cantos de amor”, se plantea como un movimiento cíclico:

Los caminos de la noche
van a morir en el alba.

Las luces de las estrellas
se han apagado en el agua.

Ha dado el faro en el día
su última puñalada.

²⁶ Estimamos que la presencia continuada de determinados recursos (metáfora, prosopopeya, yuxtaposición...) pueden ser elementos para lograr en la expresión una mayor amplitud emocional.

²⁷ Este mismo carácter ingenuo, que tanto recuerda a las canciones albertianas de *Marinero en tierra*, es ofrecido en la composición 12 de “los cantos del mar”, en la que el poema es tan breve como el pensamiento de un niño (“No salgas esta noche goleta, / no salgas a pescar que está el mar / lleno de piratas, hasta el horizonte...”).

Smoking, whisky, cerveza,
guantes, camisa planchada.
[...]

Hay un intento de pintar una atmósfera, un ambiente. Las enumeraciones la hacen más densa y el lujo es la referencia que se trata de explicitar, donde todo se contagia de ese ambiente festivo. Por otro lado, el cripticismo metafórico es muy acentuado, como en el segundo par de versos, que describe el choque de la espuma del mar con la quilla del barco. Los mástiles, como los invitados a la fiesta, se unen a ella en una composición que, casi con el tono de un telegrama, nominaliza los distintos planos de este momento y nos los da en este verdadero cuadro poético-plástico. En él, un recurso altamente imaginativo es entremezclar poéticamente realidades perceptibles con otras realidades que sólo están en la mente del poeta.

Así pues, a través de rápidos parpadeos, el poeta logra estilizar y sintetizar su visión del paisaje marino que rodea su pueblo e isla natales. El carácter conclusivo de los versos viene aportado por el acertado uso del nominalismo expresivo; el poema es un ámbito cerrado de impresiones, lo que acentúa su carácter descriptivo, imperante en este segundo *round* lírico. De este modo, al menos, lo apreciamos nosotros en el poema número 5:

En busca de la mañana
se han alejado las barcas.

Las violeta de la noche
se han marchitado en las jarcias.

Suspiros blancos del alba
quieren dormir en la playa.

La mar ha jugado tanto
que están las olas cansadas.

Ese punto limítrofe entre la noche y el día descubre nuevos senderos para la imaginación del poeta. En ese momento todo es pura confluencia y principio y fin se aúnan. El poeta lo percibe como un límite, un horizonte que esconde notas crepusculares: es el inicio de la actividad donde lo natural deja de reinar para dar paso a la actividad humana (“barcas”); de ahí que aparezcan algunos elementos del paisaje humanizados (“viento”, “mar”, “olas”). A esto también ayuda el empleo de la sinestesia (“Suspiros blancos del alba”), que engloba y amplía la visión, así como el uso de algún símbolo, como la violeta, que denota lo oculto tras el límite del horizonte visual, pues este color es muy propio del crepúsculo, *leitmotiv* de esta composición.

Este trabajo de depuración de los componentes y referentes poéticos también conlleva la eliminación de la frontera perceptiva como vamos pudiendo distinguir, lo que trae consigo que se le otorguen a determinados elementos valores que no le son propios. Esto es una forma de condensar y renovar el sentido poético de determinados motivos. Lo emocional depurado va ganando terreno, como en la siguiente composición, donde se apunta muy bien el carácter visionario²⁸ del poeta:

La luna riza un camino
de oro sobre las aguas.

Cruzan las velas –palomas
con las alas apuntadas-.

Viento tejiendo marinos
pañuelitos en las bandas.

De la mar llegan suspiros
de brisas frescas y saladas.

²⁸ En la imagen “La luna riza un camino”, el verbo *marino* ‘rizar’ se aplica, por metonimia, a la luz lunar, a la par que la idea de camino aparece reflejada también visualmente al continuar el propio verso “su andar” en el verso siguiente gracias al encabalgamiento. La trabazón retórica que antes apuntábamos va ganando en expresividad formal en *cuadros marinos* como éste.

En este puzle de impresiones, cuyo nexos es el viento, se distingue el carácter demiúrgico que éste, como para otros valores de la vanguardia como Pedro García Cabrera, encierra. El viento llega cargado constantemente de *suspiros* renovadores, de eterno movimiento y es el trasunto exterior del propio espíritu del poeta.

Mar, viento, horizonte, alba: estos son para Batllori los pilares del paisaje insular, de su eterno carácter cíclico. En la composición séptima de “Los cantos del mar”, y como ha ocurrido en alguna composición anterior²⁹, la conjunción coordinante copulativa “y” apuntala la noción del poema como fragmento o como conjunto de fragmentos:

Y el mediodía
se ha ido rodando hacia el ocaso,
cayendo por el horizonte
en el vacío.
Tanto sol, tanta luz,
que el ocaso
está lleno de la sangre
de mil ángeles degollados.

El movimiento del día es depurado poéticamente y sólo así puede pasar de ser un elemento abstracto a convertirse en una concreción interior, lo que ayuda al poeta para poder manejar este momento a su antojo. Al ser visto en su redondez (“se ha ido rondando hacia el ocaso”), se percibe como algo trascendente. En este devenir hacia la nocturnidad, el mar y el horizonte, por su lejanía, son referencias de la inmensidad, en la que el contraste cromático final (“ángeles”, relacionados con el blanco; “degollados” con el rojo de la sangre) agranda la visión de esa terrible “caída” del día desde lo más alto, desde su plenitud.

Esta presencia de distintas tonalidades para marcar estados o momentos no se da de forma aislada. En el undécimo poema de esta parte, el rojo se convierte en el color de

²⁹ Pensamos, por ejemplo, en el poema número 10 de la sección anterior.

la actividad del orbe, color emocional, celeste, que conlleva un cambio; y la tarde es – otro caso más- el momento para la praxis demiúrgica, en la que todo muestra su máxima quietud. Esto se relaciona con la contemplación, que hace que arranque la actividad creadora, como la del entorno:

El bermellón del ocaso
ha entibiado todo el viento.
El mar ha quedado terso
sin cerros blancos de olas.
La mayor del paquebote
ha arrugado la silueta
de su triángulo escaleno...

Los colores se contagian de caracterizaciones que, nuevamente, no le son propias, como antes le ocurría a otros elementos fundamentales del paisaje como el viento. Todo participa del fervor que el poeta enerva en y con la palabra.

“Los poemas de la tierra” continúan con la edificación del paisaje insular sentido desde el mar de orilla. Ahora el poeta construye poemas, no cantos: el movimiento de éstos es sustituido por la quietud de aquellos, rasgo que les transmite la fijación telúrica. El aire modernista no escapa a este libro primero de Batllori, como en la primera composición de este tercer episodio poético, en la que sobresale, desde el inicio, la indeterminación de un paisaje enclavado en el mundo de las ensoñaciones del poeta; es, realmente, un cuadro idílico, lleno de concesiones tanto al tenue erotismo como a un paisaje que nos recuerda a otras épocas:

[...]
Rebaño triscando hierva.
Torrente de esquivas aguas.
Follaje de árbol dormido
bajo el sol de la mañana.

Y tu corpiño rosado
apretándote los senos
redondos,
con redondez de naranja.
[...]

Estas concesiones³⁰, que abundan en los primeros libros de la vanguardia, es un ejemplo aislado en este poemario. Así, junto al lenguaje anquilosado del poema anterior, conviven, en la inmensa mayoría de los casos, poemas de verso libre, donde se ve acrecentado el carácter imaginativo y soñador:

Hay una música dulce, de ventanas cerradas
y lluvia fina.

No hay luz de sol
perdido
tras los 37 millones de leguas grises de cielo.

Y los ciegos pajaritos de la lluvia
se suicidan contra el suelo...

El tono creacionista de textos como éste convive con la deuda modernista. Las nubes *se constriñen* a una cifra matemática; las gotas de agua que desprenden son como pajarillos que inextricablemente, en un alarde de metaforismo inusitado, van a morir a la tierra que los recibe. El poeta, ante este panorama, sólo puede observar, como espectador, desde un espacio cerrado (“Hay una música dulce, de ventanas cerradas”) cómo cae la lluvia. Las sensaciones que se perciben desde el interior, que aparecen *cifradas*, contrastan con la nominación del espacio exterior, levemente apuntado con unos pocos elementos.

³⁰ Otro ejemplo de ellas es el poema que publica en la santacrucera *Hespérides*, nº. 148, Santa Cruz de Tenerife (6-11-1928), titulado “Pienso...”, donde una pastora es también la protagonista poética:

¿En qué piensas?
-Sólo pienso
en la arrogante moza
de mis sueños adorados,
de ojos negros y graciosos,
y cabellos ondulados.
[...]

Gerardo Diego fue, sin duda, uno de los poetas más leídos y admirados por los vanguardistas canarios. Espinosa, García Cabrera, José de la Rosa y su hermano Julio Antonio o Agustín Miranda Junco, entre otros, leyeron profusamente los versos de su *Manual de espumas*, una de las cimas del creacionismo español. Esta deuda no escapa a Batllori; si antes apuntábamos cierta nota creacionista, un poema como el cuarto de “Los poemas de la tierra” sigue una de sus máximas: una palabra, en este caso el sustantivo “montaña”, enarbola todo un *nubarrón* de convergencias metafóricas:

Montaña,
guardián en el sueño
de la ciudad aquella.

Montaña,
virgen,
sin cantos de poeta.

Montaña
sin fuego, sin nieve,
rígida, correcta.
[...]

La soledad del sustantivo es reflejo del hito geográfico al que representa (la montaña de Gáldar), que es vista como un elemento mitológico, sede de la divinidad, como el Monte Olimpo, así como paso de lo terrenal a lo espiritual y divino. La precisión matemática es una forma de desnudar y depurar el elemento contemplado, así como de universalizarlo. Este testigo protector que es la montaña aparece en el poema aislado del tiempo, desnudo, como el estilo poético que lo canta.

Pero esta *soledad léxica* trae aparejado todo un principio creativo: la palabra en soledad, como sintagma, es un enigmático abismo, todo y nada; una palabra sola abre un mundo: es una nota que vibra y nos da un comienzo. Crea una atmósfera, una metafísica. A esto se añade la simultaneidad de las imágenes que despierta la palabra “montaña”: con ella se niega la causalidad, el tiempo, al aparecer todas estas referencias

imaginarias yuxtapuestas gracias a un sistema de relaciones puramente visuales y emotivas.

Junto a estos *tientos* que Batllori tiene con el creacionismo, el guiño ultraísta también está presente, como en la quinta composición, titulada “Baladas”³¹, en la que la disposición tipográfica nos trae a la mente los *Caligrammes* de Apollinaire o, en el caso de las islas, algunas composiciones de *Tratado de las tardes nuevas*, de Julio de la Rosa:

	Cantan los niños en la pradera.	“Luna lunera cascabelera”.
Los niños:	-¿por qué te asomas al río y no a la tierra?	“Luna lunera cascabelera”.
La luna:	-porque el río es más puro que la tierra.	
Los niños:	-¿por qué te acercas al borde del agua?	“Luna lunera cascabelera”.
	[...]	

Frente al disperso paisaje versal, el diálogo entre los niños y la luna es una muestra más de la importancia de la poesía popular como destacado sustento de la

³¹ La siguiente composición sigue, sin la misma disposición, el mismo tono. En esta segunda, la rana, animal ágil y vivaz, como la imaginación infantil, representa ese carácter lúdico y que creativo, de este tipo de textos populares. Al final del poema, la aliteración de “c”, que expande el canto del animal, intensifica esta noción de juego:

[...]
Croá... croá... croá... croá...
canta la rana
en el centro
de los círculos
concéntricos
del agua.

poesía vanguardista en las islas. Esta disposición acentúa el carácter irreal, poético, de este diálogo, al tiempo que es una forma de recrear una cancioncilla infantil, cuyo título es su estribillo (“Luna, lunera”), que genera una atmósfera de irrealidades. Este estribillo es un grácil soplo de aire fresco de la literatura popular y es un recurso presente ya en Juan Ramón y Machado. Éste nos lleva a este diálogo imposible de ensoñaciones: la soledad de la luna choca con la ingenuidad infantil, en cuyo mundo, el de los niños, todo es posible; no olvidemos que en este momento vital lo lúdico y lo maravilloso cobran rango de máxima naturalidad.

El último poema de esta parte está dedicado a otro motivo popular, la noche de San Juan. Resulta atrayente el manejo que hace el poeta de las flores, con las que relaciona el fuego (“los claveles de las hogueras”; “juntos de luz en el suelo”; “la flor de fuego se rompe”). Estas flores representan a la perfección tanto la belleza del momento como la fragilidad de ese feliz instante:

Es la noche de San Juan.
Los claveles de las hogueras
han florecido en el monte.
Y en el centro
de una muralla de voces
de niños,
arde un monigote.

Juncos de luz en el suelo
nacen
y por el aire se aúpan
en el cielo
la flor de fuego se rompe.
[...]

Además, las flores simbolizan el desarrollo de esta manifestación festiva: la flor es un microcosmos. La infancia y la propia vida, leves ecos en el recuerdo, se transportan en estos motivos por su fragilidad. En esta estampa de un momento, el poder transformador y mágico del fuego se emparenta con el de la palabra: la palabra

eleva en la página en blanco su poder, como el fuego, también símbolo de vida y purificación, se funde con el paisaje de la noche.

Con la denominación de “Otros poemas” Batllori recoge cuatro composiciones de distinta singularidad, que continúan la línea compositiva y temática de las tres secciones anteriores. En la primera de estas poesías, la eterna universalidad del mar se impone a cualquier tipo de raciocinio (“Con una razón única”, es decir, que le es propia y que no está fuera de sí mismo); como el pensamiento, el mar no se deja limitar:

Desierto azul, sin oasis,
sin caravana,
sin principio, ni fin, ni longitudes.
Lleno de vida,
dinamismo, luz y ruido.
Con una razón única.
Con una fuerza inmortal.
Con una fuerza
de más allá de todos los siglos contados.
[...]

Este paisaje de agua, que es “Todo. Principio. Fin. Vida”, extralimita cualquier intento matemático (“ni longitudes”) o marca temporal (“todos los siglos contados”). La abundancia de partículas con valor negativo (“sin”, “ni”) ayuda a distanciar su inmortal dinamismo del inmovilismo telúrico.

Esta inmensidad es compartida por el horizonte. En ocasiones, como en el siguiente poema -y en casos anteriores-, los versos abren un momento emotivo que es amplificado:

[...]
Loco de estrellas y azul,
rompe el filo de la aurora
y la noche, el horizonte.

Y entran en puerto las barcas
hartas de brisa y lonas.

Este espectáculo celeste, cuya presentación se retrasa, como la “entrada en verso” del sujeto de la primera estrofa transcrita, se plantea como una escenografía, como una representación para ser contemplada y, por ello, cada personaje del orbe es personificado, como medio para mostrar su cercanía con el espectador que se deleita ante lo que tiene delante.

La extralimitación a la que más arriba aludíamos se ve ampliada en el tercer poema, donde la conciencia metapoética se hace patente:

Mi camino no sufre orillas,
ni huellas de peregrino,
ni estrechez, ni fronteras.

Llevo en mis manos
los minutos todos de mis horas,
sin encontrar
meta para poner mi pensamiento.
[...]

La escritura es como un oleaje que en la página en blanco no halla fronteras. Como el mar es plenitud del paisaje, la escritura, metonímicamente representada en “Llevo en mis manos”, es plenitud del pensamiento, ansia de eternidad.

Finalmente, sobresale por su contenido el último poema del libro, dedicado a algunos de los “poetas marinos” de Gran Canaria (Josefina de la Torre³², Tomás Morales, Saulo Torón, Félix Delgado, entre otros); para Batllori, el poeta *es* en sus versos, en su obra, no en su nombre:

[...]
Ningún poeta está en el nombre
-número de orden de los hombres-
-1, 2, 3, 4, de las personas-.
El poeta tiene un nombre
en cada momento de su vida.

³² Amén de esta clara referencia, sobra decir que la poesía de Batllori se ha emparentado con la de la autora de *Versos y estampas*; así, al menos, lo aprecia Miguel Martín en “Alrededores de una literatura”, *op. cit.*

Esta concepción no sólo pone el énfasis en los propios textos producidos, sino que, indirectamente, relaciona al propio Batllori con una serie de referencias con las que se siente identificado, y con una serie de principios, compartidos con esos autores, con los que afronta la escritura de *Litoral*, un libro poético que se instaura, como todos los analizados hasta el momento, en la primera hora poética de la vanguardia en Canarias.

JOSÉ MARÍA DE LA ROSA, LA ÚLTIMA VOZ DEL SURREALISMO EN CANARIAS

ITINERARIO VITAL Y ARTÍSTICO

José María de la Rosa y López-Abeleda (1908-1989) nace en Madrid. Tras vivir allí durante ocho años, llega a Tenerife para realizar estudios de bachillerato en torno a 1916. Con sus padres se instala en la capital de la isla, en la céntrica calle Barranquillo, en una casa que llamará “la casa azul”¹. Estos primeros momentos en su nuevo hogar los recuerda así:

Tres lugares había en la casa azul que yo frecuentaba con más asiduidad que el resto del hogar: la azotea, el patio y el cuarto del entresuelo, primero de juegos y después despachito, que tantos poetas y escritores de Santa Cruz habían de frecuentar años más tarde por la temprana presencia de mi hermano Julio en el mundo de las letras.²

En ese “despachito”³ pasó mucho tiempo junto a su hermano y, también, junto a su padre, ávido lector e intérprete de guitarra, aficiones que siguió el joven José de la Rosa.

Sin lugar a dudas, Julio Antonio de la Rosa se convirtió para el joven José en su referente literario y cultural desde muy pronto. En su casa recibía las visitas de sus amigos, con motivo de charlar sobre poesía, arte y literatura en general. Por la *casa azul* pasaron nombres como Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera o Domingo López Torres, con quienes más tarde compartiría amistad y

¹En el periódico *El Día* nuestro autor publicó a lo largo de 1979 una serie de siete artículos que, bajo la denominación genérica de “Aventuras y desventuras de la casa azul”, tratan de ser, a modo de recordatorio, un recorrido por los acontecimientos más sugerentes de su infancia.

²“Aventuras y desventuras en la casa azul IV”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (20-7-1979). Junto a este aspecto, relata algún suceso como el acaecido a sus once años, como por ejemplo aquel en el que su hermano hiere a la hija de una sirvienta de su casa y, luego, intenta suicidarse.

³ En el poema XIII de *Íntimo ser*, su primer libro de poemas publicado, aparecerá esta habitación muy ligada a su relación con su hermano. Este poema será un emocionado homenaje a su hermano Julio Antonio de la Rosa.

acaloradas charlas de política y literatura. Su hermano Julio siempre mostró buenas aptitudes tanto para el teatro como para la pintura; algunas de las obras en que participó se representaron en escenarios elaborados pictóricamente por él. El caudal de lecturas y de influencias que José María de la Rosa tuvo desde muy temprano se debe a la *avidez de libros* que sentía su hermano⁴. Él lo rememora con estas palabras:

Bécquer, Zorrilla, Espronceda fueron sus primeras fuentes. Más tarde Julio –leyendo mucho–, alcanzó la influencia de Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez y llegando más tarde a Salinas y Lorca. Pero para esto todavía tenían que *transcurrir algunos años*⁵. Por aquel tiempo comenzó a entrar en mi casa la excelente colección “Universal” de la Calpe, cuyos libros tan buenos y tan baratos no han sido repetidos en ninguna otra colección. La “Universal”, era muy completa: de ella nos nutrimos y constituyó la base de la pequeña cultura alcanzada por el que firma y la muy superior de Julio que devoraba los libros. Yo jugaba todavía al fútbol, pero en casa se ejercitaban muy distintos deportes: el arte, la ciencia y la literatura⁶.

Podemos apreciar cómo deja claro el toque *moderno* al identificar el arte como deporte, tema muy en boga, como hemos visto, en las letras de los felices años veinte. En la colección “Universales”, de Calpe, José de la Rosa leyó a los clásicos greco-latinos, así como a los principales representantes del romanticismo europeo; filosofía, literatura, poesía, eran las fuentes de su deseo y atención.

Pero fue su hermano Julio Antonio de la Rosa su referencia primera; él lo llamaba “mi camarada y mi maestro”:

⁴ Es sabido que en la capital López Torres regentaba una librería, llamada *Número 5*. Ahí compraban José de la Rosa y sus amigos generacionales las últimas novedades editoriales, que devoraban con avidez. También allí se reunían en ocasiones, para charlar de literatura o de política.

⁵ En el original, que hemos corregido, aparece lo siguiente: “Pero para esto todavía tenían que recurrir a algunos años”, en claro error de imprenta. La cita corresponde a la sexta entrega de “Aventuras y desventuras de la casa azul”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (22-8-1979).

⁶ Comenta José de la Rosa en este mismo artículo lo siguiente: “Mi padre en verano, me deja subir con él y cambiamos impresiones sobre la luna y las estrellas. En las noches claras de junio observamos la luna”. Desde muy pequeño ya se muestra en extremo curioso y ávido para el conocimiento. Además, podemos vislumbrar en esta cita uno de los ejes de su creación poética: la mirada. En otro lugar, José de la Rosa escribió: “Piénsese que he crecido mirando el firmamento, y sostengo sólida y ya antigua amistad con el mundo celeste. A él accedí a través de viejos aparatos astronómicos de la mano de mi padre. Juntos, muchos años anduvimos acechando el cielo”. *Desierta espera* (solapa), Gaceta Semanal de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1966.

Tuve un hermano que el mar me arrebató una noche. Un poeta, que había sido además mi camarada y mi maestro. Quise continuar su obra, y unos años más tarde me adiestré con sus amigos de “Gaceta de Arte”, un grupo joven de entonces, que producía consternación en los medios clásicos y artísticos de estas latitudes⁷.

Es en esos momentos cuando asiste a la gestación y posterior desarrollo del grupo *Pajaritas de Papel*, que realizó algunas de sus reuniones y algunas de sus particulares publicaciones, como la de un periódico interior, y ediciones de versos y actividades plásticas⁸ en el “despachito” de la *casa azul*. Traemos a colación este dato porque José de la Rosa ve una insoslayable continuidad desde la creación de *Pajaritas*, vista como un avance en la cultura artística en Tenerife en los años veinte, hasta el nacimiento y encumbramiento de *gaceta de arte*, pues muchos de los poetas y críticos agrupados en la revista capitaneada por Westerdahl estuvieron, junto a propio autor de *Poemas de sol lleno* (1928) en *Pajaritas de Papel*:

Tengo que dar un poco marcha atrás para situarnos en los años en que comenzaron a dar muestra de vida activa, aquellos hombres –al menos los principales-, que después compusieron la redacción de “Gaceta de Arte”. Este tiempo sería el transcurrido desde 1925 al advenimiento de la República. Había por entonces en Santa Cruz un grupo de jóvenes, –muy jóvenes-, escritores que componen “Pajaritas de Papel”⁹.

Más adelante añada nuestro poeta esta valiosa revelación:

Casi todos los hombres que primitivamente formaron las filas de “Pajaritas de Papel”, continuaron sus lecturas y jamás le perdieron la cara al tiempo en que vivían. Por el contrario fueron cobrando lentamente posiciones más y más actuales, especialmente por sus contactos con el extranjero; hasta que los viajes por Francia y Alemania de Eduardo Westerdahl, pusieron en marcha la idea de crear una revista de alto contenido intelectual, y ésta fue “Gaceta de Arte”. Nació su primer número en 1932. Y la compusieron autodidactas y universitarios. Su primer cuadro de redacción estaba formado por Eduardo Westerdahl como director y Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar, José Arozena Paredes, Óscar Pestana, Domingo López Torres y Pedro

⁷ José María de la Rosa, *Desierta espera* (solapa), *op. cit.* Más adelante nos centraremos en el papel que tuvo *gaceta de arte* en su trayectoria lírica.

⁸ Eduardo Westerdahl, “Acción de Pajaritas de Papel”, *op.cit.* Sobre el mismo, como ya hemos anotado, la profesora Pilar Carreño organizó una interesante exposición, que daría lugar al catálogo *Pajaritas de Papel. La frágil seducción*, citado.

⁹ Estas apreciaciones las realiza José de la Rosa en su artículo “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (29-10-1977). A esta serie de artículos, publicada entre julio y noviembre de 1977, aludiremos a lo largo de nuestra exposición dada su vital importancia testimonial.

García Cabrera, como redactores, ocupando éste último la secretaría de redacción. Tres años más tarde entramos en “Gaceta”, Agustín Espinosa García, Emeterio Gutiérrez Albelo y el que esto escribe, que desempeñó la secretaría de redacción. Se alejaron de la revista por diferentes causas, José Arozena Paredes, Óscar Pestana y Francisco Aguilar. Comienza a publicarse “Gaceta” con formato de periódico, papel mate y fotograbados. Costaba una peseta¹⁰.

También vivió José de la Rosa muy de cerca y con un interés especial el nacimiento y la andadura de dos proyectos editoriales, anteriores a *gaceta de arte*, en los que su hermano tuvo una notable presencia: *La Rosa de los Vientos* y *Cartones*. Éste es un fragmento que recoge tanto ese interés como una temprana toma de conciencia sobre el papel vertebrador que estas publicaciones tendrán en el desarrollo cultural y literario de la isla:

La tertulia del despachito fue evolucionando y convirtiéndose en un grupo muy interesante en el que se conjuntaron la poesía, la literatura y las artes plásticas, según las diversas aficiones de cada cual. Todos comenzaron su colaboración en las revistas locales, de las cuales cabe destacar –si bien la cronología puede ser inexacta– “Hespérides”, dirigida por Rafael Peña León; “Cartones” a cargo de Juan Ismael y mi hermano y “La Rosa de los Vientos” al cuidado de Ángel Valbuena y Juan Manuel Trujillo¹¹.

A todo esto asistía José de la Rosa como espectador de excepción y, sin lugar a dudas, fue gracias a su hermano como comenzó a internarse en el mundo de la poesía desde muy temprano, allá por 1926¹².

¹⁰ “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III”, *op. cit.*

¹¹ En efecto, la cronología es inexacta, pues *La Rosa de los Vientos* se publica antes (1927-1928) que *Cartones*, de la que sólo aparece un número en junio de 1930. Más allá de este comprensible *lapsus*, nos llama la atención el hecho de que el poeta vea una continuidad en la labor de todas estas revistas; C.B. Morris también aprecia este *continuum* entre esta serie de publicaciones, a las que califica como “revistas literarias de tan corto vuelo”. Morris, C.B., “El surrealismo en Tenerife”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n.ºs. 106-107 (enero-junio 1979), pp. 343-349, p. 344.

¹² En una interesante entrevista, realizada por críticos como Andrés Sánchez Robayna o Sebastián de la Nuez, y publicada en *Jornada Literaria*, n.º.35, suplemento del diario santacrucero *Jornada* (1-8-1981), el poeta reconoce que escribió, entre 1926 y 1931 sus primeros poemas, de corte romántico y “horriblemente sentimentales”. Por otra parte, cifra la concepción de *Vértice de sombra* entre 1935 y 1936, calificándolo de “poemario surrealista”; finalmente, e insistiendo en sus influencias literarias, expone que “Aleixandre, Salinas, Alberti, Cernuda y, en general, toda la *generación del 27*”, como hemos ya señalado, se muestran como sus principales referentes artísticos; y todo esto siempre bajo la atenta tutela de su hermano Julio Antonio. Como veremos con posterioridad, muchos poemas de *Íntimo ser* se mueven en la órbita del creacionismo y del ultraísmo, como los de su hermano en *Tratado de las tardes nuevas* (1931) o, como hemos podido apreciar, los del más joven de la generación vanguardista insular, Agustín Miranda Junco.

Como vamos viendo, su interés por el mundillo literario siempre estuvo presente, como también lo estuvo, en los albores de la República, su interés por la actividad política. Formó parte del cuadro directivo de las Juventudes en Tenerife del partido de Azaña, “Acción Republicana”, teniendo su cuartel general en un cuartito de la calle Emilio Calzadilla. Desde joven, políticamente fue un hombre comprometido con ideas modernas: estuvo al compás de su época. De todas formas, esta empresa juvenil apenas dio frutos. Dado el poco crédito que recibieron –y que les dieron- fundó con posterioridad junto a sus amigos afiliados el semanario *Izquierdas*, que duró poco tiempo, dado el elevado precio de su edición. Este leve capítulo finalizó como empezó, sin apenas poder realizar ningún proyecto¹³. Años más tarde se volvería a reunir con algunos de estos amigos en *Izquierda Republicana* pero, como él menciona, “aquella fue otra historia. Le faltaba la gracia, la espontaneidad, la pureza de la primera juventud, que no se olvida nunca”¹⁴.

Esta conciencia de estar viviendo un trascendental momento, en el que Santa Cruz despertaba a la modernidad en todos los órdenes vitales, contrastará con la visión de la Guerra Civil, esa “fosa negra” en palabras del propio poeta¹⁵:

La República había despertado, sin duda alguna, afanes intelectuales. Pintura, poesía, teatro toman nuevos alientos y las gentes se interesan por toda manifestación de la cultura. Son momentos que, por desgracia, pasaron pronto, batidos por el vendaval político. La guerra civil sume en silencio y olvido aquellas actividades del espíritu y corre una negra cortina sobre las luces del progreso¹⁶.

¹³ Los otros directivos, según escribe de la Rosa en este artículo eran los siguientes: Antonio Sans, José Antonio Rial, Juan Ladeveze José Luis García Moreno, Víctor Samper, Antonio de la Rosa, Hermanos Lasso, Hermanos Solís y Juvenal García Talavera.

¹⁴ “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte*”. La cita corresponde a la primera entrega, publicada el 13 de julio de 1977.

¹⁵ “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte I*”, *op. cit.*

¹⁶ “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte II*”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (15-10-1977).

Por estas fechas –finales de los años veinte- regresará en dos ocasiones a Madrid para opositar al cargo de funcionario de Hacienda¹⁷; tras un intento fallido en 1929, saca su oposición al año siguiente y regresa a Tenerife para vivir uno de los momentos más dramáticos de su existencia, que marcará tanto su itinerario vital como poético. En la noche del 19 de agosto de 1930 fallecen su hermano Julio y José Antonio Rojas, amigo también de la familia, en el muelle de Santa Cruz, cuando vuelca la barca en la que navegaban; Julio había invitado a José a salir esa noche, pero éste le había comentado que se encontraba cansado y que no deseaba ir con él y sus amigos. En la misma embarcación iba Domingo López Torres, quien se salvaría *in extremis*. Este acontecimiento, que encogió el ánimo de toda la ciudad de Santa Cruz, pues eran jóvenes muy conocidos, será el fundamento, en gran medida, del dramatismo de sus versos, así como de una especial concepción del vacío de la existencia, del vacío como caída, como alucinación, como catástrofe. De este modo lo recuerda, desde la distancia, José de la Rosa:

Con Julio se ausentó la alegría de la casa y largo tiempo estuvieron vacíos y sordos el despachito, el patio y la azotea. Pero más tarde, animado por su recuerdo comencé a escribir poesía pensando siempre en nuestra intimidad nunca rota, en los personajes de su obra: “El marinero de ojos de uva”; “La sota de copas frívola”; “La Curandera”; buscando por el aire una canción suya para entonarla dentro del pecho. Estuve y estoy con él unido. Me falta sí, su aliento y su risa, pero quedó su voz en mi oído y me parece sentir el peso de su brazo en mi hombro¹⁸.

En los primeros albores de la República José de la Rosa llega al Ateneo santacrucero, donde ejerce de secretario. Este organismo estaba bajo la presidencia de

¹⁷ Juan Manuel Bonet, en su más que imprescindible *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, *op. cit.*, p. 539, hace referencia a este hecho, al que añade los siguientes datos de interés: “Poeta y funcionario de Hacienda. Hermano de Julio Antonio de la Rosa, al que siempre consideró su modelo literario. Durante los años treinta sufrió la influencia del surrealismo. Su primer poema publicado fue, en 1936, y en el número que *Gaceta de Arte* dedicó al pintor malagueño, “Ante la *anatomía* de Picasso (1935)”. En aquella época iba a editarse en la colección de libros adjunta a la revista, su libro de versos *Vértice de sombra*, cuyo manuscrito se perdió durante la guerra civil. Su poesía, incluida la de aquel período, la recopiló en el volumen *Desierta espera* (Santa Cruz de Tenerife, Gaceta semanal de las artes, 1966).”

¹⁸ “Aventuras y desventuras de la casa azul (VII)”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (31-8-1979).

Agustín Espinosa, a quien de la Rosa siempre consideró la cabeza visible tanto de la nueva *onda* creativa como del advenimiento y exaltación del surrealismo en la isla¹⁹. Desde este lugar de excepción vivirá tanto la exposición de Óscar Domínguez, celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 1933, como una de las mayores muestras de que Tenerife se había convertido en un centro irradiador de cultura moderna en el panorama europeo: la exposición surrealista²⁰.

Es en este justo momento cuando de la Rosa llega a *gaceta de arte*, sustituyendo a Pedro García Cabrera como secretario de redacción y, animado por sus amigos, se decide a publicar el que, con anterioridad a 1936, es su único poema. Éste sale a la luz en el número 37 (marzo de 1936) que, a la postre, sería el penúltimo de la revista, bajo el título de “Ante la ‘anatomía’ de Picasso”. Así aprecia este momento el autor de *Íntimo ser*:

De “Gaceta de Arte”, recuerdo que mis primeros pasos en la revista fueron bastante inciertos²¹, a pesar no obstante ello, de contar con la decidida ayuda y amistad de Pérez Minik, Westerdahl y García Cabrera, todos viejos amigos de mi hermano Julio Antonio, y que veían en mis poemas la prolongación de los de él, aunque desafortunadamente no era así. Se me encargaron unos versos dedicados a ciertos dibujos de Picasso, el inolvidable Pintor. Gustaron y salí –un poco asombrado-, airoso de la situación²².

¹⁹ El propio Espinosa fijó qué significaban para él tanto la isla como el mar: “Sobre aquella isla y aquel océano he tenido yo que construir gran parte de mi vida futura. Durante varios años isla y océano me han seguido por el mundo como dos fieles perros ambiguos”. La cita la tomamos de su texto “Despedidas literarias de Agustín Espinosa. Una traición a dos historias”, recogido en Pérez Corrales, M., *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*, pp. 677-679, p. 677.

²⁰ La exposición se celebró en mayo de 1935, contando con la presencia de Breton, su mujer, Jacqueline Lamba, y Benjamin Peret. De ella se haría eco la prensa insular, con artículos de los poetas de *gaceta de arte*, como el propio Espinosa, que llegaría en estos momentos a la redacción de la revista, o Domingo López Torres, el mejor teórico que el surrealismo tuvo en Canarias. Para entender el alcance y trascendencia de esta exposición y del momento cultural en el que acaeció, son inestimables los trabajos críticos de Miguel Pérez Corrales (“Historia Documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)”, artículo recogido en A.A.V.V., *Homenaje a Alfonso Trujillo*, 2 tomos, Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife, 1982, tomo 1, pp. 667-743, así como sus libros *Entre islas anda el juego, op. cit.*, y su imprescindible *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño, op. cit.*) y el conjunto de artículos de Nilo Palenzuela agrupados en su libro *Visiones de ‘gaceta de arte’, op. cit.*

²¹ Esto se relaciona con la idea, que ya hemos expuesto, de que fue un hombre siempre dubitativo sobre su propia calidad artística; de ahí emana su timidez y, por ende, la ausencia de poemas suyos en la prensa tinerfeña del momento.

²² “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* (IV)”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (17-11-1977).

En estos momentos se encontraba en prensa su libro *Vértice de sombras*²³, pero estalló la guerra y, cuando estaba en la imprenta, a donde había sido llevado por Pedro García Cabrera, se perdió. Ésta es la breve reseña de ese truncamiento editorial:

Y estaba en prensa un libro mío de poemas, con una maravillosa portada del pintor Óscar Domínguez. Duerme en lugar ignorado pues no he sabido más de él. Nos pescó el 18 de julio, aunque el poema²⁴ nada tenía que ver con la política²⁵.

Por esta época, cuando llega a *gaceta*, en la librería-estanco *Número 5*, regentada por su amigo López Torres, el joven poeta fue encontrando el caudal literario y filosófico que le ayudaría en su encuentro con la palabra poética; su instinto y las reuniones con sus amigos generacionales, como hemos señalado más arriba, así como su relación tanto con el Ateneo de Santa Cruz y con el grupo de poetas de la revista comandada por Westerdahl, harían el resto. Con estas palabras recuerda esos momentos de plenitud:

López Torres poseía por aquel entonces -1935, 1936- una librería-estanco que se llamaba *Número 5*, donde nosotros satisfacíamos nuestros más caros vicios: los libros y el tabaco²⁶. Reunidos en tertulia vespertina muchos amigos: Jesús Pérez, Pepe Yanes, Miguel Martín, Ortiz Rosales, Agustín Espinosa, Domingo Pérez Minik, Perico García Cabrera y el que esto escribe (estos últimos pertenecientes a *Gaceta de Arte*, revista internacional de cultura entonces en su mayor apogeo), charlábamos amistosamente, pero donde no faltaba la polémica por la disparidad de ideas e ideales²⁷. Se hablaba mucho de política y otro tanto de la literatura actual. El 27 y el 98 constituían la parcela española; se hablaba mucho, también, del surrealismo francés. Y se dibujaban influencias de Breton, Eluard, Artaud, Tzara y tantos otros. Por lo general, la espada

²³ En el n.º. 37 de *gaceta*, dedicado a Picasso, aparece recogido este título. Así, también, lo citan tanto Domingo Pérez Minik (*Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975 [colección "Cuadernos íntimos", n.º. 62], p.169), como Jorge Rodríguez Padrón en *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, *op. cit.*, p. 280. Posteriormente, en la edición de su obra completa, titulada *Desierta espera*, *op. cit.*, pasará a titularse *Vértice de sombra*, en singular. Este segundo título es el empleado tanto por Miguel Pérez Corrales como por Andrés Sánchez Robayna en algunos de sus textos críticos, a los que aludiremos posteriormente en el momento en que estudiemos el carácter surrealista de esta obra.

²⁴ Es muy sugerente esta afirmación: *Vértice de sombra* es un único poema, un espejo lírico hecho trizas.

²⁵ "La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* (IV)", *op. cit.*

²⁶ Como se puede apreciar claramente, siempre habla en plural: "nosotros", pues se siente parte de un grupo generacional, de una época, de un espíritu creador.

²⁷ Esa pluralidad de voces, de tonos, de ideas, no implica una visión distinta del surrealismo, sino una diferencial posición dentro del mismo; de ahí que los productos estéticos resultantes sean tan dispares. Así, esa singularidad del torrente surrealista en nuestro poeta será uno de los bastiones críticos esenciales, signado, como analizaremos posteriormente, por sus avatares vitales.

de fuego del surrealismo nos había atravesado mortalmente: su estilo, su escuela, su placer erótico. Domingo y yo coincidíamos en los gustos poéticos, y en su casa adquirí los mejores poemas que poseo, tanto de los franceses como del 27 español.²⁸

Así, pues, esta cita confirma que José María de la Rosa se sitúa en la generación vanguardista que nace con *La Rosa de los Vientos*, aunque en ese estadio temporal era sólo un espectador atento, y se dispersa con el alzamiento nacional. Además, sitúa –y éste será el juicio crítico clave para nuestra exposición– su obra en la vertiente más atenta de la génesis vanguardista, aquella que ve en el surrealismo su modo de realización más pleno, más vital, más moderno. Veamos, pues, con mayor detenimiento, el *perfil surrealista* de José María de la Rosa.

LA POÉTICA SURREALISTA DE JOSÉ DE LA ROSA DENTRO DEL PANORAMA INSULAR. ALGUNAS NOTAS

No es preciso recordar aquí que el surrealismo es uno de los capítulos artísticos más brillantes de la cultura en Canarias. No se equivoca Dámaso Alonso –cuyas palabras tomamos para aplicarlas a este ámbito– cuando afirma tempranamente que la época del influjo surrealista fue “época de poesía trascendente, humana y apasionada”²⁹. Esto es así por lo que supuso el surrealismo de actitud ante la vida: profunda renovación tanto en la creación artística como en la mentalidad, siempre aperturista, de sus

²⁸ “Perfil y recuerdo de Domingo López Torres”, *Jornada Literaria*, n.º. 133, diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (3-12-1983). Por su parte, Domingo Pérez Minik, otro de los protagonistas de aquella época, hace notar que, antes de la llegada de Breton y su séquito, los poetas canarios ya estaban preparados para recibir, sin ninguna resistencia, el credo bretoniano, pues sus espíritus ya estaban infectados por él: “Cuando llegaron a Tenerife André Breton y Jacqueline Breton y Benjamin Peret, ya se había publicado *Crimen*, de Agustín Espinosa; *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera; *El enigma del invitado [sic]*, de Emeterio Gutiérrez Albelo. Lo que quiero decir es que existía un ámbito muy propicio a esta conquista surrealista. Estos tres libros más las poesías sueltas de Domingo López Torres, Juan Ismael González y José María de la Rosa afirmaban muy fuertemente esta querencia literaria”. Pérez Minik, Domingo, “La conquista surrealista de Tenerife”, *Ínsula*, n.º. 337 (diciembre, 1974), p. 7. Este mismo artículo aparecerá con el título de “En el cincuentenario de un manifiesto. La conquista surrealista de Tenerife” en *El Museo Canario* (1975-1976), XXXVI-XXXVII, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 332-337.

²⁹ Alonso, Dámaso, “Una generación poética (1920-1936)”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969³, pp. 155-177, p. 173.

seguidores³⁰, y no de simple repertorio de formas y procedimientos; como bien apunta Germán Gullón, “el surrealismo no es simplemente un movimiento literario con su consiguiente recetario retórico, ni una manera de escribir determinada, un estilo, [...], sino que se trata más bien de una actitud hacia la vida y, por consiguiente, hacia las artes”³¹. Esta libertad, proclamada a los cuatro vientos por los surrealistas, que pretendían, siguiendo a Breton³², unir vida y poesía, no fue bien recibida por parte de la sociedad y de la prensa de su época, al tiempo que dio juicios bastante dispares que, en ocasiones, nada tenían que ver con lo que verdaderamente implicaba la estética surrealista, lo que produjo que el clima que se dibujaba para su recepción fuese confuso. Su radicalismo, el hecho de chocar frontalmente con la moral burguesa, la defensa de una escritura automática alejada de todo dominio de la conciencia o la enervante efusión erótica, como ejemplos de esta libertad de expresión y de pensar, dio como fruto bastantes juicios negativos, a los que no pudo tampoco escapar el espacio insular, pues, más que un intento conciliador, el surrealismo fue apreciado como un estigma, sobre

³⁰ “El surrealismo fue un movimiento de vasto alcance que dio impulso a las fuerzas renovadoras de aquella lucha denodada por la libertad. En el alborar de la República logró derrocar mitos y normas estéticas que parecían incommovibles, pero sobre todo aportó nuevas actitudes artísticas y éticas ante la actividad creadora”. La cita la extraemos de Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, *op. cit.*, p. 107

³¹ Gullón, Germán, *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, *op. cit.*, p. 34. En otro lugar sólo reconoce como actividad propiamente surrealista la del grupo canario, eso sí, hablando de “excepción – relativa- de Tenerife”. La cita se encuentra en su artículo “¿Hubo un surrealismo español?” recogido por Víctor García de la Concha (edición) en *El surrealismo*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1982, pp. 77-89, p. 83. A este respecto, también Lucía García de Carpi expresa que “en Canarias existió el único núcleo surrealista español que recibió el espaldarazo del “papa” del movimiento, y que mantuvo una estrecha relación con el grupo parisino”. Citamos por su libro *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Ediciones Istmo, Madrid, 1986, p. 289. Finalmente, traemos también a colación una cita de C.B. Morris, incluida en su artículo Morris, C.B., “El surrealismo en Tenerife”, *op. cit.*, que nos parece suficientemente contundente con respecto a este asunto: “Lo que demuestran las obras de Espinosa y sus compañeros es que quien quiera encontrar las huellas inconfundibles del surrealismo en España tiene que volver la mirada hacia Tenerife”. La cita se encuentra en la página 349.

³² “Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme” (A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 19).

todo por promulgar la escritura automática alejada de todo control de la conciencia³³.

De todo esto fue fiel testigo nuestro poeta.

A pesar de estas voces discordantes, el grupo surrealista canario encontró en *gaceta de arte* un lugar en el que desarrollar sus inquietudes artísticas a la luz del ideario bretoniano con un alto grado de *pureza*. Esa pureza surrealista se puede ver en las peculiares y personales voces de sus representantes más expresionistas, como Espinosa o López Torres, o bien con un planteamiento que es el que más se acerca a la escritura automática, como es el ejemplo de *Dársena con despertadores* (1936), de García Cabrera³⁴. En esta órbita creativa se mueve la obra de José de la Rosa, que en gran medida estuvo en un segundo plano con relación a la *algarabía* que supuso la actividad surrealista en Tenerife, pues tanto su timidez como la humildad que sentía ante su propia actividad como poeta, que, incluso, se traducían en verdadero pavor si se trataba de compartir las composiciones que creaba, suponían un importante freno a la

³³ En el caso que aquí nos ocupa, un buen ejemplo lo encontramos en periódicos conservadores como *Gaceta de Tenerife*, con su visión catolicista o con el rotativo *La Crónica* en Las Palmas. En la Península son reseñables los juicios sobre el surrealismo vertidos tanto en *Revista de Occidente*, como los de Azorín y los de *La Gaceta Literaria*. Juan Cano Ballesta justifica así esta negativa: “El surrealismo se abrió paso en España con gran dificultad porque representaba actitudes que chocaban directamente con los principios más caros de la *poesía pura*: control en la creación, depuración, cierto intelectualismo, horror a la efusión sentimental, precisión y exactitud. El mismo desinterés o fobia por la Belleza, proclamados por algunos surrealistas, no hizo sino provocar desagrado”, *op. cit.*, p. 111. En el caso de autores tradicionalmente relacionados con el surrealismo, como Cernuda, Aleixandre, Lorca o Alberti, críticos como María Victoria Utrera Torremocha (“El surrealismo en las poéticas de la generación del 27”, *Analecta Malacitana*, XVII, 2 (1994), pp. 323-333, p. 326) aseveran que “el recelo ante la posibilidad de ser tachados de surrealistas, motivó, pues, que algunos de los poetas de la época negaran haber tenido un conocimiento más o menos profundo del surrealismo”.

³⁴ En esta órbita entendemos tanto *Crimen* (1934) como *Lo imprevisto*, obra que permaneció inédita hasta la década de los ochenta, y que se encuentra recogida en la *Obra completa* de López Torres, *op. cit.* (en 1981 apareció esta obra publicada por el Instituto de Estudios Canarios, La Laguna). En el caso de García Cabrera, *Dársena con despertadores* sale a la luz por las mismas fechas que *Lo imprevisto*, y es recogido en las *Obras completas* del autor gomero, a cargo de Nilo Palenzuela, R. Fernández y S. de la Nuez, en una edición de 1987 del Gobierno de Canarias en cuatro volúmenes. Durante la guerra García Cabrera seguiría, como José de la Rosa, bajo la impronta surrealista. Como afirma Andrés Sánchez Robayna, “en el caso español, no hace falta subrayar que el momento divisorio se altera levemente, y que es la Guerra Civil la que separa los dos períodos. Esta puntualización no es irrelevante, como se verá luego, pues la fecha de 1936 significa la interrupción del proceso público de la vanguardia histórica en Canarias, pero no su proceso interior, al menos en parte, ya que, por ejemplo, todavía en 1939 un poeta como Pedro García Cabrera sigue escribiendo algunos poemas insertos en la órbita del surrealismo”, Sánchez Robayna, A., “Para la historia de una aventura”, en *Canarias: las vanguardias históricas, op., cit.*, pp. 3-17, pp. 7y ss. La continuidad de este *proceso interior* es el que nos permite situar aquí a José de la Rosa.

hora de hacer pública su labor poética³⁵, pues sentía que daba algo de sí mismo, un pedazo de su vida. Así lo expresaba el propio poeta:

He pasado la mejor y mayor parte de mi vida, esperando. Esperando, no sé qué. Pero esperando. Ahora pongo fin a un deseo muy antiguo, escribiendo estas líneas que acompañarán a mi libro. Un extremoso sentido –mezcla de *temor al ridículo* y *timidez*- ha agarrotado siempre mis decisiones; y muchas veces, las más, conducidas al rincón del silencio. Tal ha sido de rígida mi propia censura. Es inexplicable cómo me atrevo a suscribir estos renglones, confesándolo. De verdad, me cuesta gran trabajo³⁶.

De todas formas, siempre tomó conciencia de que el surrealismo auspiciaba una libertad plena del ser en la palabra como signo lingüístico y plástico para romper tanto el aislamiento vital y provinciano en el que estaba inmersa la cultura de las islas. En palabras del propio poeta: “llegamos así a 1935, fecha en que la ola del surrealismo se había volcado sobre Europa. Naturalmente a nosotros nos salpicó a fondo.”³⁷ Esta cita es muy reveladora: se considera un autor al que le influyó mucho el surrealismo; este espíritu signa toda su obra, y su vida.

Y, ciertamente, su *contorno vital*³⁸ está presente tanto en su concepción de la poesía como en la expresión lírica. “El escritor debía identificarse con su geografía emocional más inmediata”³⁹, y esto es algo que en José de la Rosa adquiere tintes casi extremos; quizá sea, entre los surrealistas insulares, el poeta en el que se manifiestan

³⁵ “Otro poeta con ramalazos surrealistas de interés es José María de la Rosa, autor de dos libros de poemas –*Íntimo ser* y *Vértice de sombra*-, cuya publicación truncó la guerra”. Pérez Corrales, Miguel, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, op. cit., p. 492, nota 86. Por su parte, Pedro Aullón de Haro, en el apartado dedicado al surrealismo y a la Generación del 27 de su imprescindible libro *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, op. cit., p. 192, sitúa también con claridad a José de la Rosa en la órbita surrealista, junto a otros nombres como Espinosa, Ismael González, Gutiérrez Albelo o López Torres.

³⁶ La cita la extraemos de la solapa de la edición de *Desierta espera*, op. cit.

³⁷ “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* (III)”, op. cit.

³⁸ Empleamos este término pues, como veremos más adelante al comentar sus primeros libros, José de la Rosa estaba obsesionado por plasmar el contorno, el continente tanto de la realidad externa insular (el mar, el paisaje de tierra adentro, la tarde...) como de su realidad más íntima; este planteamiento, que lo distancia de otros autores, es el que ha hecho, como ya hemos analizado, que se le tilde como neorromántico.

³⁹ Pérez Corrales, Miguel, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, op. cit., p. 298. Más adelante, señalará que “el surrealismo fue un ismo puro en Canarias”, p. 341.

con mayor ímpetu los deseos y sentimientos más íntimos y personales⁴⁰, empleando el credo bretoniano como forma de liberación y desahogo que se ciñe perfectamente a unos poemas en los que fluye, rozando los límites extenuantes de lo irracional, todo su torbellino emocional presidido por la angustia y la soledad⁴¹; aquí lo repugnante y maloliente, que podemos apreciar en *Crimen* o en *Lo imprevisto*, sólo tendrá contados ejemplos.

En un principio, claro está, el surrealismo se convirtió en la novedad, en una auténtica *revelación*, que sirvió para tantear, para jugar con la escritura automática⁴². Pero, como aclara el poeta, se tomaron muy en serio esta forma de entender el arte, pues “a raíz de la exposición y las conversaciones con los viajeros, nuestro concepto de surrealismo subió en la máxima escala imaginativa. Los fenómenos oníricos fueron observados con la mayor atención. Las lecturas de Freud y Jung se multiplicaron y hubo un momento que creíamos flotar, ya para siempre, en el ideal mundo de los sueños”⁴³.

En efecto, a la luz del surrealismo sus poemas participan de una suerte de *onirismo lírico*, del que el propio poeta habla en estos términos:

mezclado con la patente realidad. Diría con Freud que en mis versos hay algo que proviene de nuestra vida consciente y que participa de sus caracteres –los rasgos diurnos–, se asocia algo que

⁴⁰ Como apunta Anthony Leo Geist en *La poética de la generación del 27...*, *op. cit.*, p. 183, “los poetas españoles habían echado mano de las técnicas surrealistas para expresar angustiosas pasiones espirituales y físicas, con el deseo de comunicarlas”. A esto, con respecto a ese ímpetu del que hablamos, añade este crítico que “el lenguaje surrealista lograba expresar de manera directa y eficaz el *desorden espiritual*”, (*ib.*).

⁴¹ “Como isleño de cepa –pues aquí comencé a aclarar la lengua– soy tremendamente a-isla-do; y las circunstancias que me rodearon, fueron el remache del clavo de mi soledad”. José de la Rosa, *Desierta espera*, *op. cit.*, solapa de esta edición.

⁴² El propio de la Rosa describe así esos felices momentos: “Algunas noches nos reuníamos en la casa de Eduardo Westerdahl y nos dedicábamos a la escritura automática o delirante. Consistía ello, en que cada uno de nosotros sentados alrededor de una mesa escribía unas líneas; después se unían todas ellas y se daba lectura a la composición resultante; que a veces –no se asombren– resultaba coherente. Era una época muy feliz y la recuerdo con verdadera nostalgia.” Esta cita la extraemos de la cuarta y última entrega de “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte*”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (17-11-1977). En esas prácticas probablemente también estaban García Cabrera y López Torres.

⁴³ “La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* (III)”, *op. cit.*

proviene del dominio del inconsciente y de esta asociación resulta el sueño. Mis poemas están obtenidos de esta participación.⁴⁴

Sabas Martín ha realizado una monografía –la única que conocemos- del poeta santacrucero. En ella incide, como rúbrica característica del surrealismo, tanto en la importancia del sueño como en la idea, ya comentada, del poema como visión:

[...] Según testimonio de los más allegados, era anárquico en cuanto a método y procedimiento de escritura. Escribía, guardaba, perdía, encontraba... Corregía poco, dando por casi definitivas las primeras redacciones de sus poemas, procurando así que se mantuviese viva y fluida la estructura onírica, visionaria y envolvente de su poesía. Más sentimental que intelectual, esa constante de su obra fue también una característica de su actitud ante la vida⁴⁵.

Sobra decir tiene que otro hito indiscutible en su trayectoria escritural lo conforma su entrada en *gaceta de arte*, como más arriba ya anunciábamos, donde ejerce como secretario de redacción a partir de 1935⁴⁶, fecha en la que también forma parte activa Agustín Espinosa, aunque siempre estuvo desde un principio muy ligado a ella. Su visión de esta revista se relaciona perfectamente con la que tenían sus coetáneos generacionales, pues aprecia que el surrealismo fue una de las actividades de la misma; como el propio poeta estima, “el surrealismo nos fue tolerado a los poetas, pero no constituyó núcleo central de la revista que se mostró cada vez más abierta y liberal”⁴⁷.

En efecto, como bien observa Nilo Palenzuela,

⁴⁴ De la Rosa, José María, “Cinco preguntas”, en A.A.V.V., “Visita a José María de la Rosa”, *op. cit.* Con citas como ésta se puede comprender mejor la facilidad con la que el poeta se mueve en sus poemas entre lo real o diurno y lo irreal o mundo de la sombra, a lo que ayuda indudablemente el sueño, con una papel protagonista clave: el sueño va más allá del pensamiento y, por ello, es capaz de fijar con más profundidad y lejanía los recuerdos. En el sueño se poseen los momentos más íntimos, las soledades; traer a la palestra el mundo onírico implica otorgar un preeminente valor creador al subconsciente.

⁴⁵ Martín, Sabas, *José María de la Rosa*, colección “La era de *Gaceta de Arte*”, Gobierno de Canarias, 1993, p. 15. Hemos de rememorar que el psicoanálisis reveló la importancia de la sexualidad y los sueños como elementos revolucionarios.

⁴⁶ Según Jorge Rodríguez Padrón, a *gaceta de arte* “muy pronto se incorporan Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo y José María de la Rosa” (“Ochenta años de literatura (1900-1980)”, *op. cit.*, p. 119). Este dato es erróneo, pues Albelo estuvo ligado a *Gaceta* desde mucho antes que el autor de *Vértice de sombra*.

⁴⁷ La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* (III)”, *op. cit.* A pesar de la claridad de juicios como éste, sigue habiendo críticos que tildan a *gaceta* como revista surrealista; así, a modo de ejemplo, A. Leo Geist,

En *gaceta de arte*, sólo el surrealismo cohesiona al grupo de poetas animador de la revista y esta cohesión se produce de forma progresiva desde 1932: Agustín Espinosa, Domingo López Torres y Gutiérrez Albelo, escriben bajo la cosmovisión surrealista con anterioridad a 1935. Con la exposición de 1935 se adhieren al grupo los poetas Pedro García Cabrera y José María de la Rosa⁴⁸.

El propio poeta lo manifiesta de esta forma:

“Gaceta de Arte” barrió con firme escoba, moldes, preceptos, normas y fumigó beneficiosamente con nobles líquidos, mitos, nombres y atmósferas. Para mí fue un honor formar parte de este equipo de limpieza⁴⁹.

En efecto, por una parte éste fue el papel que el surrealismo tuvo en la revista de Westerdahl, donde tuvo un más que importante valor cohesionador entre los poetas de la revista, al que ni el propio Westerdahl se opuso, pues veía en el surrealismo otro de los fenómenos de la modernidad artística en Europa, otra forma de asedio a la cultura y al arte. En definitiva, Westerdahl sentía *gaceta de arte* como un nexo cultural que permitía el diálogo entre las más dispares –pero siempre modernas- tendencias artístico-literarias de Europa, un lugar de debate y comunicación permanentes, un *bastión* de la

(*La poética de la generación del 27 y las revistas literarias...*, *op. cit.*, p. 188), generaliza que “la *gaceta de arte* (1932-1936) fue sin duda la única revista netamente surrealista publicada en España y seguía la línea política del movimiento francés; pero funcionaba independiente de la Península y mantenía relaciones directas con París. Ninguno de los poetas de la generación del 27 publicó en ella”. Por otro lado, otros autores, como Ángel Pariente o Manuel Ramos Ortega insisten en calificar a *Gaceta de Arte* como proyecto eminentemente surrealista; para el primero, “comentario aparte merecen las revistas dedicadas exclusivamente al surrealismo: *gaceta de arte*, de Tenerife, que publicó treinta y siete números desde 1932 hasta 1936”. La cita la extraemos de su conocida *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar, colección “Los Poetas”, Madrid, 1984, p. 24; para el segundo, “es muy difícil encontrar una revista con presupuestos totalmente surrealistas, excepto la *Gaceta de arte*”. El error se encuentra en su endeble libro *Las revistas literarias en España entre la “edad de plata” y el medio siglo*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2001, p. 28.

⁴⁸ Palenzuela, Nilo, “El proceso de las revistas: de *La Rosa de los Vientos* a *Índice*”, *op. cit.*, pp. 19-38, p. 35, en Sánchez Robayna, A., *Canarias: las vanguardias históricas*, *op. cit.* Este interesante aporte a la historia del pensamiento de vanguardia en las islas a través de los proyectos editoriales más significativos también se encuentra recogido en su libro *Visiones de ‘Gaceta de Arte’*, *op. cit.*, pp. 15-37, así como en la edición facsímil de *Cartones [1930] e Índice [1935]*, *op. cit.*, pp. 47-55. De esta misma opinión es John Crispin (*La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos, Vanderbilt University, Valencia, 2002, p. 17), para el que “en lo que toca al arte español, el único movimiento auténticamente surrealista brotó en Tenerife en torno a la revista *gaceta de arte*, pero este grupo tuvo escasos contactos con la península fuera del impacto de esta revista”.

⁴⁹ *Desierta espera* (solapa), *op. cit.*

modernidad crítica y creativa, además de haber sido una de las épocas más valiosas de su vida; como él mismo afirma:

fui muy feliz en el tiempo en que desempeñé la secretaría de redacción de la revista en 1935, coincidiendo con la primera exposición surrealista, cuyos artífices fueron Westerdahl y Pérez Minik. Resultaron muy provechosas mis múltiples conversaciones con sus redactores y todos los contactos con el mundo intelectual en aquellos momentos.

A esto añade que *gaceta de arte* “fue la advertencia, el grito, la insurrección contra los valores caducos, los preceptos organizados, dentro de un orden convencional, que había que derribar a viva fuerza.”⁵⁰

Sánchez Robayna resume muy bien el papel del surrealismo en la revista, que es el mismo que percibía José de la Rosa:

Gaceta de Arte no se define por tal o cual movimiento de vanguardia; un *eclecticismo vigilante* (tal vez la única vía intelectual que era posible mantener como publicación desde Canarias: una pluralidad de intereses que respondía, además, a la diversidad de los miembros de la Redacción) será, en efecto, rasgo distintivo de *Gaceta* a lo largo de toda su trayectoria⁵¹.

Así, pues, queda claro el contexto creativo de José de la Rosa⁵², del que él mismo es consciente y al que se siente profundamente ligado; pero, ¿dónde radica esa

⁵⁰ De la Rosa, José María, “Cinco preguntas”, en A.A.V.V., “Visita a José María de la Rosa”, *op. cit.*

⁵¹ Sánchez Robayna, A, “La literatura y su crítica en *Gaceta de Arte*”, artículo recogido en la edición facsímil de *Gaceta de Arte (1932-1936)*, Colegio Oficial de arquitectos de Canarias, Madrid, 1989, pp., 23-29, p. 23. Más adelante afirmará lo siguiente: “[...] el estilo ecléctico es tal vez el rasgo más definitorio de la publicación, mediante el cual la revista se acercó a la cultura de su tiempo con un dinamismo y una vivacidad que no es fácil encontrar en el panorama de las revistas españolas del momento”, p. 25. De esta misma opinión en cuanto a su *carácter* no exclusivamente surrealista es César Antonio Molina: “fue una revista muy atenta a todos los movimientos culturales de su tiempo. Uno de ellos fue el surrealismo y por lo tanto hubo una especial presencia del mismo en sus páginas. Pero esta publicación no fue solamente una revista surrealista”. La cita la recogemos de su libro *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, *op. cit.*, p. 169. En cuanto a los nombres que estuvieron ligados a la revista no cita a José María de la Rosa.

⁵² En relación con este contexto, críticos como Serge Salaün (“Vanguardias estéticas en España”, en Wentzlaff-Eggebert, Harald (coord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Max Niemeyer / Verlag, Tübingen, 1998, pp. 37-46, habla de “Escuela de Tenerife”, con todos los *peros* que encierra ese concepto, el de escuela: “En cuanto a la Escuela de Tenerife, en los años 30, es un caso claro de sumisión a André Breton, sumisión que, *textualmente*, se toma sus libertades: en la medida en que se reedita en Canarias la producción literaria de todos los intelectuales y poetas canarios vinculados con las vanguardias, disponemos ahora de un *corpus* nutrido y valioso que revelará, a la vez, las deudas hacia el

pureza, a la que antes aludíamos, en la poesía primera de José de la Rosa? Sin lugar a dudas, en su independencia como creador y en sentir vida y creación como una unidad inseparable. Será un factor clave la *pasión* de la experiencia de su propia vida, pero también del paisaje insular, dentro de aquella tradición que le llega de la mano de su hermano y de los poetas indigenistas de la Escuela “Luján Pérez”, a los que hacemos mención aquí dada la *plasticidad lírica*⁵³ que caracterizará muchos poemas de *Íntimo ser* y, sobre todo, de *Vértice de sombra*. Y nos explicamos: en estos dos poemarios hay una *marea* conceptual, una suerte de reflexividad intrínseca al proceso creativo, fundamentada en la relación “experiencia de la angustia y el vacío” – lenguaje⁵⁴, lo que crea un marco textual ideológico de singular plasticidad, donde la desvirtuación de las relaciones idiomáticas lógicas edifica un paisaje poético repleto de continuas *resonancias* simbólico-cromáticas; así, podemos hablar en su poética de *sustancialidad plástica*.

A todo esto hemos de agregar el tono subversivo, por su alta tonalidad erótica, así como el natural carácter contemplativo de sus versos, donde en muchas ocasiones apreciamos el empleo de un *lenguaje no progresivo* en el que trata de fijar un mundo en

surrealismo francés y la originalidad del movimiento canario (individual y colectivamente)”. La cita se encuentra en la página 40.

⁵³ Para Fernando Castro, “a los surrealistas canarios y a los indigenistas les unía la voluntad de recrear poéticamente el paisaje insular y les separaba el modo de recrearlo. [...] Mas, en ambas propuestas la mirada del artista repristina el mundo, lo da a ver de nuevo; de tal manera que la función cognoscitiva no se opone a la función estética, sino que le da sentido.” La cita es de su artículo “El surrealismo a la sombra del Teide”, recogido en la obra de carácter colectivo *El surrealismo entre nuevo y viejo mundo*, C.A.A.M., Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 34-49. La cita corresponde a las páginas 34 y ss. En el caso de nuestro poeta, el paisaje insular se ciñe bien a la ensoñación, confundido en un horizonte plano de luz y mar.

⁵⁴ “Un corolario de este caudal cada vez más rico de materia prima es el reconocimiento de que el surrealismo en España, en lo que a textos se refiere, tiene que trascender la temática para profundizar en el lenguaje”. C.B. Morris, *El surrealismo y España (1920-1936)*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 2000, p. 18. Por su parte, Octavio Paz ya postulaba al respecto de la importancia capital del lenguaje para los surrealistas que “el surrealismo afirmó la supremacía del lenguaje sobre el poeta” (*Corriente alterna*, Siglo XXI Editores, México, 1979)¹¹.

constante metamorfosis⁵⁵ y ebullición; su poética se basa en la metamorfosis, en las inesperadas asociaciones, en crear un mundo poético a partir del mundo sensible más próximo al paisaje insular, una naturaleza atlántica que no deja al poeta indiferente y que permanentemente querrá hacerse palabra, presencia. En ese entorno natural y psicológico, interiorizado, los *enlaces arbitrarios* generarán sorpresas, abriendo secretos caminos⁵⁶ y mostrando profundas y oscuras resonancias vitales. La identidad, de este modo, se vuelve confusa, y lo cambiante regla de juego.

Esto que decimos se va a traducir en una notable fluencia de la escritura, lo que refleja el intento por fijar lo que se escapa, como los buenos momentos de la vida. La propia dicción, la voz poética, esencializa en sí misma esta contradicción. El poeta es fuente en permanente cambio. Profundizar será una forma de buscar relaciones ocultas; la fluidez expresiva, vulnerando la lógica, busca un golpe mágico, al rastrear correspondencias inesperadas que arrojen luz sobre los rincones más ocultos e insólitos: es el *resplandor* del hermetismo.

Pasión, soledad –nuestro poeta es un náufrago de la soledad⁵⁷-, angustia, subversión⁵⁸, contemplación, son algunos de los pilares creativos de José de la Rosa,

⁵⁵ Recordemos que en el noveno manifiesto de *gaceta de arte* (20-11-1933), ya se precisaba que “el arte es fijar el tiempo que pasa”, orientación que encaja perfectamente en la poesía de José de la Rosa.

⁵⁶ Breton, en el segundo manifiesto del surrealismo (1930) estimaba que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas [...]”. Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, pp. 178 y ss. De este modo, y sirviéndonos de una contradicción, tan cercana a nuestro poeta, podríamos hablar de *ascensión hacia abajo*, expresión cercana a estas otras de Albelo empleadas en su reseña sobre *Crimen* (“Agustín Espinosa. (Letras a noventa días vista)”, en *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1987, p. 43): “evasión hacia el fondo”, “interparálisis raid introspectivo” o “los fondos abisales de la subconsciencia”. No en vano Isabel Castells ha hablado de “una poética de alcantarilla” para retratar ese sórdido mundo que emana de muchos de los textos surrealistas insulares (“El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, *La Página*, nº. 10, año III (nº. 4, 1992), pp. 81-90).

⁵⁷ Tomamos esta denominación de López Torres, que se la aplica a Juan Ismael. Se encuentra recogida en su interesante artículo “Nota de arte. 2ª exposición Juan Ismael”. Nosotros citamos por sus *Obras completas*, *op. cit.*, p. 123.

que afloran y conviven en un mundo marcado por densos matices sombríos. Sánchez

Robayna ha hablado para caracterizar su obra de “estilo de la sombra”:

José María de la Rosa [...] ha elegido –como con alguna frecuencia ocurre entre intelectuales insulares- el estilo de la sombra. En esta zona de sombra conviven los signos de una suerte de exilio vigilante y la preservación de la experiencia interior. Nada, en efecto, más definitorio de la vida y la obra de José María de la Rosa, [...]⁵⁹

La poética de José de la Rosa es de notable hermetismo; es poesía de gran complejidad lingüística y simbólica, poesía visionaria, rasgos que José de la Rosa parece haber asimilado y heredado de Vicente Aleixandre. Se rompen los límites corporales y el mundo natural acrecienta su presencia; los espacios ganan el terreno al tiempo. Mutación, unión, realidad –propia o no- transfigurada y metamorfosis son conceptos que obtienen todo su sentido. En algunos de sus poemas percibiremos un intento de fusión del cuerpo –o parte de él- con determinadas formas del espacio (*Vértice de sombra* es título espacial; es un universo). Es muy destacable el empleo de un léxico *sustancioso*, de sustancias elementales (metales⁶⁰, luz, agua⁶¹), donde lo instintivo está a *flor de verso*.

A todo esto también contribuye el *paisaje simbólico* que se dibuja en sus dos primeros libros. Lo simbólico hace que el poema apunte hacia horizontes cósmicos; con este dato es fácil calibrar la importancia que tendrán todos los elementos del orbe (nube,

⁵⁸ Para Pérez Corrales “la historia del surrealismo en Canarias posee una dimensión subversiva que acredita su valor de rebeldía radical y voluntad incendiaria que las teorías de este movimiento tuvieron desde su origen”. La cita se encuentra recogida en su artículo “50 años de un castillo estrellado”, *Syntaxis*, 8/9 (1985), pp. 135-145, pp. 135 y ss.

⁵⁹ A.A.V.V., “Visita a José María de la Rosa”, *op. cit.* Ciertamente, las propias referencias a lo oscuro, a la sombra, ya son referencias intratextuales de cierto hermetismo y ocultamiento, cualidades características de la poética de José de la Rosa.

⁶⁰ El metal también puede ser lo impuesto (dureza que ataca, hierre), las convenciones y lo monótono por ser lo cotidiano, y, formas del vacío al ser inmodificables, inmutables. En este sentido se desenvuelven, según nuestro criterio, algunos finales en poemas de José de la Rosa, mostrando una actitud claramente desengañada. Esto provocará una visión atormentada, con imágenes *en bruto*. Se lucha contra ello, pero llega el abandono desconsolado de toda posibilidad de redención; el poema, muchas veces, explicita este proceso, conducente al vacío.

⁶¹ “La luz separa, el agua une”; Paz, Octavio, *Corriente alterna*, *op. cit.*, p. 98.

cielo, suelo, paisaje, mar –que se erigirá en revelador de mágicos horizontes-...). El símbolo contribuye, también, a aunar lo disímil⁶², a abolir lo racional y, por ende, a dar una idea de totalidad, a ser reflejo de una visión integral⁶³, profunda. De otro lado, el símbolo atrae a nuestro poeta surrealista porque es un elemento irreductible capaz de albergar, en su esencia, toda la tensión y la desbocada energía íntima que el propio poeta siente; para decirlo con un término del propio poeta, el símbolo es, metafóricamente, un *vértice*, es convergencia; en la que confluyen conceptos como los de desgarró, vértigo, sufrimiento o fragmentación. El símbolo esconde valores eternos, correspondencias secretas, además de ayudar a sobrellevar esa tensión de la que hablamos. Los objetos más dispares podrán, de este modo, encontrarse, al ser empleados simbólicamente, aniquilándose sus diferencias, al ser interiorizados como actos del espíritu creador. Esto es lo que logra vertebrar esa tensión constante: tensión será acción de opuestos.

Ello creará un lenguaje que estará al margen de lo ordinario, rompiéndose con ello cualquier tipo de censura. Ese *dinamismo* de la palabra rueda por los vericuetos de una sintaxis que taponan las oquedades del sentido común, aún cuando el verbo está ausente. Éste es un rasgo de la lingüística surrealista de José de la Rosa. El poeta surrealista, así, buscará lo íntegro y el lenguaje es el medio, por su fuerza metafórica

⁶² Sobre el sueño escribía Giorgio de Chirico (*Antología de la poesía surrealista*, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Argonauta, Barcelona, 1981², pp. 272-274, p. 273): “la lucha se termina por mí *abandono*; yo *renuncio*; después las imágenes se confunden; el río (el Po o el Peneo) que durante la lucha ya presentía fluir cerca de mí se ensombrece; las imágenes se confunden como si nubes tempestuosas hubieran descendido muy cerca de la tierra; ha habido *intermezzo*, durante el cual sueño quizás todavía, pero no recuerdo nada sino búsquedas angustiosas [...]”. Esas *búsquedas angustiosas*, como veremos, emanan de muchos textos de José de la Rosa. Por otro lado, Paul Eluard y Benjamin Pérez escribieron sobre el sueño proverbios como, por ejemplo, “sueño que canta hace temblar a las sombras” o “un sueño sin estrellas es un sueño olvidado” (*Antología de la poesía surrealista*, *op. cit.*, p. 335).

⁶³ “Se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; [...]”. Así se manifiesta Sebastiá Gasch en “Del cubismo al superrealismo”, artículo recogido en Brihuega, Jaime, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, 1982², pp. 276-281. La cita se encuentra en la página 286.

emanada de sus infinitas combinaciones. Sólo el poema, como acto, es lo objetivo, que encierra un cúmulo de sucesiones, de subjetividades. Es así como en ciertos pasajes de algunos poemas podremos hablar de una suerte de *prolongación* de la sintaxis, que se asemeja al transcurso o recorrido inacabable del flujo torrencial íntimo.

Los *desplazamientos* freudianos⁶⁴ identifican un elemento con otro más allá de su relación lógica; es un proceso onírico de enorme rédito poético. Algunos de esos símbolos serán la sombra –de clara herencia simbolista-, pues desde la sombra se siente con mayor intensidad la luz. Ahí, en la sombra, anidan juntos lo real y lo irreal, principio de todo, punto primero del nacimiento de cualquier hábito de luz, signo de vida, palabra; otro símbolo será el de la isla, con todos los elementos del paisaje insular que trae consigo. La isla⁶⁵ es, también, punto de creación, es un lugar para el sueño, donde éste adquiere una honda trascendencia metafísica: sueño es misterio; misterio es poesía. La isla es territorio de conjunciones y dispersiones, como la tarde, signo generacional de nuestros vanguardistas y surrealistas.

Por otra parte, la estructura simbólica del poema es otra forma de mantener la continuidad: es otro elemento iterativo. La recurrencia, tan patente en José de la Rosa, ayuda a fortalecer la tensión, crea repitiendo, sorprende al profundizar en los abismos del ser y la imaginación. Para Octavio Paz, “en todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal”⁶⁶. A esto hay que agregar que el mundo simbólico es un mundo de lo irreal, de la poesía en estado puro y es la pureza una meta perseguida en *Vértice...*: la

⁶⁴ No hemos de olvidar que Freud –cuya obra estaba ya traducida desde 1922 con referencias a la misma al año siguiente en *Revista de Occidente*- también hablaba de *procesos de condensación*, con la creación de extraños e inquietantes objetos como, por ejemplo, seres humanos con manos de pájaro).

⁶⁵ En la pintura insular este *mito* también tuvo amplio eco; pensemos, por ejemplo, en un pintor como Juan Ismael, con cuadros como “Mujer ante la isla”, “El poeta en la isla” o “El nacimiento de la isla”.

⁶⁶ Extraemos la cita de *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 12.

pureza de una angustia y un vacío profundísimos. Los símbolos⁶⁷ vienen a dar credibilidad poética a ese aparente desconcierto, que no es más que un intento por buscar en las cavernas más recónditas un estado de pesar y agonía purísimos. Pero hay que añadir algo más a estos postulados: de la Rosa se centrará, para incidir en esto que decimos, en realidades portadoras de silencio en muchas ocasiones (piedra, nube, montaña, valle, habitación...), otra forma para escuchar –y mostrar- el vacío.

Junto a la presencia de símbolos, la negación que, como en Aleixandre⁶⁸, acentúa el carácter contemplativo, será para de la Rosa una forma de asedio, de aproximación, desde la sombra: es el otro extremo. Lo negativo separa, discrimina. La negación es, también, un filtro de la imaginación, a la par que un puente entre la conciencia creadora y el irreal universo onírico del poeta. Con esto, el poeta afronta ese reto de verter una visión íntegra de sí mismo como ser y como conciencia, lo que vuelve a sobredimensionar su raigal calibre humano. Ya lo decíamos: poesía del hombre, trascendente. Vista así, la negación es, más que un recurso de la dicción lírica o un elemento definidor, una toma de posición, una situación desde la que afrontar la vida y la poesía, una atalaya metafísica, no una mera circunstancia. Salvar la circunstancia, fijarla, es salvaguardar la vida para el autor de *Íntimo ser* –principio orteguiano-. Es una forma de comprometerse consigo mismo.

Ello implica urdir una gramática vital que es cruz y cara del idioma. La realidad lírica no existe sino en el idioma que le da cuerpo, que la yergue y sustenta. La

⁶⁷ Pablo Corbalán, en “Vanguardia y surrealismo en Cataluña y Canarias. De *L’Amic de les Arts* a la *Gaceta de Arte*”, *Informaciones*, Barcelona (17-10-74), en el apartado de este artículo titulado “García Cabrera y otros nombres” nos informa de que “[Juan] I[smael] González –pintor y ceramista- concreta lo onírico, al igual que José de la Rosa, en una simbología muy viva y rica”.

⁶⁸ Muy sugerente nos parece este aporte de Minik: “el libro de poemas que causó una más seria impresión en nuestra gente fue *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, 1935, por su profundidad, por sus voces tan trágicas y el gran itinerario de sus escrituras libres que lo acercaban tanto a los surrealistas más destacados”. La cita se encuentra en *Facción española surrealista de Tenerife, op. cit.*, p. 48.

exclusión ya implica optar, elegir una forma de acceso de la conciencia; es vencer la resistencia, los límites, las vaguedades. Esa importancia de la negación se relaciona con las *máscaras* de la soledad (ecos, huellas, siluetas...) entre la niebla. El *dictum* lírico manda: la expresión trasciende la realidad objetual para sólo estar apuntalada en el universo del idioma. Por eso es tan importante el silencio y su *homónimo visual*, la sombra. Por eso mismo, ante la sordidez se erige lo frío y opaco de la sombra, lo vacío. Negar es forma de conocimiento y de anulación⁶⁹.

A la vista de todos estos signos creativos de la poética de José de la Rosa, no podemos más que pensar que, sin lugar a dudas, los surrealistas canarios tuvieron el enorme beneficio de escribir con mayor libertad que los escritores de la llamada *generación del 27*, a tenor de lo que hemos más arriba apuntado sobre las controvertidas valoraciones que algunos de sus libros más *radicalmente líricos* han producido. Como bien asegura Pérez Corrales, los poetas canarios “estuvieron más despojados de prejuicios con respecto al surrealismo, menos atados a tradiciones y orgullos hispanos, nada acomplejados con “lo francés”⁷⁰. Trataron, desde la palestra creativa, de atacar las convenciones y los alambicamientos burgueses, algo que de la Rosa siempre tuvo presente, pues uno de los estandartes de la corriente surrealista era su radicalidad en lo moderno.

Ese radicalismo tiene, en lo que respecta a la poesía, su mayor estandarte en la imagen. Según C.B. Morris⁷¹, “la imagen surrealista [...] está caracterizada, según Anna

⁶⁹ Para A. Sánchez Robayna (“Negación y silencio”, en *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Madrid, 1999, pp. 117-123) la partícula *sin* es “marca del despojamiento, definición de lo ausente” (p. 121), y las proposiciones negadas o negativas “son elementales metáforas del vacío y el silencio” (*ib.*). Estas ideas, que aplica a la poesía aleixandrina creemos que son del todo extrapolables a José de la Rosa, como veremos más adelante.

⁷⁰ Pérez Corrales, Miguel, *Entre islas anda el juego*, *op. cit.*, p. 17.

⁷¹ Morris, C.B., “De la pantalla al poema: las loas surrealistas de R. Alberti”, en *Surrealismo y literatura en España*, (edición de Jaume Pont), ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 81-94, p. 87. La imagen contemporánea es aquella en la que objetivamente no se aprecia la relación entre dos elementos,

Balakian en su ensayo clásico, por la divergencia y la contradicción y por un sentido de deformidad y desproporción”. En *Íntimo ser* y, sobre todo, en *Vértice de sombra* esta *técnica surrealista*, que será el peculiar manejo de la imagen, objetiva, descubre lo metamórfico del ser -todo cambiante-: ésta es la contradicción de objetivarlo. Para ello, el signo debe liberarse, expandiéndose, aboliendo lo anecdótico, lo que tiene de tiempo pasado, de historia. Las imágenes se hilvanan, como en el sueño, se reducen unas a otras: ahí surge el hechizo. Aquel elemento, el sueño, aúna lo disímil y, a la vez, permite un gran calado en la experiencia, una ingente profundización. Así, atrae de éste lo que tiene de corriente liberadora (amor y poesía también son fuentes de liberación). Es un acto –el de escribir- de afirmación en la soledad⁷², como solitario es el acto del soñador.

En otras muchas ocasiones, la yuxtaposición⁷³ –marca sintáctica de la inmediatez, que genera nuevos mundos- de elementos verosímiles *per se* puede dar lugar, gracias al salto imaginario que sustenta su unión, a la mayor de las incongruencias (la incongruencia, recordémoslo, es otro rasgo surrealista). En este sentido, este recurso de la imagen será profundamente desrealizador, permitiendo la conceptualización de sentimientos y emociones, a la par que produce que el devenir del poema se rija sólo por principios poéticos. Ésta es otra forma de universalizar, claro está: el poema es el fruto de un hondo estremecimiento, lo que entronca con el principio de extrañeza propio del surrealismo. La imagen genera un desplazamiento y descontextualización de los objetos que le dan vida con lo que, huelga reiterarlo, se

A y B, pues el vínculo entre ambos elementos es emocional: A despierta en el poeta la misma emoción que B, y esto justifica su relación. Así, por ejemplo, en Aleixandre –y en José de la Rosa-. Esto es algo propio de un arte basado en la intuición, es la imaginación.

⁷² Recordemos que, según Julio Neira, Hinojosa era un “viajero de soledades”, expresión con la que titula un libro dedicado al escritor malagueño (*Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Fundación Genesian, *La Academia de Billar*, Sevilla, 1999).

⁷³ Las frases yuxtapuestas o entrecortadas revelan y resaltan una suerte de *encadenamiento onírico*, una forma altamente expresiva y sugerente, amén de lírica y plástica, de enaltecer el predominio del tono visionario y onírico.

proyecta una clara luz sobre una verdad insospechada u oscura. Es así como el conglomerado de imágenes provoca el fulgor de vacíos y sombras, pues, en sucesión, nada se retiene; también la aglomeración de imágenes acentúa el dramatismo. En José de la Rosa la libre asociación de elementos disímiles no encuentra obstáculos. Aquí, deseo y fantasía cobran un papel fundamental. El texto nunca da las claves interpretativas de todo este cúmulo de transformaciones; simplemente son, se producen y se manifiestan tal cual, signados por el ritmo de la imagen.

Como resultado *sensible*, poético, de este peculiar poso imaginativo, tendremos una escritura febril que busca el centro “íntimo” de su “ser”, marcado por el dolor y las ausencias. Algunos de sus versos son verdaderos temblores de un espíritu que ausculta su propia existencia. El idioma se hace espada, punta, vértice cortante y peligroso que hiere y escarba los rincones sombríos del “íntimo ser” –del alma-.

En este complejo proceso de toma de contacto y aprehensión del surrealismo jugó un importante papel Óscar Domínguez, amigo de José de la Rosa. Desde 1927 se había ido a París, donde contactó con los surrealistas franceses y con el propio Breton. En 1933 realiza una exposición en el Círculo de Bellas Artes, a la que asiste el propio José de la Rosa. Fue Domínguez quien había preparado la portada de *Vértice de sombra*, que se perdió junto con el manuscrito del poemario⁷⁴. Nuestro poeta lo recuerda, emocionado, en un poema dedicado al pintor nacido en La Laguna poco después de su muerte en 1957⁷⁵.

⁷⁴ También preparó, como sabemos, las portadas de *Crimen*, de Agustín Espinosa, y de *Enigma del invitado*, de Gutiérrez Albelo.

⁷⁵ En efecto, en el suplemento del periódico tinerfeño *La Tarde* “Gaceta Semanal de las Artes”, n.º. 166, Santa Cruz de Tenerife (30-1-1958), José de la Rosa evoca aquellos momentos y aquellas conversaciones junto a su amigo; por otra parte, la referencia en el poema a esa “hermandad” en el andar por los caminos de la literatura y el arte no hace más que confirmar el viaje surrealista que José de la Rosa emprendió en su escritura desde el principio. Un fragmento del poema que le dedica es el siguiente:

[...]

Y he querido marcharme contigo como hace

Con influencias como las de Domínguez, que calibraremos más adelante en el comentario a *Vértice de sombra*, o como las de Agustín Espinosa, cuya obra crítica y creativa seguía con curiosidad⁷⁶, el paso de José de la Rosa por el surrealismo no puede ser ni olvidado, como así ha sido en parte, ni visto como un mero influjo superficial. El surrealismo es el camino que, de forma natural, casi innata, tomó nuestro poeta para alcanzar sus sueños y es, precisamente, el mundo de los sueños el lugar en el que él mismo sitúa su actividad creadora, al recordar la figura de su amigo López Torres: “[...] yo, como dije antes, sólo sé colocar, con más voluntad que conocimiento, algunos ladrillos poéticos en el mundo mágico de los sueños”⁷⁷.

De este modo, su pureza surrealista estriba en atenazar en el mundo de los sueños incitantes motivos plásticos que aquilatan un caudaloso flujo emocional. En ese discurso onírico, la diseminación referencial como modo de que el objeto asalte el campo conquistado por el hombre –la sombra, la angustia, la soledad se hacen *objetos* analizables para el poeta- anotan ya la influencia del cine, una influencia que se hace extensible a la ruptura cronotópica, ineludiblemente relacionada con la primacía de lo

no sé cuántos años;
cuando la fina piel del amor compartía a tu lado
su abrazo caliente;
en aquel nuestro andar, pinceles y cuartillas
se besaban con alborozo.
Hoy quiero que su beso de despedida no falte;
que tus colores y mi pluma sigan siendo hermanos
en nuestro equipaje.
[...]

⁷⁶ Como principal influencia y animador de la vertiente surrealista cita José de la Rosa en la entrevista ya citada (“Visita a José María de la Rosa”) a Agustín Espinosa, a quien define como “uno de los valores desaparecidos que mayor influencia ejercieron en nosotros los jóvenes poetas que aspirábamos a una plaza en la vanguardia”. Por tanto, de la Rosa seguía la producción literaria –y ensayística- de Espinosa y, hasta cierto punto, es fácil suponer que la compartía y la admiraba.

⁷⁷ De la Rosa, José María, “Perfil y recuerdo de Domingo López Torres”, *op. cit.* Uno de los primeros nombres que trató de ver el valor del sueño en el surrealismo en un estudio teórico fue Ramón Feria, quien, a pesar de las carencias que manifiestan sus juicios, producidas por el escaso margen temporal en que se publica su obra *Signos de arte y literatura*, *op. cit.*, con relación a las referencias artísticas que analiza estima que “el sueño directo, despierto o devenido el sujeto, es igual, con toda la composición exenta de acto voluntario alguno”, p. 37. La cita, aunque confusa, ilustra nuevamente la conciencia sobre el papel creador del sueño en la estética surrealista.

irreal. Esta peculiar combinación es la que, a nuestro juicio, hace que su particular práctica surrealista respire, a la par que un profundo y abigarrado vigor, con una palabra dura y hermética en ocasiones, una frescura y un *entusiasmo* derivados de la peculiarísima plasticidad de su imaginario creador que, opinamos, no tiene parangón en la lírica insular, salvo los casos de Espinosa en literatura y Domínguez en pintura, dos de sus referentes más claros. El valor del subconsciente y de la fantasía producirá que el torrencial íntimo se riegue por la página en poemas que trascienden y rompen cualquier vislumbre racional de la realidad y del mundo⁷⁸. En esta época de conflicto que es la IIª República, la poesía de nuestro autor es, también, portadora del mayor de los conflictos: el ser humano con su tiempo y su conciencia. La poesía es revelación espiritual, pero también espacio crítico del poeta consigo mismo y con su época histórica. “Cambio” es la palabra que la define, como cambiante es una poesía vitalista que desmiembra situaciones y estados en grandes ratos agónicos. Luz o claridad, sombra o noche son los límites del vértigo creativo de José de la Rosa; en medio, el vacío, las sombras, espacio para enfrentar(se) a la vida.

EL CONTEXTO DE LA OBRA DE JOSÉ MARÍA DE LA ROSA: ASEDIOS CRÍTICOS

Como hemos desarrollado en el apartado anterior, lo que supuso el surrealismo en las islas se ha visto, sobre todo desde fuera, como algo relativamente menor, lo que ha lacerado y empequeñecido en muchos juicios la importancia de este grupo sin par, así como la relevancia o no de determinados autores. Creemos que estos planteamientos,

⁷⁸ “En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse”; Paz, Octavio, “El surrealismo”, en *El surrealismo, op. cit.*, pp. 36-46, p. 37. Es una actitud surrealista transformar incesantemente el mundo propio movido por los sueños y los deseos más humanos. El poeta se desprende de sí mismo, para ofrecerse en una suerte de onírica desnudez.

que se repiten irremisiblemente, hacen que se creen grupos de escritores y posiciones críticas que, a estas alturas, se ven como inamovibles. Algo similar entendemos que se ha producido con el grupo surrealista canario, a pesar de las monografías que ya pueden consultarse sobre bastantes de sus creadores⁷⁹. Si éste es el panorama que se nos presenta, con mayor facilidad podrá apreciarse por qué José María de la Rosa ha sido una de las voces olvidadas del surrealismo canario, algo en lo que también ha incidido notablemente que hablemos de su obra, *Desierta espera*, como *obra reconstruida*, cuyo germen está en la época prebélica, como podrá apreciarse por los juicios que en seguida vamos a traer aquí, y que culminó o editó en un momento donde el entorno de recepción había cambiado. Nosotros siempre vamos a tener más en cuenta el espíritu que siempre alentó la gestación de esta obra, pues es el que le otorga sentido y unidad. De este modo podríamos hablar de un *continuum* en su itinerario creador.

A pesar de todo esto, ha habido desde muy temprano críticos que han tratado de situar su obra poética dentro de la literatura insular y, sugerentemente, aunque siempre hay voces discordantes cuyos juicios iremos trayendo y puntualizando aquí, todos coinciden en ubicar sus planteamientos poéticos en la época de entreguerras.

⁷⁹ Junto a la abundante *literatura crítica* que sobre el surrealismo y Espinosa ya hemos citado de Miguel Pérez Corrales (véase la nota 20 de este apartado) hemos de señalar la obra de algunos críticos que han realizado interesantísimas monografías sobre el surrealismo y sobre la obra de autores de marcado cariz surrealista. Así, tenemos a Nilo Palenzuela, quien ha ahondado en la vertiente surrealista –y vanguardista en general– de Pedro García Cabrera en su indispensable volumen *El primer Pedro García Cabrera*, *op. cit.*, así como en lo que significó la revista *gaceta de arte* en su libro *Visiones de 'Gaceta de arte'*, *op. cit.* Por otra parte, hay que destacar los trabajos de C.B. Morris titulados *El surrealismo y España (1920-1936)*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 2000 y “El surrealismo en Tenerife”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n^{os}. 106-107 (enero-junio 1979), pp. 343-349. También Andrés Sánchez Robayna ha profundizado en la importancia y trascendencia del surrealismo en Canarias en textos como “Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias”, en *Ínsula*, n^o. 515 (noviembre, 1989), pp. 29-30 o “La literatura y su crítica en *gaceta de arte*”, artículo recogido en *gaceta de arte (1932-1936)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Madrid, 1989, pp., 23-29. Isabel Castells ha estudiado la poesía más moderna de Emeterio Gutiérrez Albelo, titulada *Un 'chaleco de fantasía' (1930-1936): La poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo de Gran Canaria, 1993, donde aborda sugerentemente el estudio las obras de marcada *tez surrealista* del autor icodense: *Romanticismo y cuenta nueva* (1934) y *Enigma del invitado* (1936). Finalmente, Anelio Rodríguez Concepción ha estudiado la obra surrealista de Ramón Fera en su tesis titulada *Vida y obra de Ramón Fera*, *op. cit.*

Domingo Pérez Minik, en su *Antología de la poesía canaria I*, ya citada, supo situar desde un principio la labor de José de la Rosa en unas coordenadas claras:

Dentro de este clima insular [*de la poesía de corte veintisietista al surrealismo*]⁸⁰ se movieron Domingo López Torres, José de la Rosa y Juan Ismael González. Efectivamente, todo aquel surrealismo de Europa se trueca en las islas en un automatismo, no romántico sino discursivo, en imagen pura y no contaminada, y lo subversivo –subversión natural de “sans culotte”-, en tolerancia y recato.⁸¹

Nos interesa sobremanera el carácter discursivo como rasgo de la poética de José de la Rosa, valor que ya hemos apuntado y que se verá refrendado en los análisis que hagamos de los poemarios: la fuerza generatriz de su poética asienta sus pilares en la raíz misma del idioma, que se vuelve marca del instinto. Su carácter neorromántico le vendrá dado por el personal equilibrio que logrará entre estos dos elementos: su mirada *salta*, generando una yuxtaposición de deseos y emociones con los objetos más cotidianos e inesperados, todo teñido de angustiosa soledad y vacío. La solidez de este imaginario nos asalta e inquieta por su objetiva certeza, fruto de la contundencia idiomática de una palabra desolada, abandonada como grito que rompe un eco arrollador.

Por otra parte, también destaca Minik su situación en el ámbito de la poesía insular, claramente ubicado en la época de entreguerras, ámbito en el que los signos de lo insular están muy presentes, aunque con una realización muy personal:

Nuestro poeta pertenece de hecho a la generación de *Gaceta de Arte* y convive con sus horas más felices de expansión y cosmopolitismo. De estricta naturaleza romántica su poesía fue inundada desde muy joven por la corriente surrealista y especialmente por la que representaba en España el desmandado decir de Vicente Aleixandre. Pero también se puede observar en su lírica el gusto por el hacer puro de Jorge Guillén, una de las más grandes y contradictorias devociones de nuestro poeta. [...] Pasión, lirismo exultante y un cierto gozo dolorido del sentimiento cotidiano vertido todo esto con aire de vendaval romántico, constituyen las notas esenciales de su actividad poética. [...] En el fondo, como en todo buen insular, aparece en todas sus composiciones la melancolía innata de nuestra lírica. También un inusitado amor del paisaje, y que en José de la

⁸⁰ Este añadido en cursiva es nuestro.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 226.

Rosa se desvive por obtener extrañas *realizaciones* abstractas, de visión astronómica, como si su isla se hubiera convertido en un gran observatorio, para desde ella contemplar a través de un largo catalejo el raudo paso de los mundos.⁸²

Con razón tilda Minik a su amigo de la Rosa como antipreceptista, desenfadado o, también, poeta de fundamentación psíquica, pues sus enigmas íntimos signarán los vericuetos de todo su quehacer poético. En otro lugar afinará más la situación desde la que el autor de *Íntimo ser* afronta el camino de la poesía, así como el grupo en el que abiertamente se inserta:

Ni Pedro García Cabrera, ni Agustín Espinosa, ni Domingo López Torres, ni Emeterio Gutiérrez Albelo, ni José María de la Rosa, el grupo generacional más cumplido de esta erupción lírica, ninguno de ellos sentía el menor aprecio por el “modernismo”, ni por los barroquismos tradicionales a lo Góngora, ni por los impresionismos intimistas, ni por Antonio Machado o Miguel de Unamuno. Alguno que otro se consideraba cerca de Juan Ramón Jiménez y su poesía honestamente desnuda de tiempos pasados. Pero estuvieron en los primeros años más cerca de Rafael Alberti, García Lorca y Pedro Salinas, dentro de la inicial posición lúdica de los hombres del 27, con sus nuevas imágenes, sus significados juegos y las subversiones personales en las maneras de entender el mundo, las palabras, el ritmo, entre la estilización más rigurosa y los vulgarismos más escondidos, con los refinamientos más increíbles, y los módulos perdidos entre la abstracción más inocente y la vida más próxima.⁸³

Su también amigo José Domingo, con quien colaboró en el suplemento *Gaceta Semanal de las Artes* desde prácticamente su nacimiento expresa, ahondando en los mismos términos empleados por Minik, que “otros dos poetas cierran este círculo generacional: José María de la Rosa y Juan Ismael González. El primero, que acaba de publicar un libro antológico, *Desierta Espera* (1966), es poeta de exaltado romanticismo verbal y postura pesimista ante la vida.”⁸⁴

Por su parte, Sebastián de la Nuez inserta la obra de nuestro poeta dentro de un “neorromanticismo muy español del surrealismo heterodoxo de Aleixandre [y]

⁸² *Op. cit.*, p. 379.

⁸³ Pérez Minik, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, *op. cit.*, pp. 41y ss.

⁸⁴ Domingo, José, “El movimiento literario en las Islas Canarias I”, *Ínsula*, nº. 240 (noviembre 1966), pp. 1 y 13, p. 13.

Altolaquirre”⁸⁵. Nos llama poderosamente la atención el hecho de que aparta *Vértice de sombra* de esta postura crítico, a la par que lo considera su obra primera⁸⁶:

Efectivamente, esta obra inicial, que representa la eclosión juvenil, se propone la conquista de un cosmos poético a partir de la imagen depurada y original, que aún mantiene su frescura, porque parte, precisamente, del paisaje y del mundo conocido de la isla, aunque, naturalmente, muy estilizada y sometida a una metamorfosis constante. Así, para el poeta, el mar que rodea todo nuestro ámbito insular es “imagen repetida en el mercurio azul.”⁸⁷

Así, un surrealismo de profunda raíz romántica se erige en la columna vertebral de toda la obra, de ese *continuum* -que ya hemos mencionado- que es *Desierta espera*, y tiene en *Vértice de sombra*, a pesar de todos los controvertidos problemas que trajo su publicación, todas las claves estéticas y motivos temáticos que son su punto de partida⁸⁸.

Globalmente, *Desierta espera* es la cristalización de un proyecto reconstructivo de la palabra poética de José María de la Rosa. No lo podemos ver más que como una antología. Según Rodríguez Padrón, “aunque fue uno de los miembros más activos del grupo [de *Gaceta de Arte*] desde sus comienzos, el olvido de su nombre en las nóminas de urgencia del grupo quizá se deba a su desvinculación del ambiente insular, debido a sus obligaciones profesionales a partir de 1943.” Apunta sobre su obra que

en sus poemas el surrealismo aparece como consecuencia final de un romanticismo latente en las raíces de toda su obra. Pasión y lirismo, gozo sensual y una implícita melancolía, configuran un paisaje poético doblado en extrañas visiones abstractas, en muchos casos violentas y desgarradas, pero expresadas con la ingenuidad y la serenidad de una palabra coloquial, sin efectismos ni retórica⁸⁹.

⁸⁵ Nuez, Sebastián de la, “Itinerario poética de J.M. de la Rosa” en A.A.V.V., “Visita a José María de la Rosa”, *op. cit.*

⁸⁶ Guillermo Carnero en otro lugar también considera que “*Vértice de sombra* parece ser el [poemario] más deudor de la herencia surrealista, [...]”. La referencia está en su artículo “Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra”, recogido en *El surrealismo, op. cit.*, pp. 176-197, p. 189.

⁸⁷ *Ib.* De la Nuez cree que la poesía surrealista de José de la Rosa parte de “los fundamentos reales expresados por un mundo surreal imaginativo, [...]”.

⁸⁸ “Calidad y variedad son las pautas del cosmorama surrealista de las islas en que entran prosa, poesía y ensayo: [...]”. Pérez Corrales, M., “50 años de un castillo estrellado”, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁹ Rodríguez Padrón, Jorge, “Ochenta años de literatura (1900-1980)”, *op. cit.*, p. 120.

Estos comentarios siguen *grosso modo* las orientaciones de Pérez Minik antes esbozadas. Miguel Pérez Corrales apunta también el carácter surrealista de la obra primera de José de la Rosa. Éstas son sus palabras:

Ramón Fera, interesante crítico y poeta de la época, merece también ser atendido en cuanto a su faceta surrealista, de la que habla en el citado artículo⁹⁰, junto a José María de la Rosa, autor de dos libros de poemas *–Íntimo ser y Vértice de sombra–* cuya publicación truncó la guerra, [...] ⁹¹.

De esta misma opinión es Isabel Castells, quien emparenta a José de la Rosa con el grupo de poetas agrupados en *Gaceta de Arte*. Define a de la Rosa como “poeta de quehacer episódico pero intenso cuya auténtica recuperación está todavía por hacer”, relacionándolo, en lo que respecta a su visión surrealista, con López Torres o Espinosa⁹².

Andrés Sánchez Robayna ha puntualizado con agudeza, también, el lugar de José de la Rosa dentro del surrealismo canario:

Más allá de los contagios o las “adherencias” de tal o cual aspecto del ideario bretoniano – visibles aquí y allí en muy diferentes escritores-, puede decirse que los autores canarios del período prebélico en cuyas obras se advierte una plena conciencia de ese ideario y una adopción inequívoca de la poética surrealista (siquiera episódica) son los siguientes: Agustín Espinosa (1897-1939), Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969), Pedro García Cabrera (1905-1981), José María de la Rosa (1908-), Ramón Fera (1909-1942) y Domingo López Torres (1910-1937). El grado de adopción del surrealismo es desigual y variable en cada uno de ellos, pero la *pureza* respecto al “programa sin programa” francés es, en general, una nota característica en buena parte de los textos (poesía, prosa, narrativa, ensayo, teatro).”⁹³

En otro lugar⁹⁴, y tras la muerte del poeta, insistirá en estas mismas coordenadas:

⁹⁰ Se refiere a la reseña que publica sobre *Crimen* en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (16-1-1935), titulada “*Crimen* y el surrealismo literario en España”.

⁹¹ Extraemos la cita de su documentadísima “Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)”, *op. cit.*, p. 687, nota 27.

⁹² “Los poetas de *gaceta de arte*”, en A.A.V.V., *gaceta de arte y su época*, *op. cit.*, p. 176.

⁹³ Sánchez Robayna, Andrés, “Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias”, *op. cit.*, p. 29. De esta misma opinión es Antonio de la Nuez Caballero (“La literatura canaria en los siglos XIX y XX. Teatro, prosa, grupos, tertulias, revistas. 2”, en *Aguayro*, 167 (septiembre-octubre 1986), p. 41), al afirmar que, junto a Juan Ismael y Pérez Minik, José de la Rosa habría mantenido, también, una “posición surrealista”.

⁹⁴ “José María de la Rosa: un recuerdo”, *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife (2-3-1990).

No cabe aquí una reflexión sobre el significado de esta obra poética y sobre el lugar que ocupa en el rico panorama de la literatura de vanguardia insular y peninsular, pero ése es, ciertamente, el marco concreto en el que nace esta poesía y en el que es preciso situarla. El surrealismo fue siempre la lengua de su poesía. Su fidelidad al movimiento bretoniano fue también, si no me equivoco, un modo de fidelidad a sus años de juventud y a todo lo que esos años representaron en el orden de la cultura, en el de la política y, naturalmente, en el de la esfera personal.

Insiste Sánchez Robayna en la idea de *pureza*, a la que aludimos en el apartado anterior, que late también en obras como *Enigma del invitado* o *Crimen*. Ciertamente, si la tardía publicación y conocimiento de obras como éstas hizo que estos textos apenas fueran conocidos –y muy poco leídos- en la Península, así como por la historia literaria española, se entiende sobremanera que la obra de José de la Rosa haya pasado casi inadvertida en el ámbito insular, salvo por la vigilante figura de Pérez Minik. Esta tardanza, junto al carácter de este poeta, no ayudaron mucho a su conocimiento. De todas formas, parte de la crítica sí ha sabido situar la obra de nuestro poeta, y este *anclaje crítico* será el punto de partida que tomemos para el análisis detenido de *Íntimo ser* y *Vértice de sombra*.

POESÍA DISPERSA

De la Rosa publica su primer poema, titulado “ante la ‘anatomía’ de Picasso”⁹⁵, en el número 37 de *gaceta de arte*, de marzo de 1936, cuando era secretario de la publicación y tras haber vivido junto a amigos Westerdahl, López Torres o Espinosa la exposición surrealista, que los acercaría aún más al credo bretoniano. El número estaba

⁹⁵ En su *Antología*, *op. cit.*, Ángel Pariente recoge los siguientes poemas de José María de la Rosa: “Ante la ‘Anatomía’ de Picasso”, “Mí Tía”, y los poemas de *Vértice...* “XIV”, “XIX”. Este poema también se encuentra recogido en Pérez Minik, D., *Facción española surrealista de Tenerife*, *op. cit.*, junto a los poemas de esta primera época que Minik titula “Charco” (XIX de *Vértice...* que se inicia [“En las ondas abiertas”], “Noche de lluvia”, que es el que comienza con el verso [“Barrido por la sombra, he encerrado el paisaje”] (VI de *Vértice...*), “Ante la ‘anatomía’ de Picasso” y “Noche congelada”, que principia con el verso “Como un alambre frío” (XVI de *Vértice...*). También este poema aparece en la antología poética titulada “La creación literaria en *gaceta de arte*”, *La Página*, n^{os} 53-54 (año XV, n^{os} 3-4, 2003), pp. 141-198; pp. 196-198. En fin, también lo hemos recogido en nuestra edición de los poemarios de José de la Rosa *Íntimo ser* y *Vértice de sombra* titulada *Eclipse de círculo*, *op. cit.*, pp. 67-69.

dedicado a Pablo Picasso y, con relación a ello, es sumamente sugerente el título, ambiguo y que en su inicio recuerda cierta forma espinosiana de titular algunos de sus textos (“ante”, “bajo”, sobre”...)96. Puede interpretarse que el texto versa sobre un cuadro concreto de Picasso; más bien, creemos nosotros, el poema es una auténtica ‘anatomía’97 del genio creativo malagueño: es la forma poética para situar su labor como artista moderno.

El poeta se convierte en artista y espectador de su propia obra y, como valoraremos, más que una visión de la realidad es una realidad y, como tal, en muchas ocasiones escapa a cualquier explicación; es por ello por lo que en algunos momentos sólo podremos describir el valor de los signos que en su construcción intervienen como si tuviésemos que elaborar críticamente los pormenores estéticos de un cuadro de Dalí o de Óscar Domínguez. Leamos este vasto y hermoso poema:

El huevo fecundado en la curva de una matriz estética
es como loco grito en la distancia gris o
cisne que dormido, extravió sus huesos;
y la sonrisa de la graciosa fuente,
con sus desperezados brazos, con ojos en el tórax,
vientre o rostro,
con los desnudos pies sin dedos ni uñas,
guardando el equilibrio en la goma de una sombra a rayas,
es como río escondido en sus propias orillas,
de dientes regulares y estratégicos.
[...]98.

96 Traemos aquí algunos ejemplos: “Sobre un ensayo de Ramón”, *La Gaceta Literaria*, nº. 89, Madrid (1-9-1930), “Bajo el signo de Talía: Nuevos campeones de España”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (25-8-1931), “Bajo el signo de Demos: Elogio de Luisa Santana, tanguista de Las Palmas”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (4-9-1931) o, también, “Sobre el signo de Viera”, *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 296-303; el resto de artículos citados también se encuentran recogidos en esta fundamental edición de la obra de Espinosa

97 Picasso, a principios de los 30, hizo dibujos y esculturas bajo el genérico nombre de *Anatomías*; por otra parte, en la exposición surrealista de 1935 hubo un cuadro suyo titulado “Figuras”. Probablemente José de la Rosa vio todos estos cuadros antes de escribir este poema.

98 Domingo López Torres también publicó en las páginas de *gaceta* un poema dedicado al genio malagueño y que se titulada “Picasso” (*gaceta de arte*, nº. 11, diciembre de 1932). El poema también se encuentra recogido en sus *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 97 y ss. La arbitraria realidad hombre-naturaleza es el camino que ha seguido Picasso; lo arbitrario, elemento hermano del azar con su poético orden, es también una senda del poeta malagueño atractiva para los surrealistas. El poeta-pintor debe seguir buscando esa eterna presencia como imagen de lo eterno. Ello también persigue plasmar todas las particularidades de la existencia, tanto lo particular como lo general y universal. Metamorfosis es

Desde este primer poema publicado, que no el primer poema escrito, el autor de *Viento o muerte* emplea algunos de los recursos que caracterizarán toda su obra: por una parte, la comparación⁹⁹, que le permite pasar de un plano a otro aceptando el salto imaginativo como natural, o bien le deja expandir el plano de lo irreal, como forma de dar continuidad a esta creación en su constante metamorfosis. Para ello, el *espesor* metafórico y la acumulación conceptual dejan, en ocasiones, descubiertas algunas referencias metapoéticas a través de planos superpuestos que podemos emparentar con el instinto vital y la creación estética. En este sentido, no podemos olvidar que este poema parte de la interpretación del arte de Picasso a través de sus cuadros: el poema es el eco de la obra del artista del “Guernica”. Tampoco podemos menospreciar la referencia a la “silla siglo XVIII”; como sabemos, uno de los siglos de referencia ineludible para los poetas de la generación vanguardista canaria. Por otra parte, asombra la aparente incongruencia del imaginario poético; no olvidemos que esta incongruencia es una de las notas significativas de la lengua surrealista que entraría dentro de lo que Morris denomina con acierto “movilidad visionaria”¹⁰⁰.

El desmembramiento del ser humano, así como la situación de elementos fuera de su lugar habitual (“con ojos en el tórax”) es, también, una forma de convertir lo humano en maniquí, uno de los fetiches del surrealismo pictórico¹⁰¹, con lo que el cuerpo humano se torna en objeto manejable, otra forma de trascender lo real a partir

renovación constante. La propia idea de incesante movimiento es la que refleja el propio poema que estamos comentando.

⁹⁹ En opinión de Crispin, *La estética de las generaciones de 1925*, *op. cit.*, p. 158, “Metáfora o símiles en series ‘absurdas’ que producen choques. No sólo la aproximación metafórica de lo más remoto (“bello como el encuentro de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección”) ya presente en el creacionismo, sino mezcla de lo escatológico y de lo feo con lo sublime”.

¹⁰⁰ Morris, C.B., “El surrealismo epidérmico: irrupciones en España”, *Ínsula*, nº. 515 (noviembre 1989), pp. 3 y ss, p. 4.

¹⁰¹ Recordemos, por ejemplo, que a Lorca le encantaba realizar dibujos con cabezas y manos cortadas; otra de sus obsesiones eran los dibujos donde los ojos era un *leitmotiv* central, al ser éstos los primeros rastreadores del misterio.

del absurdo. A ello ayuda la aleatoria yuxtaposición de elementos heterogéneos, que recuerdan a los *collages*, otra forma de ser ‘anti’ en la sociedad de su tiempo, lo que también genera, por ejemplo, ese clima o ambiente alucinante de algunos cuadros dalinianos.

Otro de los elementos característicos del surrealismo que podemos reconocer en esta muestra poética es su *radicalismo*, a lo que hay que unir la falta de *linealidad* en la escritura, rasgos que comparte con autores como Espinosa o López Torres. Para Pérez Corrales, “la más sobresaliente característica del surrealismo de los escritores insulares, aparte ésa, [se refiere Pérez Corrales a la influencia de *las fuentes* del surrealismo francés], y probablemente consecuencia suya, es el elevado grado de violencia lingüística y temática alcanzada en sus textos disfemistas y radicales.”¹⁰² Paradigma de ese radicalismo es la serie de referencias a lo escatológico, a elementos sexuales de manera explícita –lo sexual no es más que otra forma de acción–, como también encontramos en *Crimen* o en la obra de López Torres *Lo imprevisto*, o a entidades repugnantes del mundo animal¹⁰³. El erotismo asalta al lector-espectador; es arma contra las normas y convenciones sociales, a la par que es una forma de incidir en la libertad y en la propia vida.

¹⁰² “50 años de un castillo estrellado”, *op. cit.*, p. 140. Más adelante añade que como temas del surrealismo canario aporta “el erotismo, el sueño, el humor negro, la “belleza convulsiva”, el misterio turbador, la imagen maldororiana, la rebeldía integral, el azar objetivo, el extrañamiento de los objetos, el “amour fou”, las “libertades con el yo”. (*Ib.*). Concluye: “Por lo que respecta propiamente a la escritura, el surrealismo supone un antirrealismo de inequívoco rendimiento entre los escritores isleños: destrucción de los géneros, del concepto instituido del personaje, del tiempo y del espacio, de las leyes lógicas y de la escritura lineal.” (*Ib.*).

¹⁰³ Isabel Castells habla de “sexos poseídos o devorados pero nombrados, en todo caso, sin rodeos, insectos y animales elevados a una dignidad poética que puede llegar a resultar inquietante, el negro del cinematógrafo, las mutilaciones, la sorpresa, el delirio y la fiebre son, como hemos visto, motivos que se han repetido a lo largo de estas páginas.” “Los poetas de *gaceta de arte*”, *op. cit.*, p. 17. Sobra decir que lo extremo siempre atrajo a los surrealistas: lo escatológico y horrendo inquieta y encanta; así en *Crimen* y así, también, en este poema.

Finalmente, otro aspecto con el que deseamos introducir este cuadro imaginario es su condición de *aparente disparate*: lo aparentemente disparatado, como en la pintura surrealista, no hace más que agrandar la idea de invención, lo que no es óbice para ocultar la clara afinidad humana que tiene esta composición; la invención acorta distancias al permitir piruetas y saltos; lo insólito es lo cotidiano, ingrátido deseo.

En esta primera parte del poema, se hace una auténtica disección de determinados elementos humanos; podríamos hablar de cierta *igualación negativa* que borra fronteras. El verso largo ayuda a hilvanar imágenes torrenciales, que fluyen como el agua en la fuente o el río pero, a la vez, subraya el carácter contemplativo, pues estamos ante el nacimiento de un cuadro poético de índole surrealista. Es sintomático, también, que uno de los símbolos de la belleza, el cisne, es sustituido por una belleza convulsiva¹⁰⁴, inquietante, donde el entorno adquiere rasgos propios del ser humano¹⁰⁵, con lo que gana en autonomía.

Seguidamente, lo visual y explícito –“ved”- hace que se encarama el impulso erótico, otro elemento recurrente en nuestro poeta, diríamos que innato, casi propio. Este imaginario erótico produce imágenes difícilmente traducibles por su inmediatez al mismo tiempo que, al estar basado en afirmaciones sencillas, perturba al lector no sólo por lo explícito erótico, sino por el tono de normalidad y naturalidad que el poeta desea dar y transmitir:

[...]
Ved la serenidad del pene joven, correctamente torcido
y estudioso, al que ofrece alimento una esposa sin falda,
con importancia de retórico medieval o escarabajo, que se contonea
-dignamente-, con su velocidad de ancas en pico.

¹⁰⁴ “La belleza será convulsiva o no será”. A. Breton, *Nadja*, edición y traducción de José Ignacio Velázquez, Cátedra, Madrid, 1997, p. 243.

¹⁰⁵ En la estética surrealista, el ser humano es punto de encuentro entre lo real y lo imaginario. Ese maridaje trae aparejado un singular acogimiento de la percepción donde lo subconsciente y más profundo del ser afloran de forma desgarradora y única; el ser humano es, pues, *vértice* de convergencias.

Su cuello conserva unas lamentables huellas de chimenea
sin teja o ladrillo difundo
y al fondo todo de un paisaje en la pantalla de cines paralíticos.
O aquel jazz-band frenético, que servidos sus senos
en un plato, trata de devorarlos febrilmente, de reajo,
acechando una seta con cuernos,
que desfallece con distinción de rumba o borrachera.
[...]

No podemos aquí más que traer a la memoria un poema de López Torres, perteneciente a su libro *Lo imprevisto*¹⁰⁶ donde el clima erótico, *in crescendo* por momentos, se relaciona con este texto de José de la Rosa:

¡QUÉ PROFUNDO correr por mares de silencio!
Las empinadas desbocadas venas
rompiendo limpios mares pudorosos
con la brisa, el calor, la flor, el grito.
Ampulosas redondas nubes grises
-gris castaño, gris rosa, gris violeta,
del ensñado sexo prometido-
alojadas sin gracia en el espeso
túnel donde cabalga luz en sombra.
La fiebre, sí, la fiebre dando saltos
asciende hasta el columpio azul del gozo.
(Dominando la muchedumbre de deseos
hay una estatua fálica que indica
camino para idéntico destino.)
La desatada sangre, fiera y loca,
suelta en claras cascadas de suspiros,
vuelve ordenadamente desbravada
al mapa de sus ríos y lagunas.
Sobre el fondo de rítmicos anhelos
se eleva lento un frío venturoso.

El instinto conceptual –José de la Rosa es poeta profundamente instintivo- es la forma de relacionar vida y poesía, principio surrealista donde los haya. Las alusiones a los temas de la literatura moderna, a la primera vanguardia (“cines paralíticos”, “aquel jazz-band frenético”) son maneras, por un lado, de referir realidades ya superadas y, por otro, son remisiones metonímicas a un paisaje vital y cultural ya muerto. La *dicción*

¹⁰⁶ *Obras completas, op. cit.*, p. 85.

negativa, que se ha relacionado con Aleixandre, también está presente aquí como signo de desolación y destrucción, de aniquilamiento.

Así, el paisaje humano es descuartizado, diseccionado. Ante él, el yo (“siento la tentación de acomodarme”) también asiste como espectador, como pasivo *vouyeur*. Se produce un salto al vacío cuando se pasa de la disección de los miembros humanos al tema de la navegación, con el que simbólicamente se ha relacionado siempre la idea de la vida. Este tema es muy importante en el poema, pues nos remite, también, a una idea latente en todo el texto: el azar rige, como en la navegación, los designios del poema.

Las referencias a la taumaturgia del pintor tampoco son extrañas: las menciones de los anteojos –Picasso los llevaba- o de la “paleta de tréboles” como alusión al *erotismo creativo* son claras. Ciertamente, de la Rosa encontró en el surrealismo la mejor forma para homenajear el pintor malagueño: las metáforas se acunan en su aspecto formal, tornándose el poema en un dechado de situaciones, formas y relaciones, siendo la ligazón metafórica la que urde su engranaje. Veámoslo en este fragmento, donde impera lo redondo, sin principio ni fin, que emula la perfección, como el arte del homenajead:

[...]
De vértices redondos,
con un cráneo suspenso
la esbelta guillotina de rodillas infladas,
como senos repletos de existencias,
amenaza al esófago –zepelín naufragado-,
entre la indiferencia o
el acero –tornillo de redondo hachazo en el cerebro-,
mientras las púas circulares como huesudos traseros
dejan al aire blanco,
la firmeza de una invisible pantorrilla
escrutando las terrazas vírgenes, pobladas de triángulos,
con sólo una vaina
desconsuelo de alondras y naranjas; de dedos enguantados
que se hunden en firmes y geográficas esferas.
[...]

El poeta parece como si estuviera dando saltos de dentro hacia afuera: está en el cuadro y fuera de él –lo real y lo irreal son parte de lo mismo-. Esta doble perspectiva le permite ejercer la creación a la vez que puede contemplarla, como aludíamos al principio. Ésta es la doble tarea del creador y en esa tarea el discurso onírico es fundamental pues, por decirlo así, es una marca de la sensibilidad de nuestro poeta¹⁰⁷.

Al final, el poeta nos revela que todo esto no ha sido más que un *film* imaginario, y sólo queda el vacío: el verdadero arte no es el producto, sino el proceso creativo; las referencias a objetivos al final del poema, entre ellos al maniquí, dan muestra de ello:

[...]
Jardines, macetones, pecheras de camisa,
reverencias y culpas –maniqués de nervios-,
Anatomía de Pecados. Justos,
llegamos al final de un beso hueco
como una nota de yerto celuloide.

El poema “Ayer, hoy, siempre” es anterior en su composición al anterior. El metro corto, la presencia de rima asonante lo ligan a la poesía de la primera vanguardia. El poeta duda al principio sobre su propia identidad¹⁰⁸, pero la alusión al paisaje insular

¹⁰⁷ En *Crimen*, de Agustín Espinosa, abundan este tipo de fragmentos oníricos de alto valor poético. Nosotros aportamos este ejemplo, muy cercano a la sensibilidad de nuestro poeta: “Junto a cada árbol una aguda piedra para cada pie desgarrado. Navajas sobre carne viva, luz espejeada, fuente sórdida sobre desmedrados estanques. Van a mi espalda los peores adiós. Van ladridos de perros detrás de mi sombra, detrás del sudor caído en el polvo. Y todavía. Una cortina rota. Un sueño encadenado. Una tormenta ejemplar. Un toro enfermo. Un río de sangre” (“Diario entre dos cruces”). Citamos por la edición preparada por Miguel Pérez Corrales, *Crimen y otros textos vanguardistas*, Ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 33 (a partir de ahora todas las citas corresponderán a esta edición). Este fragmento se podría, por su ritmo marcadamente entrecortado, poner en verso y no decaería su intensidad poética.

¹⁰⁸ Este poema comienza con incertidumbre juanramoniana –ya de la Rosa reconoce el magisterio del poeta de *Arias Tristes*-; como muestra traemos estos versos de “Jardín Cerrado”, denominación de la primera parte de esta antología, poema 1:

¿Soy yo quien anda, esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín,
al caer la tarde?
[...]

Jiménez, Juan Ramón, *Nueva antología*, estudio y selección de Aurora de Albornoz, *op. cit.*, p. 97.

introduce este poema en una tradición clara; es un paisaje evocado desde el recuerdo, presencia de lo ausente, que despertará gran desazón:

Isla gris, rudo invierno,
brisa de verde bruma,
espiral descendiendo
laderas y barrancos apagados,
playas, montes y cielos,
que esconden sus siluetas,
bajo el cristal que en rígido cabello
hace la lluvia de los mil caminos,
entre la nube y el sediento suelo.
[...] ¹⁰⁹

Como sabemos, de la Rosa estuvo mucho tiempo fuera de la isla ¹¹⁰; de ahí que el desasosiego se instaure en el momento de su evocación, elemento aquél que será una constante en el hermano de Julio Antonio. Pero si este poema realmente nos interesa es porque se erige en él uno de los temas cenitales de la poética de José de la Rosa: el vacío regenerado continuamente en la ausencia. La poesía de nuestro poeta es una poesía de ausencias: ausencia de sí mismo, fuera de su entorno, ausencia de su hermano, a la que aludirá en *Íntimo ser*. Con ello filia su poesía, creemos nosotros, en unas coordenadas bien claras: aquel movimiento lírico que nace con *La Rosa de los Vientos*. De esta forma, la contradicción será otra constante: ser y no ser, vivir o morir serán dos planos complementarios para poder explicar(se) su situación real:

[...]
¡Ausencia de mi ausencia!
Tú cerraste mi pecho,
mis oídos, mis ojos,
mi fe, mi pensamiento;
y si nada me importa
y si nada pretendo,

¹⁰⁹ En *Eclipse de círculo*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁰ Para Nilo Palenzuela, “Los surrealistas canarios se encuentran, así, en la isla poética y corrosiva del surrealismo”; en “Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias”, en *Surrealismo y literatura en España*, (edición de Jaume Pont), *op. cit.*, pp. 157-170, p. 162.

luchando con las olas del olvido
como un viejo madero
sin ruta y sin oriente.

¡Qué importa el estar vivo!
¡Qué importa el ya ser muerto!

Es muy sintomático el hecho de que aluda a las olas, elemento etéreo y pasajero. En su poética, el aire, el viento, la luz, las olas... son lo más parecido al paso de los sueños, atisbos de la muerte. Así, mirar es una forma de vivir, de sentir el vacío de la existencia, de no diferenciar la vida de la muerte.

OBRA POÉTICA

ÍNTIMO SER

Íntimo ser (1936) constituye la segunda obra de nuestro autor a pesar de que, cronológicamente, sea la primera. El propio poeta ha dejado claras pistas de que, desde el punto de vista estructural, compositivo y espiritual, *Vértice de sombra* es su primer libro poético, siendo la principal la unidad que presenta este *segundo* libro en el tiempo (1940) con respecto al que aquí abordamos. Por otra parte, la presencia de las técnicas y motivos surrealistas está más arraigada en *Vértice...*; a esto ayudó, probablemente, el hecho de que José de la Rosa fuese secretario de *gaceta de arte* en los últimos momentos de esta revista, lo que, en parte, motivó que se relacionase con algunos de los poetas más ligados al movimiento surrealista, como Domingo López Torres o Agustín Espinosa. Sabas Martín cuenta cómo de la Rosa y algunos de sus amigos generacionales se reunían, de manera informal y esporádica, para poner en práctica sus nuevos conceptos y técnicas sobre el arte de la poesía¹¹¹.

¹¹¹ José de la Rosa pensaba sobre la poesía que “toda definición de poesía es incompleta. Encasillar este sentimiento en una frase –más o menos acertada-, es como intentar una definición de los mares, tomando

Así las cosas, podemos considerar *Íntimo ser* como un libro *aluvional*, en el que el poeta recoge poemas anteriores a 1936, algunos de los cuales escribió desde 1928, bajo la influencia de su hermano y mentor Julio de la Rosa¹¹². En este libro no encontramos una *unidad* compositiva y de sentido tan marcada como en *Vértice...: encontramos poemas con presencia del verso medido y breve, que conviven con otras composiciones más ligadas al surrealismo, incipiente aquí pero que deja tan sólo interesantes muestras de una más que superficial asimilación. Así, pues, esta *plquette* es una antesala de lo que será toda la poesía posterior del poeta, lo que señala, ya desde un principio, que las coordenadas creativas de José de la Rosa siempre han estado – también en los libros de la posguerra-, muy ligadas al surrealismo.*

Desde este primer poemario, su poesía es poesía de encuentros: la mirada erige valores latentes que la eternidad pone en las cosas, en los hechos, en aquello que está encadenado al tiempo. La mirada disuelve lo que toca –de ahí la importancia de la percepción sensorial en nuestro poeta-, como forma de fusión con y en todo; por eso es tan importante el impulso erótico. A través de estos elementos reales se desliza la emoción, desplazamiento posible gracias al valor simbólico de aquellos. Todo pierde consistencia, se vuelve “íntimo ser”, pues la realidad esencial está anclada en el movimiento –de ahí el gran valor de lo pictórico como medio de fijar este devenir elemental-. Todo se vuelve flexible, manejable. Es un ensayo por *sostener* el cambio. De aquí nace el pulso entre esta percepción y los *archivos* del poeta; poesía de flujos metafóricos, de búsquedas constantes (*Vértice...*), de dureza velocísima, por tanto,

como base el agua que nos cabe en el cuenco de la mano. Rechazo, pues, todo intento de descripción. La poesía como una pura y simple brisa, entra, sale y nos sentimos traspasados por ella. Eso es todo.” *Desierta espera* (solapa), *op. cit.*

¹¹² En la edición de *Desierta espera*, el dibujo que antecede a este poemario es de su hermano Julio Antonio.

poesía muy expresiva. Sobresale la vaguedad en la lectura, muy connotativa, vaguedad también en la mirada que, contradictoriamente, nos sumerge más en la sombra, un espacio vital desde el que afrontar la escritura.

Como muestra de este gusto por las formas breves tenemos los poemas I, IV, VI, IX y X, que probablemente se encuentran entre los inicialmente escritos por el poeta. En el primer poema del poemario, lo fugitivo, en forma de aire, humo y claridades es el punto de relación para recordar a los que se fueron. El carácter biográfico y vital queda, así, distinguido:

La veleta
da vueltas en el aire
tibio, limpio,
que apuñala mis ojos,
que viene de las montañas
grises, azul-violeta
en ráfagas
a besar claridades
encendidas en los muros absortos,
y el humo ya va lejos
lentamente hacia el mar...
Dentro de esta serenidad
de tarde y fecha¹¹³
no puedo convencerme
que se fueron
pechos tan jóvenes
como el oro virgen,
para tan sólo
regresar tardíos
en las rotas tinieblas
de un recuerdo.
[P. 13]¹¹⁴

Hemos de recordar una vez más que dos jóvenes poetas, Julio de la Rosa, su hermano, y José Antonio Rojas, amigo del poeta y de su hermano Julio, fallecieron la noche del 20 de agosto en el muelle de Santa Cruz de Tenerife, al caerse al mar cuando

¹¹³ Esta expresión nos recuerda a esta otra de Juan Ramón Jiménez (“Retorno”): “Y...un aroma confuso de fechas y de cifras, / me va, entre luz y sombra, raramente envolviendo...”. *Nueva Antología, op. cit.*, p. 109.

¹¹⁴ Citamos por la edición crítica que nosotros mismos hemos titulada *Eclipse de círculo, op. cit.* A partir de ahora, todas las citas corresponderán a esta edición.

iban en barca. Éste es el recuerdo que atenaza la mente de José de la Rosa, metafóricamente esa “veleta” que recoge y transforma los recuerdos, siendo sintomático que metonímicamente se refiera a esos dos poetas como “pechos tan jóvenes”, pues alude a su calidad como poetas. El aire es, como la palabra, una forma metamórfica del recuerdo y del paso de la vida, pero es “aire / tibio, limpio”, dos adjetivos que encajan en la misma raíz de la idea de recordar: por un lado, la cercanía, la amistad entre el poeta y los “pechos” que trae a la memoria¹¹⁵ y, por otro, el carácter del aire, “limpio”, que es como el de la propia palabra, en clara alusión, como comentamos al principio, al cariz de su propia palabra, limpia, nueva, términos muy ligados a la primera vanguardia insular.

Uno de los rasgos, ya esgrimidos aquí, de los primeros poetas de la vanguardia en Canarias es el manejo de los signos de puntuación con un valor más allá del que tienen habitualmente. Los puntos suspensivos aparecen en el cuarto viraje poético de este libro como marcas de una estructura abierta que dejan el poema, al igual que ocurre con la puerta, “entornado”, como un fragmento de luz, de pensamiento. La ausencia de proposiciones principales acentúa ese carácter fragmentario, al mismo tiempo que deja los versos como si fueran palabras dichas en voz alta:

...Y en la entornada puerta
—dormido—.
Un azul gris que observa pensativo
mi curiosidad rota.
Era mi adiós tan largo
como el deseo de volver a ti...¹¹⁶
[P. 18]

¹¹⁵ Por otra parte, también podríamos considerar que con el adjetivo “tibio” el poeta refiere el valor simbólico del aire como elemento ligado al concepto de creatividad, por su dinamismo.

¹¹⁶ Sabas Martín, en su obra ya citada, habla de la importancia que tuvo para los hermanos de la Rosa la habitación azul de su casa santacrucera; la presencia de este color en este poema puede ser una referencia a este lugar, que pudo adquirir para José de la Rosa un alto valor simbólico y autobiográfico.

En consecuencia, y dada su levedad, el poema se queda como un impulso apenas iniciado cuyo valor es intransitivo. Es un esfuerzo que no llega a ninguna parte. El agua simboliza en el poema VI esa imposibilidad; este equivalente líquido de la luz se torna impenetrable (“agua de metal”), con lo que se relaciona con la tierra y se niega su movimiento. Más que agua, es un reflejo del agua, reflejo que, textualmente, aparece al final del poema en forma de eco, de reiteración que no lleva a ningún lado:

Agua de metal
¿Por qué me miras?
si no puedo contarte
lo que ella me ocultó
en sus labios secos.
Agua de metal
¿por qué de miras...¹¹⁷
[P. 20]

En esta breve composición, las estructuras “sustantivo + preposición + sustantivo” fijan, como el agua, las imágenes como inertes reflejos o detenidos fervores.

Y es ese fervor metafórico el que ha enarbolado a la joven generación de la vanguardia insular. Como en los versos anteriores, en IX el lector intuye que se pasa de la tarde a la noche a través del dinamismo metafórico, a lo que hay que añadir la pericia pictórica del poeta, que es la que *devana* en su valor durativo la llegada de la oscuridad. Es altamente sugerente cómo este poema empieza con una comparación de la que sólo se nos muestra el segundo término, lo que ya desde un principio aniquila la barrera realidad – sueño:

¹¹⁷ Ejemplos de poemas con similares características abundan en los poetas canarios de vanguardia: así podemos encontrar ejemplos en *Stadium*, libro de Ramón Fera (1930), como los titulados “Tu simpatía”, “Paisaje” o “La noche”; también en *Tratado de las tardes nuevas* (1931), de su hermano Julio Antonio de la Rosa, como el número 19, que se encuentra en la sección “Poemas varios”, en el que se encadenan una serie de breves bosquejos líricos; en fin, podemos añadir que en *Líquenes*, de Pedro García Cabrera (1928), tenemos casos de poemas breves como los poemas 12 -[“Por la calzada celeste”]-, 15 -[“Lo menos me tiene el mar”]- o 27 -[“¡Papá, papá, que el barquito”]-.

Como un ruiseñor
encogido de luz abre sus plumas
en el pliegue salmón de una esponja
tostada,
navegante
en el aire curtido de silencios.
[...] [P. 23]

La quietud aviva el fulgor metafórico de lo que presagia, como el “gorrión”, símbolo tradicional de buenos augurios enaltecidos por su habilidad cantora:

[...]
La admiración
gira sus ojos
libres de durísimos baches,
abre sus uñas
en el templado deseo
de las arenas muy blancas.
[...] [*Ib.*]

Este buen augurio hace que el propio momento del día –el sol como vértice de sus propios rayos- se convierta en signo de admiración, de sorpresa, pues se encumbra la luz al estar el “aire curtido de silencios”. De este modo, el carácter pictórico –podríamos hablar, incluso, de *perífrasis pictórica*- de esta estampa poética resalta aún más; esta brillantez en el uso de la imagen nos recuerda a los poemas de *Diario de un sol de verano*, de su amigo Domingo López Torres, llenos de contrastes lumínicos, aunque el sentido más lúdico del autor de *Lo imprevisto* no aparece en José de la Rosa.

Ese sentido visual de la poética de la primera vanguardia se observa con claridad en el orden de los propios elementos poéticos de los últimos versos:

[...]
Iluminando el suelo
con la sombra,
ella,
sola, sin traje,
con la cascada rota

sobre el hombre
y
el sol arrepentido entre sus párpados.
[...] [*Ib.*]

“Iluminando” y “sombra” son vocablos antonímicos, cuyo valor no sólo queda resaltado por la posición en el verso, sino por el hecho de pertenecer a categorías gramaticales distintas: se ve esa irreal iluminación de la sombra como proceso en su duración, sin principio ni fin. Por otra parte, junto a recursos como éste encontramos otros que apuntan a nuestro sentido de la vista, donde escritura del verso y sentido se dan la mano; así, la palabra “ella”, en efecto, aparece sola, como apostilla el verso siguiente. Este pronombre personal puede aludir a la luna que, a su vez, simboliza la propia soledad del poeta.

En otros poemas, que parecen navegar en la órbita creacionista en la que bucearon otras voces de la lírica insular¹¹⁸, la ausencia de puntuación hace tomar al lector un papel decisivo en la interpretación y en la lectura del poema. Se produce, de este modo, una perseguida mezcla de significados con la finalidad de eliminar el muro entre el elemento real, generalmente emanado del paisaje, y el elemento irreal o poético, creando una realidad nueva. El poeta busca la expresión de su propia situación en cualquier realidad –especialmente en la geografía insular, geografía de ecos y soledades-, como en Aleixandre, con un valor simbólico; lo arbitrario, si aparece, es tan sólo aparente. Así, al menos, interpretamos nosotros el poema X:

Allá frente a mi frente
la ladera se inclina con la solicitud
la palmera que niega la dirección del viento
y de la altura al agua

¹¹⁸ Quizá, tres de los casos más relevantes sean Pedro García Cabrera con su libro *Líquenes*, de 1928, Julio Antonio de la Rosa en *Tratado de las tardes nuevas* (1931) y algunas composiciones, de las pocas que han llegado hasta nosotros, del joven poeta Agustín Miranda Junco.

rueda
una erupción de cactus
crispados dedos de manos ocultas;
al fondo
la gruta, ojo de piedra
para enterrar el frío
cuando muere olvidado.
[...] [P. 24]

Con esta ausencia de puntuación –sólo un punto y coma que, de forma deliberada, separa lo visto del punto de referencia desde el que se mira- la palabra es más que palabra: es objeto, trazo en el cuadro, elemento resonador¹¹⁹. La lógica cede paso a mundos imaginarios, vistos desde dentro, “al fondo / la gruta, ojo de piedra”, espacio que queda solidificado, sin trajes, esquematizado¹²⁰.

La órbita creacionista pensamos que vuelve a ser el marco ideal para la interpretación del poema VIII, donde el motivo de las tenazas, que ayudan a forjar los metales, símbolos de lo consistente, puede entenderse como impulso del que germina la propia actividad poética, por esa idea de dominio, de aprensión, de dar forma; por otra parte, esta composición se podría relacionar con la técnica surrealista del “objeto encontrado” –las tenazas-, que genera múltiples asociaciones puramente poéticas. El objeto poético sufre constantes exposiciones y contracciones, en mutabilidad constante:

En el silencio del trabajo muerto
las tenazas reposan en el frío
hoy, solamente hoy, por todo el día
sin chillar ni romper el agua turbia en ráfagas
todavía en sus mangos la huella del calor
seguridad de estrellas
y de objetos purísimos
sus sordas dentaduras sin fuego

¹¹⁹ Breton, en relación con la importancia de la palabra, del verbo, es muy contundente: “el verbo ha sido elevado hasta el punto de convertirlo en el primer ejemplar de la causa de las causas; por ello, el verbo se encuentra tanto en lo que tenemos como en lo que escribimos como en lo que amamos”. Breton, A., *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, p. 224.

¹²⁰ El espacio es psicológico. El ritmo de la conciencia dibuja, así, paisajes imprevistos, alejados de los que el sujeto controla habitualmente por su conocimiento del entorno. Lo imprevisto no sólo sorprende: revela

con los labios abiertos a la canción
o al sí, apagado cielo –telaraña inmóvil—
esperando
cenizas, horas, manos,
en las bisagras mudas o dormidas.
[P. 22]

Aunque ésta será una idea sobre la que volvamos en más de una ocasión, de la Rosa siempre tiene la ambición de situar en un espacio no físico, sino existencial, determinadas realidades de alto valor simbólico. Es por ello por lo que preposiciones como “en” o “entre” serán muy abundantes al principio del poema, lo que, por su posición, les concede un valor preeminente. En este caso, el lugar escogido es el silencio, por su gran valor connotativo.

Según Cooper¹²¹, las tenazas, junto al martillo y el yunque “son atributo de los dioses herreros”, lo que puede ser –algo que no es nada extraño en de la Rosa- una referencia metapoética, como hemos sugerido en comentarios anteriores, de la propia actividad creadora. Así, el poema es un cuadro poético donde un objeto cotidiano es altamente sublimado, rasgo éste muy caro a los poetas insulares de mediados y finales de los años veinte. Por otra parte, el hecho de que en este poema todo se manifieste en la más absoluta quietud y silencio nos indica que es la noche el momento elegido, aquel en el que la labor diaria del hombre cesa y en el que la actividad taumatúrgica se acrecienta¹²²; no en vano, la referencia a la “telaraña inmóvil”, altamente simbólica, junto a la idea de *tejer*, siempre asociada desde la época clásica a la creación y que ya hemos señalado en Remedios Varo, puede tener el valor de metáfora cósmica, trasunto del universo. Pero, más allá de estas hipótesis, la noche, como el objeto elegido, es, más que un momento, una instancia para la evocación. Este poema sería una evocación en

¹²¹ *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 173.

¹²² No podemos más que volver a insistir en que la noche es el hogar del instinto y lo esencial humano. Ahí encuentra el poeta surrealista sus respuestas existenciales elementales.

voz alta, una recreación lírica, aquella de la que tanto gustaban en sus inicios poetas como García Cabrera, Albelo, o López Torres.

En este mismo ámbito creativo de la primera vanguardia pensamos que se generó el poema III, que comparte con el anterior ciertos rasgos que podríamos denominar “barrocos”, fundamentados en la voluntad de emplear recursos conceptuales; así, en el poema anterior teníamos la antanaclasis (“frente a mi frente”) o el hipérbaton (“crispados dedos de manos ocultas”), mientras en éste aparece la antítesis (“murió naciendo” o “me renovó su adiós de siempre juntos”), la contradicción lógica, racional, que sólo puede ser rota por un “capricho”, algo arbitrario que, simplemente, se produce, surge sin más para hundirse en las fauces del olvido:

Brisas muy hondas, al cerebro fijan
mendigos de dolor –labios ausentes...

Mi capricho encendido
fue leve,
solo,
blanco,
quedó sin fuerzas, dormido en una estrella,
aunque quiso romper los calendarios
empujando los siglos hacia atrás
murió naciendo,
se marchó de día prendido en un brocal de agua muy clara
vacilante, indeciso,
me renovó su adiós de siempre juntos.
[P. 17]

La pureza de ese recuerdo –fugaz como la luz, alto como una estrella- es lo único que se salva. El agua relaciona la idea de reflejo, elemento que fluye y busca su cauce, con el recuerdo para poder renovarse. El simbolismo del pozo (“brocal de agua muy clara”) es muy alto: en contacto con el mundo subterráneo sus aguas mágicas pueden satisfacer cualquier deseo; también puede ser símbolo, incluso, del alma. El acto de recordar es como el peregrino: se va para volver nuevamente, con los ánimos

renovados. Nótese cómo ese ir y venir del ejercicio de la memoria (“brisas”) hace caer al poeta en la mayor de las miserias y de las pobrezaas.

Pero, a pesar de todo lo que hemos comentado hasta aquí, en *Íntimo ser* se inician los latidos poéticos de la estética surrealista en nuestro poeta, pues son los que mejor se acomodan a su *talante vital*. El poeta ofrece enérgicas pulsiones como forma de liberar fuerzas vitales ocultas, que se expanden, como río desbordado, a borbotones, de forma tumultuosa, ensanchando los caminos de la expresión poética. Composiciones como ésta enfatizan nuestra idea de su carácter visionario, la importancia de la experiencia íntima, que hace que el lenguaje se alce sobre sus propios límites semántico-sintáctico-simbólicos: parece como si la estética –actitud ante el arte y la vida- surrealista aboliese los límites de la inteligencia y, por tanto, del lenguaje poético convencional para enaltecer el protagonismo de la intuición, que fluye por lo rincones más recónditos del ser, como sangre que *corre* a gritos. Por ello el surrealismo es puerta de escape de una psicología atormentada; el lenguaje surrealista puede recoger lo imprevisible¹²³.

Éste es el caso del poema II, donde José de la Rosa construye todo un cosmos existencial determinado por la dureza y la sensación de calor que agobia y oprime su vida. Las continuas referencias al *paisaje quemado* o a las cenizas señalan la presencia de la muerte:

Entre polvo ardiendo
y montes que lloran a sus valles, sangre,
árboles, surtidores de cristales
tan vivos como estrellas,
hundidos en sus troncos,
cantan
acero, plomo, hierro, gas fundido,
campanas de ancho vidrio transparente,
lágrimas duras, que se filtran tenues
hasta los últimos cabellos extraviados, y
junto a su sonido,

¹²³ Como sabemos, es precisamente *Lo imprevisto* el título del libro surrealista de Domingo López Torres.

largos bostezos de las páginas secas y vacías
que duermen...
[...] [P. 14]

El engranaje metafórico de este inicio es enormemente críptico. Se produce una fusión de estados partiendo de la disolución del mundo terrenal que representa el “polvo”, estado de máxima destrucción aún perceptible según Cirlot¹²⁴, donde las distancias entre lo grande y lo pequeño ceden paso a una especie de diálogo entre el mundo infernal o subterráneo, con las referencias a los metales (“acero, plomo, hierro”) y el mundo *de superficie*, siendo el árbol, que representa la vida, el elemento de unión entre lo infernal, lo terrenal y lo celeste. La propia estructura versal de este principio del poema, marcada por los continuos hipérbatos, refleja esa noción de continua metamorfosis, donde destrucción y regeneración van de la mano y no se sabe muy bien qué elemento de los dos es el más conveniente, pues parece que es el propio proceso el que más agrada al poeta, al ser el que se aferra mejor a su propia situación, por ser un paisaje de muerte -con sus oscuros cromatismos- el que se dibuja.

El entramado simbólico de formas y texturas ayuda al poeta a desarrollar este panorama desolador; de este modo, el árbol, en llamas¹²⁵, puede ser un “surtidor de cristales” y su tronco hueco se convierte en “campana de ancho vidrio transparente”, con lo que el fuego, elemento destructor y, a la vez, purificador, es el verdadero protagonista; el fuego funde, iguala, convierte lo heteróclito en unidad, lo que hace prevalecer su valor poético esencial. El rojo –“sangre”- lo invade todo a la vez que todo lo confunde y lo equipara. Este *paisaje disoluto* une contrarios y hace que incluso lo sórdido adquiera rango poético:

¹²⁴ *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 375.

¹²⁵ Esta concepción de nuestro poeta nos trae a la mente los cuadros “La jirafa en llamas” (1936), de Salvador Dalí o, también, el de René Magritte titulado “La duración apuñalada” (1938), con la imagen de una locomotora atravesando la chimenea de una casa.

[...]
Lagos plácidos, turbios,
quizás de orines o de rosas frescas
la quieta agua dormida
y entre el sauce y el haya,
un intenso dolor de puerta abierta
que nunca más cerró tras unos pasos.

Los chasquidos de perlas tostadas
en racimos de humo
girando van arriba, dentro de un trueno largo,
de virutas rizadas de sombra
regalando a la luz, anillos leves
hasta un túnel larguísimo de pensamientos negros.
[...] [*Ib.*]

En esta *tormenta poética* llama la atención la presencia de los elementos abiertos o que representan el vacío, cuna de la desesperanza, de lo sórdido y negro y, también, de la pesadumbre existencial del poeta. El magma conceptual del texto es como el agua que fluye cual torrente, desde lo superficial y exterior hasta lo subterráneo e íntimo, del día a la noche, de lo plácido a lo turbio, del fuego a la ceniza o de la montaña al valle.

El grado de fijación se aprecia en la ausencia de acción por la falta de verbos en forma personal; sin embargo, el movimiento conceptual se logra gracias a la dialéctica que se establece entre términos antagónicos, que producen una fuerte tensión. Así, por ejemplo, el agua del lago nos coloca en el camino de lo escondido y misterioso, siendo otra puerta que conecta lo superficial con lo profundo; por su parte, ese intenso dolor de “puerta abierta” puede ser una referencia intratextual que justifique, en cierta medida, el paso de un mundo a otro. Esta naturalidad, que será mucho más habitual en *Vértice...*, está en la base del surrealismo.

Tras el fuego, la tierra y el agua sólo queda el humo, que según Cirlot “es un símbolo del eje valle-montaña”¹²⁶, elemento que encajaría dentro del planteamiento simbólico que avistamos al principio del poema. No hemos de olvidar que el humo

¹²⁶ *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 253.

también es una forma de escape, de huida, a la vez que a lo largo de toda la literatura española se ha identificado con la brevedad y el tránsito hacia otra realidad. En todo caso, todas estas hipótesis interpretativas caben aquí.

Imágenes de gran calado emocional como las de “sueños metálicos”, “profundos ojos de llamas sincrónicas”, “reloj amarillo de audaz muerte”, “ángeles agobiados por un peso de sangre”¹²⁷ o “romper”¹²⁸ los corazones de asfalto o roca viva” son muestras

¹²⁷ Ángeles aparecen en las *Rimas* becquerianas, *op. cit.* (p. 162) y LXXVI (p. 165):

LXXIV

Las ropas desceñidas,
desnudas las espadas,
en el dintel de oro de la puerta
dos ángeles velaban.

[...]

LXXVI

[...]
Del cabezal de piedra
sentados en el filo,
dos ángeles, el dedo sobre el labio,
imponían silencio en el recinto.

[...]

Por otra parte, la referencia a Alberti es aquí obligada. Probablemente nuestro poeta fue, como Albelo, un ferviente lector del poeta gaditano desde sus inicios, quedando, como el autor de *Enigma del invitado*, fuertemente impactado por su poesía de orientación surrealista en *Sobre los ángeles*. Como ejemplo emparentado con la poesía de José de la Rosa tenemos el poema “Los ángeles sonámbulos”, en el que la ausencia de verbos, como en de la Rosa, suspende el tiempo, apareciendo la monotonía como pesado lastre:

LOS ÁNGELES SONÁMBULOS

I

PENSAD en aquella hora;
cuando se rebelaron contra un rey en tinieblas
los ojos invisibles de las alcobas.
Lo sabéis, lo sabéis. ¡Dejadme!
Si a lo largo de mí se abren grietas de nieve,
tumbas de aguas paradas,
nebulosas de sueños oxidados,
echad la llave para siempre a vuestros párpados.
¿Qué queréis?
Ojos invisibles, grandes, atacan.
Púas incandescentes se hunden en los tabiques.
Ruedan pupilas muertas,
sábanas.
Un rey es un erizo de pestañas.

Citamos por la edición preparada por C.B. Morris, Cátedra, Madrid, 2000, p. 120. En fin, el motivo del ángel también aparece en Gutiérrez Albelo. En *Enigma del invitado* encontramos esta sugerente referencia:

Un ángel se estiró sobre la mesa,
aleteando, trémulo.

dramáticas de un paisaje cíclico que corona la vida de los hombres, paisaje febril sin esperanza, lleno de soledad, silencio y sombras, donde el instinto¹²⁹ está siempre latente:

[...]
Abarrotada de signos vacíos,
sin lágrimas ni paz, con la fe hendida
ronda la triste tierra
de hombres abandonados a huesos perdidos
los Siglos.
[P. 16]

Este poema, uno de los más extensos, es, también, un buen modelo de poema largo, tan del gusto surrealista. Responde, en este sentido, a la idea de variedad en la unidad; más que inicio, desarrollo y fin, en José de la Rosa sus poemas más largos son puro desarrollo, que se centra en lo sorprendente del imaginario que cada intensa unión de

Y yo titubeaba
para recomponerlo.
Unos chorros de añil
salpicaron mi bata de cirujano inepto.
[...]

Citamos por la edición crítica preparada por Isabel Castells bajo el título de *Poesía surrealista (1931-1936)*, ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2007. El poema se encuentra en la página 81.

¹²⁸ La idea de “romper” se relaciona con la de fragmentar la realidad para multiplicarla (ya en *Crimen*). Al romper, se vulnera el principio central, fundamental, de la identidad, con lo que se da carta de naturaleza al papel tanto de la imaginación como de lo irracional, ejes que vertebran el poema. Gutiérrez Albelo, en el “Poema 23” de *Enigma del invitado*, (*Poesía surrealista (1931-1936)*, *op. cit.*, p. 106), en la parte final enuncia lo siguiente: “Pero al amanecer / -mucho antes de que en la crónica oficial de sucesos-, / me vi multiplicado / en todas las esquinas de aquel barrio sin sueño.”

Por su parte, López Torres también insiste en este mismo concepto en su poema n.º. 4 de *Diario de un sol de verano*, (*Obras completas*, *op. cit.*, p. 67)

LOS ESPEJOS se hacen trizas
en verticales de piedra.

Se descomponen
cuerpos duros de montañas
en triángulos biselados.

Yo, roto, multiplicado.

¹²⁹ Recordemos que para Juan Ramón Jiménez el instinto “es todo ojos”. *Nueva antología*, estudio y selección de Aurora de Albornoz, *op. cit.*, *apud* p. 16.

vocablos genera; podríamos afirmar, con Octavio Paz, que “el poema extenso se vuelve una sucesión de momentos intensos”¹³⁰.

Poemas de penumbra como éste son los que, a nuestro juicio, otorgan merecidamente a nuestro poeta la calificación de surrealista que algunos críticos, como vimos al inicio, le conceden. Esta capacidad imaginativa, en múltiples ocasiones de claro simbolismo negativo, la apreciamos también en el poema V, que transcribimos a continuación:

Con una sola mano en alto,
espadas que destrozan las nubes por lo cierto,
con sus brazos de leche,
que, como serpientes yertas
resbalan besando la sangre rota,
amortajada al viento.

Y sus cabezas escuálidas
dudan en el mar las dudas de las olas,
cuando el agua está blanca.
Y acuestan el perfil de no ser nadie
en carnes azotadas de astillas rojas,
con vigor de plomo.

Se extravían las voces torcidas o distantes
y sus alas de acero tembloroso
abatien traiciones, anuncios y pájaros...

Espinas encendidas
clavan mis ojos
frente a las distancias...
[P. 19]

La aparición de elementos cortantes, que hieren (“espadas”, “astillas”, “espinas”), signos del dolor, junto con la presencia de ciertos elementos inquietantes relacionados con la muerte (“serpiente”, “sangre”) intensifican ese simbolismo negativo del que más arriba hablábamos, algo que se ve agrandado por el empleo de la comparación, que

¹³⁰ *La otra voz. Poesía y fin de siglo, op. cit.*, p. 27.

vincula lo real con lo irreal¹³¹, la realidad con el sueño, aspecto éste que es recurrente en José de la Rosa y en la poética surrealista.

Y, ante esto, ¿qué es el poeta? Pues no nos queda otra salida que esgrimir que es un espectador pasivo, pues de él no depende la orientación de la mirada, clavada por “espinas encendidas”, imagen de claras resonancias bíblicas. Con esta ausencia del dominio de sí mismo se relaciona, también, la desintegración de la identidad, pues en el poema sólo aparecen miembros concretos de la anatomía humana (“mano”, “cabezas”, “ojos”), justamente aquellas partes corporales que se relacionan tradicionalmente con la hegemonía y el poder del ser humano. Ahora las facultades de estas partes del cuerpo se asocian al sufrimiento, a lo que ayuda la propia adjetivación que, no lo olvidemos, José de la Rosa empleará recurrentemente con una consideración negativa.

Otro matiz frecuente en de la Rosa es la aparición de elementos de carácter sólido, que niegan vitalidad, como se podía apreciar, también, en el poema II. Ésta es, a nuestro juicio otra forma de tildar los estados anímicos y presentarlos como realidad dura e insondable lo que, a su vez, es una forma de objetivarlos y alejarlos del ser humano dándoles, de esta forma, autonomía. Así, vemos que la capacidad analítica de nuestro poeta siempre encuentra sitio en su poesía, pues es una parte trascendental de la misma, dejándonos ver una fuerte dependencia de esta serie de *estados de solidez*.

El impactante imaginario de algunos de estos poemas no deja lugar a dudas de la importancia del surrealismo en este poeta; pensamos, por ejemplo, que muchas veces la

¹³¹ Esta técnica comparativa, muy surrealista, es la que se aprecia, por ejemplo, en el poema “El cuadrado de la hipotenusa”, de Benjamin Péret (*Antología de la poesía surrealista, op. cit.*, p. 207; la cursiva es nuestra):

[...]
duro como una escollera
cuando
en la lluvia de tinta que me atraviesa con espejos
tus ojos mágicos como un árbol degollado
gritan en todos los tonos
[...].

abstracción del espacio, visto como totalidad, hace que determinadas referencias del paisaje se conviertan, también, en *formas* del espacio gracias a su conversión en realidades sólidas, que se pueden ver, y que nos recuerdan los *paisajes petrificados* de Yves Tanguy o, también, a algunos cuadros de la pintora checa Toyen. De esta manera tenemos el caso de “resbalan besando la sangre rota, / amortajada al viento”, para solidificar el crepúsculo, o bien la alusión a los rayos solares como “astillas rojas, / con vigor de plomo”. El propio devenir de la realidad solar creemos que expresa bien lo que el poeta persigue: los ojos retienen perfiles de una realidad que trata de fijar idiomáticamente, pero lo que queda es un inquietante y tétrico cuadro de claroscuros. El final abierto genera en el lector las mismas dudas que tiene el poeta.

Partiendo del comentario del poema anterior, no puede resultar extraño que podamos hablar de una *búsqueda y asentamiento en la forma* para signar la poesía del hermano de Julio Antonio. Vamos notando cómo hay un ferviente deseo por dar forma o, por decirlo de otra manera, convertir en recipiente lo que son estados intangibles para, de este modo, apresar lo efímero, lo pasajero, lo que será bastante habitual en él. Metafóricamente, pensamos que las realidades leves por su transitoriedad son como astillas que hieren la retina del poeta. Buen ejemplo de ello es el poema VII, en el que la propia ambigüedad cromática desvela este gusto por aprehender las cosas a medida que resbalan por el tiempo y en el que el motivo de “las nubes” nos recuerda a los cuadros de Magritte:

En el redondo halo de nubes
y reflejos iguales,
tus miembros inútiles de rojo
rompen la sombra del vértice de las puertas;
todo ello me contagia de voces huecas
y neblina verde
de despedidas.
[...] [P. 21]

El rojo, color de las emociones, de los esfuerzos, de los impulsos, es el término proposicional de unos “miembros inútiles”, nomenclatura corporal de un “tú” o destinatario que no aparece. Sólo sabemos que éstos están situados en lo alto evanescente, pudiendo ser, de este modo, una personificación de la luz celeste en el crepúsculo, cuya tonalidad se va haciendo cada vez más intensa. Ese momento, donde el “halo de nubes” es augurio de algo que va a suceder, es el escogido por el poeta para abrir su mundo interior y para abrirse al mundo. Las menciones a entidades que muestran la idea de imprecisión (“halo de nubes”, “reflejos iguales”, “neblina verde”) creemos que hace hincapié en esta unión identificativa.

La luz crepuscular recubre de vaguedades el paisaje; es el instante en el que el poeta forja su imagen sobrecogedora. “El martillo”, “los hierros” encarnan el suplicio y la severidad de esta *construcción*. La imagen –reflejo- se hunde en el espacio ocular y despierta “los archivos” –dormidos- de la memoria:

[...]
El vapor aeronauta y las chispas curiosas
entre el sonido de los hierros
en que existe el destino
sin despertar al martillo desnudo
que en el espejo de una visera
embozado palpita,
la memoria de todo
está hundida en el vaho redondo
y no acierto
si mis párpados son luz que obedece
o hermetismo.
[*Ib.*]

Luz y sombra comparten lo mismo. Esa “o” final, como en Aleixandre, es un nexo coordinante que no presenta dos opciones, sino que identifica los elementos que une: ambos revelan, siendo los lados que convergen en el vértice de la creación poética de José de la Rosa. Por ello menciona el “vaho redondo”, pues la imprecisión todo lo

contiene, es el recipiente de la verdad. Esta creencia desaforada en lo ambiguo, en las claras sombras y en las luces cegadoras como principio creativo, y será un verdadero eje vertebral en la poética de *Vértice de sombra*.

El mar o, más bien, la visión trágica de éste es un tema obsesivo también en toda su poesía. La existencia humana se ha identificado desde la más remota antigüedad con la navegación; si a esto le añadimos lo íntimamente relacionado que está este motivo con las visiones de ‘transportar’, ‘aventura’ o ‘explorar’, tenemos ya un amplio abanico de resonancias que fácilmente encajan en la particular forma de mirar de nuestro poeta.

El poema XI va en esta dirección:

Navegación del cielo desfile indiferente
se proyectan los párpados
en la dura cerviz del paisaje de espaldas
tan cerca, tan profundo
que se respira el vaho de humedad en la yedra
cuando el gusano agita su rizo de inquietud.

Reverbera certero el sexo dibujado
de unos labios dormidos
que enrojecen su límite
en un sol cuyo fin no es sonrisa de círculo.
[...] [P. 25]

Nuevamente, los sintagmas se unen haciendo más densa la *neblina* poética. Se produce una inversión del verdadero valor del sustantivo “navegación”, que ahora se proyecta no en el agua, sino en el cielo, aunque es una navegación –un desfile, con lo que tiene este término de convencionalismo- sintomáticamente “indiferente”, porque la idea que late en este primer verso es la de ‘velocidad’ irrefrenable de la conciencia. El poeta mira hacia arriba y, cegado por la luz, cansado por la monotonía de ese espectáculo (“desfile”), sus ojos se cierran, acto metonímicamente representado en la idea de que “se proyectan los párpados”, y el paisaje se vuelve “de espaldas”, es decir, se da una visión del mismo en lo profundo de la conciencia del poeta; por eso se sitúa

“tan cerca, tan profundo”, precipicio que nos trae a la mente, también, la hondura telúrica, al ser un espacio primario, donde predominan el instinto y lo inconsciente. Así, pues, en este inicio el poeta hace asociaciones emotivas¹³² entre los distintos enunciados poéticos, con lo que el poema se convierte en un *corpus visionario*, lleno de latencias profundamente humanas.

Hablábamos líneas más arriba de la velocidad con la que se suceden las imágenes. En múltiples ocasiones, al juntar esta idea con las de recordar (“Reverbera certero el sexo dibujado”) o con ciertos tintes eróticos, la idea de vacío, de espacio lleno de ilimitadas distancia se agiganta. Este *paisaje* no es verdadero para el poeta y por ello debe acudir a la definición negativa: “en un sol cuyo fin no es sonrisa de círculo”. Los signos del amor y la pasión, de la alegría vital (“sexo dibujado”, “labios dormidos”) no son más que falacias.

Ciertamente, en algunos momentos hay huellas en la dicción de José de la Rosa que nos recuerdan al mejor Jorge Guillén, como apuntaba Minik:

[...]
Escuadrillas de pájaros, que en el prisma son águilas
van repartiendo vuelos a las nubes sin rostro
y preso
entre el deseo o cristal que sorprende
dos brazos que redondos, de pálidos y tibios
resbalan lentamente, rodando a lo Perfecto.
[...] [*Ib.*]

El vuelo de los pájaros¹³³, símbolo de lo trascendente que, en su reflejo, converge en la unidad, está representado por el águila; lo diverso se hace unitario en la

¹³² Ciertamente, el valor asociativo de la palabra expande infinitamente su significado con el surrealismo; así Morris (*Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Gredos, Madrid, 1988, p. 218), dirá que el surrealismo sí valió “para que se explorara la fantasía y se liberara a las palabras de sus ya gastadas asociaciones; [...]”.

¹³³ “Los pájaros pierden sus formas, después de perder sus colores” según Breton (*Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, p. 81). El motivo del pájaro o las aves está muy presente en la pintura y poesía surrealistas, como por ejemplo en “Pájaro Pi” o “Pájaro-flor”, de Eugenio Granell, “La creación de las

conciencia, y todo ello “entre el deseo o cristal que sorprende” nos hace ver que estamos ante un poema visionario, ante un acto de ensoñación¹³⁴, un panorama emocional onírico que persigue lo redondo (“rodando a lo Perfecto”), con mayúsculas, pues representa lo absoluto, una imposibilidad. Ésta es la gran contradicción del poeta, que se hará más patente en *Vértice...*: la imposibilidad de enfrentar el vacío de la realidad le hace refugiarse en sus recuerdos y ensoñaciones y, contradictoriamente, ahí es donde descubre el gran vacío de la existencia, la intransitividad de sus actos. En este ámbito de cosas se sitúa la imposibilidad del acto sexual, en este caso reflejada en la intransitividad de la masturbación:

[...]
Ya despierta el amor de vidrios y terrazas
que gira entre las manos como secreto morse
que al suspirar la fábrica
es candente erotismo
de humo azul que retorna a su simplicidad
mientras el muslo, nácar que excita la mañana,
se oculta sorprendido, en la demostración
y cruje la madera yacente, propia savia
agobiada de huellas que son acusaciones.
[Ib.]

Y es que todo es creación: las múltiples referencias a elementos relacionados con la imagen como los ojos, el cristal, los vidrios o las manos son referencias metonímicas al vacío que late tras lo creado. Por eso a nuestro poeta le interesa captar la esencia de sí mismo y de su realidad en movimiento, pues todo lo pasado, al retornar a la conciencia,

aves”, de Remedios Varo o, también, en el *Lop-Lop* de Max Ernst. Algunos poetas surrealistas nos brindan ejemplos de este tema son Robert Desnos (“Destino arbitrario”), Aimé Césaire (“Milibares de la tormenta”), Raymond Queneau (“Lámparas agotadas”) o Francis Picabia (“Oasis”). Por último, en los escritores insulares hemos hallado ejemplos en *Enigma del invitado*, como en el fragmento 7 (“pájaro del sueño”, expresión que también aparece en el poema de *Dársena con despertadores*, de Pedro García Cabrera, titulado “Habla el pájaro del sueño”) y en *Crimen* (“un gran pájaro blanco”, en “Ángelus”) podemos encontrar referencia a este motivo.

¹³⁴ En José de la Rosa la irrealidad del deseo, que no se puede contrastar, hará que crezcan las ramas de lo irreal en la escritura. Esta premisa es un motivo inherente a su poética, una forma más de ahondamiento.

es un sueño que no esconde más que las huellas del vacío, una forma, no lo olvidemos, de la inexistencia.

Esta sordidez existencial en la que son tan reincidentes conceptos relacionados con las huellas, la imagen o los ecos, formas de la ausencia, nos hace ver que para el poeta el presente de la vida cotidiana no fundamenta su vida. Hay una renuncia consciente a vivir *hacia afuera*, hacia lo que está pasando, para refugiarse en “un tiempo discurrido”, signado por “un raro silencio de pergamino y polvo”. En la oscuridad nocturna, el poeta anda perdido entre “viejos cristales”, que lo comunican con una verdad amarga y cruel; ciertamente los tintes biográficos en algunos poemas, como el XII, parecen difíciles de refutar. Esta contradicción entre lo de fuera –inerte y frío- y lo de dentro –el fuego, la vida que le transmite el pasado más reciente, lo auténtico y verdadero- es la que se respira en estos versos:

Este fuego, que derrite mis sienes fatigadas
quizás luz, que de lejos, viene a mis ojos pura
en azul melancólico de un breve trapo inerte,
forjado de marfil rosas inusitadas de abiertísimos
pétalos,
que flotando en mis venas, como dolor de espuma
deshace la distancia, mordiendo sus latidos, que vive,
en los músculos de hielo ronco y torpe.

Mientras,
absurdo inerte, yo perdido entre estos viejos cristales,
que siempre me dijeron verdad de hiel y alumbre,
verdad de murmullo de lacre y limón, con mi retina seca
huyendo hacia un segundo loco, que en vertical templado
para acertar, fundido en relámpago muerto,
acaso, en estas manos, llamas de amor en noche,
dejándome su huella en un dolor de párpados abiertos,
abiertísimos,
dentro de aquella carne que en mí mismo,
estaba tan lejana, en un pálido halo de dulce estrella
húmeda,
agitando un tiempo discurrido, sin andar los relojes
sin registrar mis ansias,
sin doblar mi existencia
hilvanando en mis huesos un puñado de años.

Así, dentro de este cálido vivir inerte
no rodó la carreta con fatiga de astro,
no husmeó la vecina mi torre de escamas grises,
no llorarán los sapos, con su garganta de luna prestada
venció un raro silencio de pergamino y polvo.
[...] [P. 26]

Las continuas tensiones se reflejan al principio: el fuego, la luz, las rosas son símbolos de estados interiores, que chocan con elementos del mundo exterior, como “trapo inerte”, “marfil”, “músculos de hielo ronco y torpe”. Esa tensión es la lucha por hacer visible, en la escritura, ese *desvivirse* íntimo. Esta tensión es llevada a sus últimos extremos gracias, también, al empleo del verso largo, cauce de todo ese magma emocional, que permite la utilización de símbolos de amplio valor sintético-conceptual, así como muestran un ejemplo más de desesperación y frustración ante la ensoñación de un duro pasado; así, la palabra se libera y aparece plena, como posibilidad semántica –y vital- infinita. Otro ejemplo más, pues, de la libertad surrealista.

Y es que el yo se encuentra perdido como observador de su entorno; de ahí que sea muy relevante la idea de estar enclaustrado en el interior de una habitación, una relevancia, para nosotros, doble: de un lado, simboliza la imposibilidad de sacar esos estados *ígneos* de su espíritu hacia fuera; de otro, la escasa relevancia que tiene el mundo exterior frente a la torrencial fuerza de su *océano* anímico.

Así, no nos puede resultar extraño que la mirada hacia el exterior, del mismo modo que el intento por materializar a través de la pluma la interioridad tenga como inerte respuesta sintagmas del tipo: “mi retina seca”, “relámpago muerto” o “dolor de párpados abiertos”. Por otra parte, esa contradicción vital dentro-fuera tiene su traducción poética en el verso “así, dentro de este cálido vivir inerte”, definición casi sepulcral a la que le sigue una serie de eslabones negativos –donde la anáfora hace las veces de martillo que golpea sobre el yunque de la conciencia-, fácilmente relacionables

con la ausencia de la claridad solar o de la luz del día o, lo que es lo mismo, una vida llena de sombras y silencios, el ámbito protector que supone su propia interioridad, metonímicamente apreciable en las “escamas grises” y, por último, la soledad, “personificada” en el canto que el sapo dedica cada noche a la luna¹³⁵.

En composiciones como ésta podemos apreciar que hay enigmáticos y secretos desplazamientos de una imagen a otra; una suerte de *continuidad emocional* las hilvana a través de la yuxtaposición que pone al mismo nivel lo unido. A veces, un sintagma, un motivo, es el generador de estas yuxtaposiciones, como es aquí el caso de “este fuego”.

No hay duda, como ya hemos apuntado con anterioridad, de que la muerte de su hermano fue un durísimo revés en la vida de nuestro poeta. La trágica ausencia de su primer amigo y maestro dejó su voz –y su vida- lacerada para siempre. El poema XIII escrito, probablemente, justamente después del trágico suceso, es la prueba de esa “fija circunstancia” –la angustia por la pérdida y la forma en que se produjo- que enmaraña de tintes lóbregos los dos poemarios que son objeto de nuestra atención. En muchas ocasiones el poeta encuentra en la infancia la fe y la inocencia que el mundo en que vive le niega. Éste es el poema:

En las grises paredes del despacho
de una luz tan delgada,
que mis ojos se prenden de la pluma,
concreto el juicio exacto o fija circunstancia
que me rodea, aislando su presencia mi pesar.

Lámpara, cuadro o mesa que vacila,
conservan gemebundos,
el suspiro cortado de silencios
acelerado pulso de un cerebro
que se quedó fundido entre dos aguas...

¹³⁵ Aleixandre llama “moneda lírica” a la luna en su poema de *La destrucción o el amor* titulado “Verbena”. Se encuentra en la página 193 de la edición, preparada por José Luis Cano, de este poemario junto a *Espadas como labios* para la editorial Castalia, Madrid, 1974.

Esta intimidad mía –hermano mío—

¡es tuya, tuya siempre!...

[P. 28]

Este poema se convierte en toda una declaración de intenciones. José de la Rosa establece aquí como pauta principal de su escritura que esta gran ausencia es y será “el juicio exacto o fija circunstancia / que me rodea, aislando su presencia mi pesar”. El hipérbaton final traduce bien esa separación irreparable que supone la muerte de un ser querido, quedando distinguido el motivo central al quedar a final de verso, ese “pesar” que palpita en cada línea de cada poema. Por otra parte, el propio entorno de la habitación, ámbito íntimo, esconde resonancias de los diálogos entre los hermanos, lo que, metafóricamente, hace que el poeta encierre en la expresión popular “fundido entre dos aguas” el estado anímico extremo en que se encuentra al ser recobrados aquéllos por su memoria. Ese silencio queda señalado por los puntos suspensivos, que, como el aliento del escribiente, quedan levitando en el aire.

En este *poemario* en el que de la Rosa acopla su torrencial poético primero hay una obsesiva presencia del color azul, que para nuestro poeta tiene notables tintes biográficos. Este cariz es la que se aprecia en el poema XIV, en la que el mar, siempre “el mismo y tan distinto”, es emblema de la soledad que el propio poeta padece y que la tarde, con sus connotaciones tan machadianas, acrecienta:

[...]
observando el descenso de las horas
que azotan en la piel plomo aterrado
y el lento discurrir de la brisa amarilla
pone en tus labios un triste gesto
de desesperanza,
tú,
siempre solo el mismo y tan distinto
de dos rayas iguales en reposo.
[P. 29]

Si hay un elemento ya prefigurado en *Íntimo ser* que se convertirá en una constante de *Vértice de sombra* es la sensación de opresión que siente el poeta en su interior. La tensión que esta situación produce encuentra cauce lírico en el poema XV en la visión que el poeta tiene de sí mismo como recipiente: lo redondo es signo de lo vacío, pero también del eco, resonancia que acrecienta motivos como la soledad¹³⁶ y el propio vacío interior. Así, los escalofríos y temores más personales se expresarán por una dialéctica de lo redondo, que encontrará en *Vértice...*, su mejor poemario, una expresión más acabada. El ejemplo del que hablamos es el siguiente:

Me agito
congestionado entre abrir
y cerrar de puertas,
tengo un temblor absurdo de óptica
excitada,
resplandores de llamas
me tuestan los sentidos,
mi cerebro está desierto
en la rota conciencia,
sólo
navega el pánico.
[...] [P. 30]

Otro de los valores connotativos que lo redondo sugiere es el de su relación con lo irracional, con lo absurdo, término éste que aparece en el cuarto verso del poema (“tengo un temblor absurdo de óptica”). El empleo de este vocablo ya carga las tintas sobre el carácter no lógico, sino emotivo e irracional, de una multitud de estímulos, que aquí aparecen yuxtapuestos¹³⁷. El hecho, por otra parte, de que ese absurdo sea “de óptica / excitada” pone énfasis en la luz y recuerda otras referencias intratextuales de su poesía (cristal, lago, ventana, espejo...), recurrentes en éste y, sobre todo, en el

¹³⁶ Esta constante de la soledad se manifiesta en sus deseos de ir hacia adentro, de hurgar en las profundidades de su abismo existencial, aspecto éste al que respondía, como buena herramienta de orfebre creador, la estética surrealista. Esto se relaciona muy bien con el título de *Íntimo ser*.

¹³⁷ Como podremos apreciar en este poemario y el siguiente, la notable germinación imaginativa de corte irracional pone de manifiesto el espesor de la mirada, que enfoca con lente amplificadora un mundo de fuerzas primarias y oscuras.

siguiente poemario, así como, también, subyuga la mirada, por decirlo así, a cierta *erótica del dinamismo*, característica que comparte con la noción de “navegar” (“navega el pánico”), rasgo que se acentúa en la siguiente estrofa:

[...]
Por qué no investigar
entre poleas
una razón sin nudo
que no entiendo?
[...] [*Ib.*]

El valor afirmativo de la negación, bastante habitual en nuestro poeta y que también puede apreciarse en Aleixandre, así como el hecho de que haya “una razón sin nudo” y que ésta esté “entre poleas” refuerza nuestra impresión anterior: existe en el poeta la conciencia de que hay que indagar por otros caminos distintos a los del conocimiento habitual, dejando de lado la lógica. Las poleas, círculos en movimiento constante, así como el nudo, esa trabazón que nos impone la razón, se alejan al negarle al poeta el conocimiento.

Pero, por otra parte, esa negación es, en efecto, una afirmación, pero ¿de qué?. El poeta lo deja, pensamos, bien claro:

[...]
No esperaré que el traje
vuelva a su posición
ni siquiera que gotas germinen en la sien.

Tomaré decisiones de naipes preparados.
[...] [*Ib.*]

El traje¹³⁸ es signo habitual de lo convencional y cotidiano; en definitiva, de la realidad que se entiende como inmutable. La negación sería aquí el nexo con lo

¹³⁸ La prenda es un elemento muy surrealista que, por ejemplo, aparece en Gutiérrez Albelo en su poema “la cita”, de *Romanticismo y Cuenta Nueva* o los fragmento 10 y 14 de *Enigma del invitado*. También en *Crimen*, con “Hazaña del sombrero” aparece este motivo; en otros textos surrealistas de Espinosa como

imaginario. La soledad del último verso que hemos transcrito denota ese deseo por lograr la simbiosis entre lo racional –las decisiones- y el azar –naipes preparados-. También esto refleja la propia contradicción en que el poeta se encuentra, una contradicción que no es más que otro cauce para alcanzar metas más lejanas, para dar un mayor alcance a la mirada; es por ello por lo que los horizontes y la proyección de la mirada en la distancia cobran un sentido tan significativo al final del poema, a lo que hemos de añadir una nueva referencia a su hermano, un pintor en ciernes de notable proyección así como un poeta de los colores, como lo calificaba Pedro García Cabrera:

[...]
Una inquietante pena
me aburre de colores
la fiebre, no admite dilación
en las orejas que flotan,
he de huir enseguida
encerrado en un templo
hacia los soles altos
sin jugo, ni calor,
necesito
que el llanto deshilvane mis ojos
para fundir la goma en huecos de horizontes.
[Pp. 30 y ss]

Una y otra vez sentimos en estos poemas una voz profundamente conmovida que en cualquier rincón, dentro o fuera de sí mismo, encuentra un estímulo para desencadenar la escritura. Esto trae consigo todo un imaginario que sumerge al poeta en el mundo natural, en el mundo insular al que tantas veces apelará en *Vértice de sombra*. Esta apelación se da a través de conceptos fundamentales ligados a los elementos (tierra, mar, fuego y aire). Se convertirán en signos conductores de una espiritualidad intensamente agitada. Con todo ello el poeta logra crear un ambiente, una atmósfera de especial receptividad, que podemos palpar en el poema XVI de *Íntimo ser*. Veámoslo:

“El traje de novio” (*La Tarde*, “La nueva literatura”, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1929), recogido en *Crimen y otros textos vanguardistas*, edición crítica de Miguel Pérez Corrales, *op. cit.*, pp. 71-73) hay, nuevamente, referencias a las prendas.

Sí, se romperá el sol
y su espuma de cenizas en columnas herméticas
lejos, allá, hacia el mar,
los huesos de la tierra saltarán sobre peces,
con dientes de planeta.

Los viejos troncos sucios, el lago, las pasiones,
todo junto y sin límite, para volar mejor.

Un verde desconcierto de perlas y gemidos,
de ondas rojas revueltas de azahar y de saliva,
todo, por verte cerca palpar
de cintura abajo.

Escóndete, no vibres, siempre tendré la víspera
de la voz, en el hierro de cabellos que abrazan;
vértigo...

Oculto, oculto pronto
tu perfume de aceite cristal o terciopelo,
que reposa en la sombra,

no nació para el viento
ni para los prismáticos
ni para las gaviotas, mariposas de plata.

Desnudo de rodillas hacia arriba
mis ojos son arena, total de un gas que salta...
[P. 32]

A la creación de este clima contribuye la presencia de diferentes estados (“cenizas”, “gas”) de destrucción o aniquilamiento, muy vinculados a su poética ya desde un inicio; también los elementos sensoriales (“columnas”, “verde desconcierto”, “víspera de la voz”, “perfume”, “sombra”) que ahogan al poeta. Los sentidos presentes se funden (vista, oído, olfato) y se anulan; son trascendidos hasta llegar, al final, a un estado de comunión –fusión- con el paisaje, proyección o transposición de un orden vital.

Pero, junto a esto, lo que más llama nuestra atención es el testimonio que apunta a un rasgo estructural al que ya nos hemos referido en el segundo capítulo de este trabajo: el poeta como observador, una constante en *Vértice de sombra*. La referencia a la lejanía, a la distancia, otro vocablo clave para José de la Rosa, en la primera estrofa (“en

columnas herméticas / lejos, allá, hacia el mar”) enlaza con este postulado, al que hemos de agregar la indeterminación en la que se sitúa lo observado, elemento que podemos vincular fácilmente con la importancia de la imaginación¹³⁹: si lo real está poco claro es porque el poeta necesita buscar refugio en su interior. Y ésta es una constante más en la poética del hermano de Julio Antonio. Las imágenes visionarias de carácter cósmico que aparecen en el poema (“cenizas en columnas herméticas”, “los huesos de la tierra saltarán sobre peces” o “un verde desconcierto de perlas y gemidos”) no hacen más que dilatar esta premisa. En este sentido, creemos que los dos versos que conforman la estrofa dos son claves: los viejos troncos sucios –la realidad-, el lago –símbolo que se relaciona con la imagen idílica de aquella, en clara referencia a la imaginación-, las pasiones –el mundo interior- se dan la mano “para volar mejor”. Esta defensa de lo irreal como cauce poético más acabado del conocimiento –de la verdad- es, en el fondo, lo que todo poeta persigue y queda aquí claramente fundamentada.

Los espejismos, engaños visuales que da el exceso de luz, son propios de los espacios desérticos. El deseo de consolidar –hacer sólido- el movimiento marino y la caída solar hacen que el poeta identifique al sol con un gran espejo –metonímicamente cristal- y al mar con un “desierto azul”, en una suerte de proyección de su paisaje interior, en el paisaje insular, que se identifica perfectamente con su soledad. Así, el inicio del poema XVII es una *amplificatio* de este espectáculo lumínico:

Sol de mañana nueva sobre mis azoteas,
en torno de mis ojos, calientes, entreabiertos
de vivir otra vez, luz fija, inalterable
en el cristal ardiendo de las aguas en pecho,
ahora espejo de velas blancas, péndulo casi muertos,

¹³⁹ “Es preciso conservar la libertad de la imaginación poética”. Andre Breton, “Situación surrealista del objeto” (1935), recogido en *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, p. 293.

en el desierto azul, donde una voz de viento,
que sacude sus venas, da a las olas que crujen
la vibración del ala.
[...] [P. 33]

Con adjetivos propios de la primera vanguardia, y que nos recuerdan a su hermano (“mañana nueva”) el tema recurrente del poeta-observador que mira el espectáculo de la tarde se sitúa, cronológicamente, también los últimos años de la tercera década del siglo XX. Fácilmente situamos este poema también en la órbita de los primeros libros de Julio de la Rosa, López Torres o Pedro García Cabrera, con ese toque neopopularista, aprendido de Juan Ramón, Alberti y Lorca. De todas formas, esta vertiente neopopular no esconde una angustia visceral que, como las olas, va y viene constantemente enturbiando el ánimo del yo poético:

[...]
El pueblo ha despertado tarde,
porque hoy es fiesta, y apenas sí distingo
los rumores de vida, de aquí, de donde siempre
me rodean los sueños, más despierto que nunca,
en tensión vigilante, acechando mi angustia
con una fecha ingrata, acaso como olvido
de un cariño latente, algo que siempre en todo,
no es un olvido más.
[...] [Ib.]

En este fragmento, que nos recuerda al poema de su hermano “Domingo en el pueblo”¹⁴⁰, esa “fecha ingrata” adquiere claras connotaciones biográficas a las que ya hemos aludido, motivo de esa angustia ya mentada en la estrofa primera. Como el sol, en su camino hacia la plenitud para, en la tarde, ocultarse y dar paso a la noche, el poema sigue un mismo *movimiento vertebrador*, pues avanza desde la mañana hasta la noche en una especie de antítesis conceptual –y espiritual- que equilibra la alegría del

¹⁴⁰ Este poema es el undécimo viraje lírico de *Tratado de las tardes nuevas* (1929); poemas de similar tesitura neopopular son, como hemos visto, “La curandera” y “Cañita de manzanilla”, de *Poemas varios* (1927) o, también, “Poema de la gallinita ciega” y “Poema de la pájara pinta”, que se encuentran en el apartado *Poemas ingenuos* (1928). Todas estas muestras poéticas se encuentran en la edición facsímil de *Tratado de las tardes nuevas* (1931), ya citada en capítulos anteriores.

nuevo nacimiento con el sombrío y angustioso dolor íntimo final. Este momento, el de la nocturnidad, es también el de la escritura, a la que se hace referencia metonímicamente. Veámoslo:

[...]

Son las diez y palpita entre mis pensamientos
uno frío y redondo que me hierve en la mano,
aquí junto a la frente, encerrada en mis dedos;
pensar en ese día, cuando la verde hierva
dio al aire sus cabellos en un principio, vida
que destruyó el silencio rompiendo en alegrías
de bosques y de ríos, para ser en nosotros
lágrimas, hielo en gotas de sudor permanente,
de lucha entre el deseo y ese fin que se oculta
en el espacio límite de nuestro escrutar ciego.

[...] [*Ib.*]

Se dan cita aquí las dos herramientas del poeta: su perfil psicológico y el elemento motor que le permite escribir (“frente” y “mano”). No hemos de dejar de señalar que la metonimia permite al poeta jugar con un mayor abanico de posibilidades y de relaciones entre el término presente y el sustituido (pensamiento e instrumento para la escritura); este recurso, además, refuerza el entramado poético-simbólico de la composición. Así, la muerte de su hermano será, como ya creímos intuir en el poema XIII, el arranque de ese “escrutar ciego” del poeta, una incesante lucha entre el deseo y la realidad. Poéticamente, ese deseo está representado en el movimiento solar y marino, pero son el “vivo dolor” y la angustia los que triunfan, representados en la tierra, con su quietud y frialdad, mortal estatismo. Ésta es la conclusión que emana del final del poema:

[...]

Yo quisiera algún día con mis labios torpísimos
y mis ojos helados en quietud de cristal,
beber sediento luz, quemarme las entrañas,
los nervios, los cabellos en tu oculto secreto
y despertar, ausente y olvidado, de este vivo dolor
de tierra inmensa.

[P. 34]

Espacio y tiempo están altamente presentes con múltiples adverbios y locuciones preposicionales; ese deseo por señalar y situar (deícticos, preposiciones y demostrativos) – recordémoslo- no hace más que incidir en la noción de espacio como reino de la mirada: es un intento por concretar lo irracional, las abstracciones. De otro lado, la abundante presencia de sustantivos, la mayoría abstractos en cuanto a la percepción del referente, ensalza su mundo interior, el mundo poético e irreal. Por otra parte, ese predominio del sustantivo, ese *amontonamiento*, hace que éste pierda su valor habitual, quedando ahogado, lo que ayuda a crear un clima asfixiante en extremo.

El hecho de aunar varios sentidos (la vista y el oído) en algunos poemas, algo que con mayor asiduidad aparecerá en los textos de *Vértice...*, hace que el mundo sensorial *se contraiga*, se rompan los límites perceptivos y afloren los deseos ocultos en los rincones de la interioridad, un mundo irreal donde lo visual suena y lo sonoro tiene color. Esta con-fusión es otro medio para fortalecer la base simbólica poética. Así ocurre en el poema XVIII:

De carmines se tiñe el viento cuando llora;
son los rumbos viajeros en el espacio roto,
rumores que me llegan de todos los rincones,
envueltos en un ruido de metales...

Y no sé si el color son mis ojos que saltan
buscando en las campanas, una soledad nueva,
cuando vienen sus voces a colgarse en mi oído,
y las nubes remotas –una sombra abrazada,
una sombra abrazada confundida con otra,
como hermanas gemelas;
lejos ya las siluetas de las palmas en vilo,
a tornasol medidas como extraños fantasmas,
augurando al sonido un resplandor lejano,
devenir entre llamas y final luto impávido.
[...] [P. 35]

Es así como podemos comprender líricamente que salten los ojos, “buscando en las campanas, una soledad nueva”¹⁴¹ o que “sus voces vienen a colgarse en mi oído”, generando imágenes cercanas a la sinestesia, una herramienta estilística que es ideal para proyectar percepciones de dentro hacia fuera.

Junto al sol y al viento, la palmera es otra figura del paisaje que representa, en su melancólico retiro, la propia soledad del poeta. El empleo de recursos de carácter barroco, como el hipérbaton y la antítesis (“devenir entre llamas y final luto impávido”) va dando paso a un cúmulo de visiones¹⁴² que enaltecen la plasticidad e intensifican el protagonismo de la mirada interior. Esta última hace que todo el entorno llegue a un estado de disolución para ser, nuevamente, construido:

[...]

Se disuelve el color, el monte es sólo bruma,
se quiebra el horizonte entre grises gaviotas,
que desfilan pausadas como voces de plata.

Ya sólo el pensamiento vuela sobre el espacio,
eco tan conocido por la viajera estrella,
que se viste en los rayos de un arco iris tenue,
que al despertar sorprende temblorosas pestañas
de todos los reflejos que se miran atónitos...

[...] [*Ib.*]

¹⁴¹ El ojo es uno de los grandes temas del surrealismo; pensemos en *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, “Engaño a los ojos”, de Rene Magritte o, también, “Ojos sobre la mesa”, de Remedios Varo y “Mirada del amor” o “El paisajista y sus ojos”, de Juan Ismael. En la poesía surrealista se pueden encontrar muchos poemas que contienen este motivo; nosotros entresacamos los siguientes a modo de muestra: “Sol serpiente”, de Aimé Cesaire, “En el corazón de mi amor”, de Paul Eluard, “Últimos cartuchos”, de Philippe Soupault o, en fin, “Sentido plástico”, de Malcolm de Chazal. En la literatura surrealista insular, Agustín Espinosa en *Crimen* afirmaba que “Yo ya sólo vivo para un estuche de terciopelo blanco, donde guardo dos ojos azules...”, *op. cit.*, p. 13. También Gutiérrez Albelo, en *Enigma del invitado*, emplea el motivo de “los ojos”, por ejemplo en el segundo fragmento (“Se me esconden los ojos / rondando para adentro”); citamos por la edición *Poesía surrealista (1931-1936)*, ya citada, p. 77. La autonomía ocular, con la que se acentúa el valor del poeta como intérprete y espectador, es otro de los signos de *Íntimo ser* y, sobre todo, de *Vértice de sombra*. Por otra parte, hemos de agregar que la independencia de ciertos elementos del cuerpo humano, como los ojos, es una forma de otorgarles un mayor grado de pureza o, lo que es lo mismo, un valor verdadero.

¹⁴² Para Breton (*Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 20) “las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son fuente de placer despreciable”.

El tránsito de la tarde a la noche es, simbólicamente, la referencia textual al dominio del paisaje íntimo, de la mirada desde dentro. Interesa más el propio devenir como proceso que como medio para llegar a una meta. Ello se refleja en la acumulación de sustantivos, sintagmas y enunciados, muchas veces a partir de yuxtaposiciones, sin transición, sino en movimiento constante. Pensamos que ese interés continuo por la movilidad de la percepción no es más que un reflejo, nuevamente, de su angustia recóndita, que se regenera constantemente.

Así, pues, cierto dramatismo será otro de los caracteres de la lírica constantes de la poética de José de la Rosa. Los versos que cierran este primer poemario contraen lazos con su posterior y principal obra, donde el carácter visionario de la óptica surrealista permitirá al poeta ceñir verbo y torrente interior. En este poema final, los juegos cromáticos entre el sol, el mar y el horizonte esconden rincones en los que bucea el alma atormentada del yo poético. Blancos, grises¹⁴³, azules, carmines, son los colores de su arco iris íntimo:

No te acerques,
espera que los atardeceres se claven puñales,
que hagan rodar tus cabezas por la oscuridad.

No encerraré tus pueblos en mis ojos,
los dejaré que duerman
en gotas violetas o azul-gris.

Aquella vela, arrugada, y sin ruta,
te la regalaré para tu noche...

De la cuna del valle se ha ausentado la hora,
ya sólo eres silueta de color mutilado,
diestramente escondido por las tiras
de desgarrada nieve, que amortaja la niebla
en una procesión de carmines de ala.

¹⁴³ El gris es un color unificador, producto del efecto óptico de la velocidad, comentario que relacionamos con la plasticidad de la escritura de nuestro poeta, como ya hemos anotado anteriormente.

¡Qué inútil el sudor, la hiedra, el viento
ante esa placidez de extremidades
que regresen al mar después del día,
qué rubores de luz extraviada
en un genial placer de escamas suaves!

Sólo queda una nube,
escuálido avión sin fijo rumbo,
hueca espina que flota como dorada miel
o humo atrasado;
es un segundo inútil, lo que existe de cielo
o diferencia con la tierra mortal
fundido entre la torre y el cristal que despierta.
[P. 37]

El poeta observa el horizonte -“procesión de carmines de ala”, signo de lo transitorio, con constante traslación, como el ala; observa este entrecruzamiento de sensaciones, pero siempre anclado en la tierra, fija, inalterable, como la muerte. El antagonismo que se genera entre esta realidad desde la que se observa y el deseo, representado en ese tránsito continuo, es lo que da lugar a esa angustia y dolor, que se clavan en el alma del poeta como los pies se hincan en la tierra. Y es que toda esa realidad se ha convertido en *íntimo ser*, que no significa más que la invasión del flujo de la vida interior en todo lo que rodea a la voz lírica. El texto -su conjunto de imágenes- zahiere la imaginación, la sensibilidad. Los elementos concretos se convierten en asideros para proyectar y fijar las ensoñaciones de la realidad. Es una proyección cósmica, de fusión con lo natural. Por ello el tono revelador, buscador de la verdad, es el imperante; de ahí la relevante presencia de la negación: poesía de íntimo vértigo del dolor, visiones rotas.

El choque entre elementos simbólicos ambivalentes, extremos del equilibrio, caracterizados por la movilidad, y otros signados por el estatismo, es producto de la exploración del inconsciente que realiza el poeta; la eterna lucha entre la vida, el querer ser -mundo interior- y la muerte, la cruda realidad vivida y el entorno -mundo exterior-,

es producto de la insatisfacción vital que busca, como forma para rebelarse, en los sueños lo misterioso y lo fantástico, que no son más que caras ocultas de la realidad cotidiana. Sólo la poesía permite un contacto vital con la intimidad, un contacto visceral, medular con el espíritu humano. Lo íntimo se torna espejo de lo infinito y cósmico.

En *Íntimo ser* podemos recopilar algunos de los elementos clave en el singular mundo poético de José de la Rosa: la obsesiva presencia de la sombra¹⁴⁴ como entorno y referente de su proyección, una sombra que es reflejo de su mundo interior, agitado, convulso, lleno de recuerdos; la importancia del poeta como pintor que edifica, con su mirada, su mundo lírico, aniquilado por el dolor de la pérdida de seres queridos (hermano, amigos); los motivos del paisaje insular, siempre presentes, que hace propios como fulgores de su experiencia, sobre la que fragua su desazón creadora. Todo parte, claro está, de su peculiar modo de comprender y sentir el mundo y la propia experiencia lírica, una metafísica del ser y del lenguaje.

Todos estos aspectos son los que, creemos, dan lugar a una de las voces líricas más singulares de la época republicana en las islas. *Vértice de sombra*, uno de los poemarios más crudos del surrealismo insular, no hará más que corroborar este pensamiento.

VÉRTICE DE SOMBRA

Uno de los asuntos más importantes que hay que tener en cuenta al comentar este poemario –y al que ya hemos aludido en varias ocasiones- es el de su escritura. Terminado inicialmente el poemario original en 1936, José de la Rosa se lo entregó en

¹⁴⁴ Estos comentarios nos traen a la mente los cuadros “Despedida” y “Fenómeno”, de Remedios Varo.

copia manuscrita a Pedro García Cabrera, para que, al igual que *Crimen o Enigma del invitado*, fuese editado por la editorial paralela que tenía la revista. Contaba con un dibujo para la portada de su amigo Óscar Domínguez. De la Rosa tuvo la mala suerte de que en ese momento estallara la Guerra Civil; García Cabrera extravió el único ejemplar que había de *Vértice de sombra*, con lo que esta *plaquette* se perdió para siempre. Así, pues, debemos entender la edición que comentamos como una *reconstrucción*¹⁴⁵ finalizada en 1940 que, probablemente, fue realizada desde 1936 hasta 1940, y que no fue dada a conocer hasta 1966, año en que la editorial de la página literaria de *La Tarde*, que llevaba el nombre de *Gaceta Semanal de las Artes* y que estaba comandada por algunos de los antiguos mentores y colaboradores de *gaceta de arte* (Pérez Minik, García Cabrera, Eduardo Westerdahl y el propio José de la Rosa) lo dio a conocer al publicar toda su obra poética bajo la denominación de *Desierta espera* y con un prólogo de Pérez Minik. Sabas Martín ha tratado, a nuestro juicio con bastante acierto, este asunto:

Mucho después de ocurrida la guerra civil, José María de la Rosa incluyó en su volumen *Desierta espera* un poemario de igual título¹⁴⁶ que el extraviado en aquellos días de saqueo a la vida y a la cultura. Pero es imposible discernir qué parte de ese *Vértice de sombra* que aparece en 1966 corresponde a la primitiva de treinta años antes. Las fronteras entre la reconstrucción de la escritura del pasado y las de aquel tiempo presente se mezclan y se confunden, crean una otra realidad literaria. Igual que una huella imborrable, según puede constatarse al analizar el libro, permanece el tono, el clima del verbo, el espíritu que anima la dicción lírica. Entonces surge la incógnita acerca de cuál habría sido la evolución, cuál el transcurrir de la palabra poética de José María de la Rosa si aquel primer libro, aún hoy deslumbrante, hubiera aparecido en el lugar y en el momento para el que fue creado. Tal vez la relación del poeta con la escritura hubiera ganado en estima o, al menos, en un menor escepticismo¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Así es definida esta obra por Sánchez Robayna, para quien *Vértice de sombra* es un “ensayo de restitución textual cuya lejanía o proximidad respecto al texto original no es posible medir hoy”. La cita se encuentra en “Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias”, *op. cit.*, pp. 30. Esta misma idea de reconstrucción textual aparece en Jiménez Pedraza, Felipe B. y Rodríguez-Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XI: Novecentismo y vanguardia: líricos*, *op. cit.*, p. 322, donde se afirma que este primer libro “fue reconstruido”. Estas notas son incluidas en el apartado tercero, *Poetas menores de la generación de las vanguardias*; José María de la Rosa aparece en el apartado *Grupo surrealista canario*, donde se le dedica mayor extensión a García Cabrera.

¹⁴⁶ Evidentemente, se refiere a *Vértice de sombra*.

¹⁴⁷ Martín, Sabas, *José María de la Rosa*, *op. cit.*, p. 13.

En efecto, sólo podemos establecer hipótesis, hacer conjeturas sobre lo que podía haber sido; pero lo reiteramos nuevamente: en espíritu, en hálito creador, incluso, en intención esta obra puede ser enmarcada –y ese marco, creemos, es desde el único desde el que podemos analizarla e interpretarla críticamente- dentro de la lírica surrealista anterior al estallido fascista. Toda reescritura de una obra de la imaginación es tan sólo una alteración de la misma que no perturba ese espíritu que la generó. Éste es el prisma que mejor –y de forma más completa- puede ampliar críticamente el sentido de *Vértice de sombra*¹⁴⁸.

De este modo, el devenir histórico le jugó al poeta santacrucero –como a sus compañeros- una *mala pasada*. Creemos que esto no es ningún impedimento para considerar esta obra como perteneciente al grupo surrealista insular, a pesar de las dificultades de su gestación; ya citamos que algo similar ocurrió con *Dársena con despertadores*, de García Cabrera, obra que no fue conocida editorialmente hasta 1980¹⁴⁹ o *Lo imprevisto*, de López Torres, *plquette* surrealista que vio la luz enteramente en 1981; y no digamos nada de su primer poemario, *Diario de un sol de verano*, conjunto de versos y poemas en prosa que cuentan con su primera edición en 1987¹⁵⁰. Por tanto, el caso de *Vértice de sombra* no es extraño en el panorama de la literatura canaria de vanguardia, dadas las dificultades para publicar en su momento que

¹⁴⁸ En una nota aparecida en la revista de *El Museo Canario*, nº. 14, Las Palmas de Gran Canaria (1968), p. 721, se da el orden de sus libros, un orden que se repite en otras obras críticas y que siempre pone en primer lugar *Vértice de sombra*, en consonancia con lo que acabamos de apuntar: “[el libro] comprende los siguientes apartados: *Vértice de sombra*, *Íntimo ser*, *Ausencia*, *Viento o muerte*, *Amor en el tiempo* y *Paisajes*. El autor, aunque no nacido en las islas, es de padre canario y ha vivido casi siempre en Canarias. Literariamente pertenece a la generación de 1936 y de “Gaceta Literaria”. De naturaleza romántica, influido por el surrealismo muestra pasión, lirismo y gozo por el sentimiento cotidiano, y amor al paisaje. Pero sobre todo, irregular, antipreceptista, y desenfadado, con notas de ironía, melancólico, y gran amor a lo isleño.”

¹⁴⁹ Nilo Palenzuela constata que “en el mismo mes de julio de 1936, García Cabrera escribe unos poemas que sólo serán conocidos en 1980”. Palenzuela, Nilo, “Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias”, en *Surrealismo y literatura en España*, op. cit., p. 168.

¹⁵⁰ Op. cit.

había, a lo que hemos de añadir la aversión que entre la burguesía acomodada y entre los escritores de la generación anterior tenían *los nuevos*.

De otro lado, hemos de considerar nuevamente que la escritura surrealista en Canarias no se acaba con el estallido de la Guerra Civil. Este dramático nuevo contexto hace que muchos lazos y amistades se rompan: López Torres es encarcelado y, poco después, es arrojado al mar en un saco; García Cabrera es apresado; Gutiérrez Albelo sufre un cambio radical y abandona la escritura no ya surrealista sino la estética vanguardista; y Espinosa es despreciado y perseguido sobre todo tras la publicación de *Crímen*, siendo despojado de su cátedra de Instituto. La vanguardia en Canarias –de la que el surrealismo, en muchos de sus jóvenes baluartes del verso y la escritura crítica, es una culminación y un avance sin precedentes- presenta, pues, numerosos y singulares casos de *escritura truncada* y de ruptura de una convivencia muy fructífera pero, en lo personal, algunos de estos poetas continuaron, bien por ser consecuentes con su evolución estética personal, bien porque la estética bretoniana era la que mejor se acomodaba a su espíritu creativo, en las sendas del surrealismo. Así tenemos, junto al caso de nuestro poeta, el de García Cabrera, que durante la guerra compuso *Entre la guerra y tú*, obra terminada en 1939. En este caso, las circunstancias marcaron profundamente al poeta gomero.

Esta *continuidad* en la escritura de José de la Rosa dentro del surrealismo no responde a ningún hecho circunstancial externo, sino que es, más bien, una cuestión de especial disposición de su espíritu, con lo que su forma de entender la escritura tiene algo de *innato* dentro de la escritura surrealista, quizá una de las más singulares en comparación con Espinosa o Gutiérrez Albelo, pues parece que era la que mejor se acomodaba a su *íntimo latido*.

El título del poemario es connotativamente *expansivo*: la sombra sugiere la oscuridad, la angustia, la muerte, valores fácilmente reconocibles a lo largo de todo un poemario que tiene muchas notas de autobiografía, de confesión lírica, al igual que *Íntimo ser*. El *vértice*, como sabemos, es el punto en el que se unen los dos lados de un ángulo; por su forma de mayor a menor nos sugiere la idea de densidad y compresión; además, indica, junto a la idea de unión, la de cúspide o punto culminante¹⁵¹. Claro está, así, el carácter metafísico de este poemario, donde la *sustancia íntima*, representada en la abundancia de sustantivos¹⁵² de claro matiz vital o ligados al ser humano, la angustia y el dolor son los ejes temáticos centrales. Pero este título no deja de esconder otro de los rasgos esenciales de *Vértice...:* el importante papel, como decíamos en la introducción, de la mirada y la plasticidad que germina en la mayoría de los poemas. Esta idea nos lleva a pensar que ese *Vértice de sombra* es el fondo del ojo humano, un ojo que mira hacia adentro –de ahí la importancia que tendrán los recuerdos-. El ojo abierto tiene la forma de una concha abierta, donde cada uno de sus lados se une en un vértice, cénit del ángulo que forman, punto en el que se produce la visión. Hemos de tener en cuenta que hay muchas referencias explícitas a los ojos, como en *Crimen*, o a las lágrimas, a los párpados o a la visión, además de alusiones al paisaje cargadas de un

¹⁵¹ Tanto el vértice como la sombra son partes –ecos- de un todo, son elementos antitéticos necesarios, estancias desde las que construir. El vértice es punto de unión, extremo; eso es la angustia, vértice del ser. Lo primitivo será isomorfismo semántico que va en una misma dirección, basado en la dualidad ‘lo material’ (cuerpo) y ‘lo no material’ (alma, deseo).

¹⁵² La construcción “sustantivo + de + sustantivo”, junto con las estructuras disyuntivas y negativas, abundan en *Vértice de sombra*. Éste es recurso aleixandrino también, como hemos podido apreciar en nuestra lectura de *La destrucción o el amor*, *op. cit.*; traigamos aquí algunos ejemplos que consideramos significativos: “Los gritos son estacas de silbo...” (p. 154, poema “Quiero ser”); en el mismo poema, también “súplicas de luna”. La indeterminación gramatical del complemento aumenta la abstracción. Como otros ejemplos tenemos: “color de piedra, color de beso o labio” (p. 165, poema “Canción a una muchacha muerta”). Más ejemplos: “con filos de vestidos o metales dichosos” (p. 228, poema “Cerrada puerta”) y “color de sangre” (p. 230, poema “La muerte”).

particular enfoque plástico que, ineludiblemente, parten de una personal forma de mirar. Pero, no lo perdamos de vista, ese vértice es un vértice de sombra, es decir, el ojo empírico está cerrado, y hablamos, así, de una mirada interior, hacia adentro, lo que entronca directamente con esa idea de huida hacia el fondo, hacia las cavernas del alma, y que es un motivo, como hemos visto, que se relaciona con el ideario surrealista. Es por ello por lo que también hay determinados elementos recurrentes de gran valor simbólico asociados a estos motivos citados: la distancia –el espacio exterior proyectado hacia el interior-, el agua (tristeza, sollozos, lágrimas, sudor) o lo redondo, como lo es el propio ojo, signo del vacío. Por tanto, el carácter plástico del propio título del poemario ya marca la pauta para el entendimiento de los poemas. Las obsesiones del poeta se atisban en las recurrencias léxicas, en la unión de determinados vocablos –unión estéril- en el “parecido emocional” que aportan determinados semas (lodo, silencio, distancia, ojos, plomo, acero...).

Junto a estos elementos de juicio, vamos a ver que las palabras son también víctimas de ese *Vértice de sombra*, cayendo en el vacío, renaciendo como reflejos afilados de visiones interiores. El uso del hipérbaton, ciertamente abundante, es un tratamiento irónico del propio lenguaje; el lenguaje se mira a sí mismo como construcción¹⁵³. Las palabras se agreden, adquieren nuevas formas de relación entre ellas, una *erótica* nueva, enigmática, misteriosa.

Otro elemento que centra nuestra atención es la disposición del poemario: es harto difícil encontrar una *unidad de sentido* entre todos los poemas, continuidad que su numeración romana insinúa. La no presencia de título sino de números nos hace pensar

¹⁵³ Con Morris entendemos que “el surrealismo es más vivo, más provocador, cuando el lenguaje, tanto visual como verbal, es más coherente, comprensible y consciente de sus limitaciones, cuando modos de pensar y sentir generan y encauzan la expresión y no cuando la expresión se justifica y se sostiene a sí misma.” Véase su interesante artículo “El surrealismo epidérmico: irrupciones en España”, *op. cit.*, p. 4.

en una prolongación de la conciencia, donde cada poema es un eco de su fluencia incesante. No hay, pues, sugestión inicial, sino sólo movimiento. Es por ello por lo que términos como “flujo”, “continuidad” o “movimiento” serán empleados recurrentemente en este reflexivo paseo crítico: *Vértice de sombra* es un único poema fragmentado.

Grosso modo, podemos decir que en muchos poemas de *Vértice de sombra* se aprecia la superposición de realidades, de elementos muy dispares que forman una imagen nueva. El ojo, al captar esa realidad, entra en un estado de convulsión y desea ir más allá, hacia las profundidades. Como veremos, las realidades más simples (“montañas”, “lagos”, “valles”, “rocas”, “nubes”...) son trascendidas, “rotas” –como diría el autor o, también, como podría afirmar Espinosa-, lo que supone diluirlas como certezas referenciales, como hechos seguros. Mirar es transmutar; la mirada es metamorfosis. Como en la pintura de Óscar Domínguez, lo inestable es el único camino seguro¹⁵⁴. Todo ello da lugar a una escritura marcada por la sorpresa y la ruptura de los límites, algo muy apegado al magma emocional, a su propio destino como ser en el mundo, a su misión de encadenarse a un espacio¹⁵⁵ sin distancias desde el cual ser en la palabra. Esa convulsión conduce a la otredad, la sombra, la fuga de concreciones y límites, vasto dominio de la nada donde todo es, en esencia, primitivo. Se unen el cielo y la tierra, el agua y el fuego, lo alto y lo bajo, y todo gana un particular simbolismo metafísico; las dicotomías se anulan en busca de equilibrios nuevos. Todo obtiene otro valor; todo vuelve a ser, se regenera en la conciencia como realidad adánica. Lo simple esconde y erige lo complejo en imprevistas asociaciones que, atónita, la mirada

¹⁵⁴ No olvidemos que el dibujo que iba a preceder la edición de este poemario era de Domínguez con quien ya descubrimos que compartió buenos momentos.

¹⁵⁵ “El pensamiento poético, [...] siempre anda más o menos a la deriva en el espacio”; Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 273.

descubre. Así, todo es espacio y el tiempo se suprime. La luz es anegada –abundan los paisajes crepusculares cargados de colores fríos-, silenciada, lo que pone en jaque la relación del poeta con el mundo que le rodea. El poema no es una afirmación sino un espejo roto –realidad multiplicada- cargado de dudas, confusiones, realidades distorsionadas. Todo es un cúmulo de desapariciones, sombras y silencios, quedando como fin de todo el vacío que atesora el eco de la angustia y el dolor.

Todo esto enlaza con otro de los signos distintivos de *Vértice...*: lo real y lo irreal se con-funden. La propia sintaxis poética, en la que aparecen signos de puntuación como la coma donde, lógicamente, no debería ir pausa, hace que determinadas palabras entren con contacto y engendren nuevos espacios de significación, así como resaltan determinados sintagmas al separar los predicados de sus sujetos correspondientes, lo que conlleva, también, una mayor carga sobre la preeminencia del inconsciente: es así como podemos hablar de una *escritura de la sustancia* en la que, en muchas ocasiones, los propios sustantivos funcionan como adjetivos. Para desentrañar esta *semántica poética* hay que partir del ámbito menor del propio poema, que deberemos enmarcar en el significado mayor del poemario. Esos nuevos espacios de significación hallan su particular vértice en los símbolos, algunos de los cuales son realmente crípticos¹⁵⁶ en la escritura de José de la Rosa. De todas formas, la aparente ceguera semántica cede paso a un ritmo que engendra en los versos nuevas relaciones simbólicas. Estas relaciones son muy dinámicas, espejos de la ebullición interior, reflejada en esa especial fluencia expresiva.

Junto a la mirada, el paisaje, las referencias a los recuerdos, especialmente a aquellos que tienen que ver con la música, son también claves. El propio poeta afirmaba

¹⁵⁶ De hecho, en algunos poemas utiliza el término ‘hermético-a’ para hacer referencia a la mirada y, claro está, es fácilmente aplicable a su propia concepción poética.

que “los recuerdos permanecen en nosotros como gotas inmóviles, que necesitan el soplo de la brisa para volar, confundirse y desaparecen por último. Sin esa brisa del pensamiento los recuerdos viven olvidados.”¹⁵⁷

De este breve pasaje podemos entresacar fácilmente dos ideas: el papel primordial de la recreación en la praxis poética, lo que lo une a sus compañeros generacionales, y el papel del intelecto, del pensamiento, en consonancia con ese carácter conceptual, intelectual, de la nueva poesía.¹⁵⁸

Como anunciamos al principio de este capítulo, de pequeño de la Rosa era aficionado a la música –tocaba la guitarra y el piano-; le atrae la música por ser otra expresión del espíritu, de la vida, del misterio, pues las notas musicales enarbolan las sensaciones, sugestionan. Todo esto forjó en él una especial sensibilidad para atenazar y dar solidez a estímulos tan evanescentes –pero, a la vez, tan sugerentes- como una melodía o un aroma:

Una melodía, un perfume, un color, nos hace revivir pasadas épocas, acontecimientos, sucesos, historias, en fin. Es como si las notas, aromas u objetos, estuvieran sólidamente atadas a un episodio especial¹⁵⁹, que en el olvido no hubieran regresado a nuestra memoria, de no producirse ese soplo que agitando el recuerdo hiciera flotar ante nosotros la escena archivada por el tiempo.¹⁶⁰

Esto, nuevamente, nos ayuda a entrever la importancia del sustantivo en su poética: la palabra como símbolo es, también, el vértice en que se unen lo transitorio del

¹⁵⁷ José María de la Rosa, “La melodía de Wagner”, *Gaceta Semanal de las Artes* n°. 69, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (15-3-1956). Desde sus inicios, nuestro poeta aportó textos en prosa bajo la denominación genérica de “Evocaciones” a esta página literaria del periódico tinerfeño. Gracias a estos textos hemos podido encontrar algunas claves interpretativas para su concepción de la poesía, así como para desentrañar algunos símbolos y temas poéticos.

¹⁵⁸ No en vano Sebastián de la Nuez habla de “Generación de los intelectuales canarios”, *op. cit.*

¹⁵⁹ En efecto, en la creación poética los objetos *poseídos* por la palabra que los hace latentes manifestaciones del recuerdo para el hombre son metamorfoseados hacia una realidad suprasensible, exclusiva del poeta, gracias a un malabarismo sin par de la imaginación.

¹⁶⁰ José María de la Rosa, “La melodía de Wagner”, *op. cit.* La infancia es refugio de su amarga existencia. Es un hombre aislado hacia su experiencia interior. Su aprendizaje musical se encuentra como nota autobiográfica tras algunos de sus poemas.

estímulo con la germinación de la idea o recuerdo que se estremecen en el pensamiento. De esta forma, el recuerdo deja de ser un elemento meramente anecdótico, un fragmento temporal, un trozo de historia, para convertirse en un motivo altamente poético y de un enorme valor vital. Por ello, líneas más arriba ya apuntamos el carácter metafísico de su poética, a la que, ahora, añadimos el de *barroco*, no sólo por tener en la angustia, el sufrimiento y el vacío interior¹⁶¹ como sus *leitmotiv* más destacados, sino por representar ese descoyuntamiento interior a través de recursos muy propios de esta época de nuestra historia literaria: hipérbatos, antítesis, oxímoros, estilo nominal¹⁶², que son caracteres compositivos que dibujan un *dictum* que refleja el tormento íntimo.

El primer poema de *Vértice...* esconde¹⁶³ muchos de los elementos que hemos tratado de perfilar:

Me estremece tu aliento que percibo
en esa sangre, vínculo invariable,
que recorre la cinta de mis ojos inquietos;

¹⁶¹ El tema del vacío se ve reflejado en las referencias, muchas veces, a elementos ausentes, opacos o huecos (“círculo”, “eclipse”, “redondo”, “sombra”, “silencio”...). Hay realidades sólo formalmente limitadas, pues tras de sí sólo traen el eco del vacío, la oquedad inerte y opaca del silencio. De ahí, también, las referencias en muchas composiciones a *lo sordo* y las simbólicas referencias a la muerte –eterno vacío-. “Lo opaco” también aparece en *Media hora jugando a los dados*: “Otros gritando, mordiéndose dedos y brazos, retorciéndose como ciegos sobre una hoguera recién hecha, buscando en el arsenal de sus lenguas la más cruda blasfemia, esgrimiéndola, feroces, en el aire *opaco*”. Agustín Espinosa, *Crimen. Media hora jugando a los dados*, prólogo de Eugenio Padorno, colección “Libros del Innombrable”, Biblioteca “Golpe de Dados”, Zaragoza, 1999. La cita corresponde al apartado de esta conferencia sobre José Jorge Oramas, que data de 1933, titulado “La fiesta del hambre”, p. 76.

¹⁶² Este estilo nominal es habitual en los poetas surrealistas canarios. Como muestra del mismo traemos aquí un poema de *Enigma del invitado*, el “poema 2” (fragmento):

La trinchera enemiga
avanzando en silencio.
Sus aceitosos goznes.
Su hocico de vulpeja.

Se me esconden los ojos
rodando para adentro.
Se me arruga la honda
pechera de hojalata.
[...]

Poesía surrealista (1931-1936), op. cit., p. 77.

¹⁶³ Empleamos este verbo porque, como veremos, la escritura de nuestro poeta es densa y críptica, especialmente en el manejo de la imagen.

horizonte absoluto de plomo y de cenizas
que robas panoramas entre tus manos húmedas
de rocíos indecisos.

Contigo, sueño y muerte, amasan sombras
en la agonía de una nebulosa desmayada.
[...] [P. 41]

Varios elementos recurrentes ya aparecen desde el principio: el carácter personal de su poesía (*me* es la primera palabra del poema), el horizonte como punto de vasto dominio, como referente *visual* para el poeta y lo humano y lo corporal como nociones que otorgan una *cercanía* máxima y que nosotros relacionaremos con el carácter *vitalista* y *metafísico* de estas composiciones. La aparición del *tú* entronca con el intimismo a través del dialogismo. Por otra parte, la antítesis, junto al hipérbaton y el oxímoron, serán tres recursos abundantes en *Vértice...*, signos de la dificultad de poetizar la experiencia vital a través de los recuerdos, así como elementos que desintegran la lógica del discurso para dar paso a un mundo poético lleno de imágenes oníricas y vitales que rozan el límite de lo humano.

También la personificación cobra un protagonismo trascendental (“horizonte... que robas panoramas”) junto a la imagen (“panoramas entre tus manos húmedas / de rocíos indecisos”; “Contigo, sueño y muerte, amasan sombras / en la agonía de una nebulosa desmayada”). Como ya habíamos señalado, lo real y lo irreal se funden y a ello ayudan tanto la trasposición de adjetivos propios de actividades del ser humano a realidades del mundo natural (“rocíos indecisos”) como la presencia de motivos como las “sombras” y la “nebulosa”. Las imágenes apuntan caracteres crípticos que no son

más que percepciones de un torbellino interior en constante ebullición. Con esto el poeta trata de dar *carácter cósmico* a su experiencia¹⁶⁴.

Pero, quizá, es la presencia metonímica de *la mirada* (“la cinta de mis ojos inquietos”) uno de los *motivos temáticos* más destacados¹⁶⁵: este paisaje vital dibujado “de plomo y de cenizas” (conceptos unidos *cromáticamente* que representan, antitéticamente, lo frío y lo caliente¹⁶⁶) está en el interior de la conciencia del poeta, y sólo puede apreciarse en su devenir, como realidad que fluye; de ahí el papel de *la sangre*¹⁶⁷: la posesión ya no es fijación, sino movimiento¹⁶⁸. Es una suerte de *posesión resbaladiza* (“manos húmedas”)¹⁶⁹:

¹⁶⁴ Crispin afirma que uno de los rasgos del surrealismo, tanto en poesía como en pintura es la negación de cualquier orden universal y en su lugar, una fuerza cósmica libre y desencadenada”, *La estética de las generaciones de 1925 op. cit.*, p. 158.

¹⁶⁵ Además, la “cinta” nos recuerda irremediamente al cine, tan de moda y tan estimado por los poetas canarios de esta hora. Como es bien sabido, en la primera vanguardia el cine fue tema recurrente por su relación con los nuevos avances, así como por traer a un primer plano el papel protagonista del objeto, la autonomía de las cosas; con el surrealismo, más que de cine hay que hablar de técnica cinematográfica, que se pone al servicio de esa nueva *actitud* ante la vida y el arte.

¹⁶⁶ Como veremos en otras ocasiones, la presencia de *dualidades* genera una fuerte tensión en estos poemas, rasgo característico de nuestro poeta. Todos estos recursos, además de recordarnos al barroco, no hacen más que incidir tanto en la unidad que tienen sus poemas, personalísimas visiones oníricas, como en el *descoyuntamiento* íntimo que provoca esa *angustia existencial* inherente a su vida y a su poética.

¹⁶⁷ Hemos de recordar que el motivo de la sangre también aparece en Bécquer, junto al de la sombra. Espinosa, que tenía en gran estima y admiración al poeta sevillano, consideraba con su habitual suspicacia lo siguiente sobre este motivo: “He elegido como título –no como tema- de mi conferencia el de *Sangre de España*. Para cazar así mejor orejas españolas. Porque quien no quiera escuchar el ruido de su sangre, de su propia sangre, de su sangre de España, ¿qué querrá entonces escuchar? Porque quien no quiera atender a la música de su sangre, a ninguna otra música atenderá, ni siquiera a la divina, a la que Dios compone, entre nubes de incienso, todas las mañanas”. La cita la extraemos de su artículo “Sangre De España”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (13-12-1935). El artículo también se encuentra recogido en *Textos (1927-1936)*, *op. cit.*, pp. 290-295, p. 290. La sangre, como muestra Espinosa, es un tema muy ligado a la historia cultural de España; así, en Garcilaso, Valle-Inclán, Darío o Lorca con su *Romancero Gitano*, que tanto sedujo a nuestros poetas de vanguardia. Espinosa también hace uso de este *leitmotiv* en su conferencia *Media hora jugando a los dados*, en el apartado titulado “la fiesta de la sangre”. Sobre decir que este *motivo sanguíneo* es también una constante en *Crimen*; así, abundan referencias en los capítulos titulados “luna de miel” (“Y este gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares. El reloj de tu crucifixión. Tu clepsidra sangrienta. Con la última gota de mi sangre se acabará también tu sueño”), de “Primavera” y, también, encontramos ejemplos en “Diario entre dos cruces” (“Una cortina rota. Un sueño encadenado. Una tormenta ejemplar. Un toro enfermo. Un río de sangre”), de “Verano”; *Crimen*, *op. cit.* Las citas, respectivamente, corresponden a las páginas 18 y 33. López Torres por su parte, entre otros motivos y recursos como el del empleo de contradicciones o el tema de los ojos, también emplea el motivo de la sangre. El fragmento que traemos aquí también pertenece a un poema de su obra *Lo imprevisto*, *op. cit.*, p. 89:

[...]

Los colores difuntos, arrastran un llanto de carbón
que lleva a tus dominios la personalidad
de un beso, una ciudad o acaso de una avispa,
cercados por el tono de tu voz.

La confusión avanza en espionaje lento,
su lucha sin candelabro fijo,
es un vals, o una lágrima de limón oscilante,
en el arpegio agudo de un delator de albas.
[...] [*Ib.*]¹⁷⁰

La *negatividad* es el horizonte de la escritura de nuestro poeta, que fluye entre las sombras del pensamiento. Ideas como las de “colores difuntos”¹⁷¹, “llanto de carbón”¹⁷² inciden en este concepto. Además, se niega la claridad (“La confusión avanza en espionaje lento”), lo que nos vuelve a recordar el peso de *oscuras verdades interiores*.

Carámbanos de luz en los costados
clavaban en el aire los cuchillos
ardiendo en lento acelerado hielo.
Multiplicada lluvia de alfileres
acribilló tus luces ateridas
rompiendo así el canto de acerico
de tu parado cielo amenazante.
La emoción se colgaba de los ojos
y *la sangre* olvidando sus caminos
despertaba profundos cauces yertos.

¹⁶⁸ Los verbos arrojan esa misma idea de movimiento; podríamos hablar de *carácter sanguíneo* para referirnos a estos poemas, donde todo fluye vertiginosamente, y es ese mismo movimiento el que genera la propia continuidad textual del poema.

¹⁶⁹ Tampoco nos resultaría descabellado relacionar “las manos” con la creación poética, idea bastante asentada en la tradición literaria.

¹⁷⁰ López Torres, en su poema “Fantasía” también hace alusión a la música, al arpegio (*op. cit.*, p. 260):

Embriagado con el licor extraño
del vaso de tu corazón,
lanzas, palabras halladas,
en cielos de fantasía extraordinaria
para que, haciendo arabescos intrincados,
desciendan pirueteando
en un rayo de plata
que se descomponga
en arpegios de acordes armoniosos
sobre paisaje nuevo.

¹⁷¹ La negación del cromatismo niega todo referente externo al sujeto, pues todo sucede en los rincones del alma.

¹⁷² Incluso podríamos considerar este sintagma, “llanto de carbón”, como definición metonímica de la escritura de José María de la Rosa.

En poemas como éste ya observamos otro de los *signos* que identifican la poesía de José de la Rosa: el conciso y elaborado entramado metafórico de sus poemas, aspecto que tiene mucho que ver con la fuerte presencia de *motivos simbólicos*. Así, por ejemplo, podemos apreciar que los motivos “*candelabro fijo*”, “*limón oscilante*”¹⁷³ y “*delator de albas*”, caracterizados por el color amarillo en clara referencia a la luz –la verdad¹⁷⁴–, contrastan con “*espionaje lento*” y “*delator de albas*”, rasgos éstos relacionados con los de “*confusión*”, que se relacionan con lo secreto y oscuro de la conciencia, así como con la amargura y la agonía que supone mirar hacia adentro. El hecho de recordar es, en sí, profundamente traumático y doloroso:

[...]

Suspiro o trueno, cruzan por tu recinto
todas las melodías de amarillo pavor.

Silencio ausente de otros meridianos,
cuando te yergues firme,
cristalizas crepúsculos, enmudeces latidos
en una feliz cúpula de calmas y de vientos.

En tus huellas palpita
un temblor tan redondo de girasol ahogado
que me esclaviza torpe en el vacío,
como una sola gota fatigada.

[P. 42]

El “silencio” será otro de los pilares poéticos de *Vértice...* Su carácter inmaterial se hace concreto a través de su conceptualización como entidad sonora y visual. Ciertamente, podemos tomar este concepto como rasgo metapoético, pues la poesía de José María de la Rosa está llena de silencios, imágenes herméticas y crípticos ecos. El poema se estructura a través de una personalísima serie de isotopías sémicas, que

¹⁷³ El desplazamiento calificativo es un recurso también del gusto de nuestro poeta. En este caso, “oscilante” no haría referencia al sustantivo al que acompaña (“limón”), sino a “lágrima”. El hecho de que el adjetivo aparezca al final otorga una mayor unidad poética al verso, apreciando su contenido como una totalidad indivisible.

¹⁷⁴ Como vemos, el amarillo es un color siempre negado directa o indirectamente: “girasol ahogado”, “candelabro fijo”, “amarillo pavor”.

vertebran un torrente de recuerdos, soledad y agónica angustia¹⁷⁵. Todo ello fundamenta poéticamente la idea de movimiento, que vimos al principio con la “sangre”, de oscilación emocional: estruja en las huellas del dolor¹⁷⁶ una angustia que va más allá de su propio cuerpo; se percibe el *carácter cósmico* –ya señalado más arriba-, universalmente humano, de su poética. Sólo así podríamos entender la disyunción “suspiro o trueno”, donde el extremismo de las dos opciones planteadas produce ese *estruendo cósmico*. La conjunción “o” no encierra alternativas, sino que presenta realidades conexas por la fiebre obsesiva del poeta.

Este discurso que pretendemos plantear vuelve a retrotraernos a las ideas de realidad e irrealidad, que son borradas absolutamente, y a la importancia del sueño para explicar determinadas imágenes: así, el carácter onírico es otro valor esencial de nuestro poeta. A esto hemos de añadir lo musical como otro elemento que nos llama poderosamente la atención, como ya habíamos anunciado: la música es lenguaje universal y la melodía, como el recuerdo, también produce una respuesta emocional; además, comparte con la idea de recuerdo el carácter recurrente, rítmico¹⁷⁷.

Otro rasgo importante es la presencia de *lo cerrado* (“beso”, “ciudad”, “cercados”, “dominios”, “recinto”, “redondo”), que enlaza con el concepto de *vacío* esbozado en nuestra introducción: esos conceptos no son relevantes por la huella que dejan, sino porque rememoran el perímetro que esconde al vacío, dominio de las sombras y de lo confuso.

¹⁷⁵ En lo que toca el asunto de su poesía próxima al surrealismo, Rafael Alberti habla de “pozo de angustia”. *La arboleda perdida. Memorias, op. cit.*, p. 259.

¹⁷⁶ Muy importantes son también las ideas de huella y eco, que se verán reflejadas, de forma obsesiva en ocasiones, en determinadas imágenes. Así, podemos considerar, en relación a estos dos conceptos, los de “aliento”, “panoramas”, “rocíos”, “sombras”, “llanto”, “beso” o “tono”, que aparecen en este primer poema.

¹⁷⁷ Poesía altamente simbólica, pues, donde la recurrencia de muchos elementos nos muestra un camino altamente oscilante para la interpretación. Creemos que en esta recurrencia están las claves para interpretar la poesía de nuestro autor.

La segunda composición desarrolla bien la agitación interior que siente el poeta, siendo el mar, con sus vaivenes, el referente emotivo que sirve de muestrario de su constante metamorfosis interior:

Imagen repetida en el mercurio azul
de una mirada hermética

—Lodo y silencio soy,
los nervios y la médula, de un navío del aire,
sin gavias, tonelajes, ni meditado rumbo,
la medida absoluta de tu capacidad,
dentro de coaguladas tinieblas de mí misma;
agito tus entrañas y enluto crisantemos,
tic-tac profundo de las masas vírgenes...

Mar trepidante, inquieto,
guárdame como buque apagado,
como luna seca y estéril,
que evoca el recuerdo perdido de coral y de musgo,
en su sueño perpetuo de cráteres y frío,
que un rayo de cal se estremece en el agua
como gesto de llanto o de olvido absoluto.

—Soledad. —Sombra. —Nube.
En las playas acechan los ecos de tu paso
vagabundas espumas,
manchan una honradez de sobornada arena.

Eres mar, una inerte báscula, cuyo fiel,
descifra el peso exacto, de un destino de noches.
[P. 43]

Los elementos léxicos denotan frialdad¹⁷⁸ y confusión: “azul”, “lodo”, “silencio”, “tinieblas”, “crisantemos”, “sombra”, entre otros. La referencia a términos muy relacionados con las sensaciones (“nervios”, “médula”) los emparentamos con signos de vitalidad y fortaleza; los elementos externos (“navío”) con las ansias de libertad y liberación que el poeta anhela fervorosamente¹⁷⁹.

¹⁷⁸ “Lo frío” es un elemento temático que hilvana elementos simbólicos del poema (“mar”, “luna”, “tinieblas”, “sombra”, entre otros), en muchos de los casos relacionados o bien con el agua, o bien con la ausencia de luz. Esto se vincula con el terreno que, poco a poco, va ganando lo convulso, lo no estable, trasunto de la idéntica situación espiritual y anímica del poeta con este estado.

¹⁷⁹ A este valor podemos añadirle el del navío como elemento fertilizador de las aguas, con clara simbología masculina. Elucubrando aún más, si queremos, no es difícil relacionar ese “navío del aire” con

De otro lado tenemos los signos cromáticos: el azul es color que “se identifica con estados de pasividad y debilitación”¹⁸⁰; a esto hemos de añadir su fácil relación con estados de ánimo como la melancolía o estados vitales como la contemplación. Así, este color celeste, ligado a lo espiritual y también relacionado con las aguas, contrasta con el mercurio, de color rojo, materia pesada y densa que podemos conectar con la capacidad retentiva, pues todo lo que el poeta nos transmite ocurre en su mente (“mirada hermética”, es decir, cerrada y vista como totalidad en sí misma).

Junto a estos elementos, son destacables las formas inasibles: “lodo”, “silencio”, “soledad”, “sombra” o “nube”, recurrentes en *Vértice*...¹⁸¹ Éstas aparecen como estados del ser que, en la mayoría de los casos, representan cualidades negativas y, a la vez, definitorias y con un valor absoluto, en ocasiones fácilmente relacionable con los temas de la ausencia y el vacío que ésta deja¹⁸². Esto entronca con el presente del poeta, un tiempo inmaterial, sin rumbo claro –de ahí que emplee la tópica idea del poeta como “navío” a la deriva-. Pero, no lo olvidemos, todo ello nace, se desarrolla y llega a su cénit dentro de la conciencia del poeta: la mirada –por eso es hermética- es hacia dentro, y esta idea es de reiterada aparición en los textos surrealistas.

Ante toda esta agitación el mar es el contrapunto que mejor presenta esa metamorfosis interior: de él deriva todo un imaginario insular (“buque”, “coral”,

un sueño, otro de los aspectos capitales en la poética de José de la Rosa heredado, claro está, del gusto surrealista por este *leitmotiv*.

¹⁸⁰ Escartín Gual, *Diccionario de símbolos literarios*, *op. cit.* p. 62.

¹⁸¹ “Pesar”, “noche”, “sombra”, “soledad”, son motivos románticos. Bécquer (*op. cit.*, p. 151) en la rima LXII también relaciona estos motivos con el pesar existencial, como José de la Rosa:

Primero es un albor trémulo y vago,
raya de inquieta luz que corta el mar,
luego chispea y crece y se dilata
en ardiente explosión de claridad.
La brilladora lumbre es la alegría,
la temerosa sombra es el pesar.
¡Ay!, en la oscura noche de mi alma
¿cuándo amanecerá?

¹⁸² A esto hemos de agregar que esos elementos *sin forma* (de definición negativa, como decimos) son estados primitivos que anclan sus raíces en lo más profundo del ser.

“musgo”...) que, a pesar de su dinamismo, no logra transmutar al poeta a ese estado. Reflejo de ello es “la luna”, símbolo de la soledad, tema que es llevado a sus últimas consecuencias semánticas (“luna seca y estéril”), siendo hipérbole de la ausencia de luz en un mundo donde todo son sombras e imágenes poco claras que dibujan situaciones emocionales *límite*¹⁸³.

Con esta situación, la naturaleza llega a cobrar otro valor, más convulso, inquietante y vigilante, incluso, como si de un animal se tratara (“En las playas¹⁸⁴ acechan los ecos de tu paso / vagabundas espumas”). El hipérbaton traduce bien ese estado de agitación en el que el poeta se encuentra; por otra parte, esas “vagabundas espumas” recuerdan mucho a los personajes de muchos textos surrealistas que no saben a dónde van, que no tienen un destino cierto, aspecto éste que volvemos a relacionar con la propia situación del yo poético y con *Enigma del invitado*, de Gutiérrez Albelo.

Si por algo caracterizamos los poemas de José de la Rosa es por su amplio espectro significativo: los versos no conducen a una interpretación clara y definida, sino que se abren, como las alas de un ave en pleno vuelo, y nos conducen por múltiples vericuetos interpretativos; de este modo, no resulta difícil emparentar algunos elementos léxicos del poema (“lodo”, “tinieblas”, “masas vírgenes”...), que remiten a realidades primitivas metamórficas, con el propio poema como materia que se construye, que va oscilando en evolución permanente. Las imágenes, abundantes y herméticas, como la propia “mirada” (y ésta es otra clara referencia metapoética), son pilares de ese proceso. En ese devenir toman protagonismo las apariencias, elementos que esconden la identidad de una verdad más alta, por más importante, que yace en la profunda

¹⁸³ Todos estos elementos introducidos por esta “estrofa” sólo son asibles por la mirada y es esta imagen del mar la que tomará las riendas del poema en un gesto máximo de creatividad.

¹⁸⁴ La playa, además, es un límite entre dos estados: lo metamórfico-dinámico y aparente, relacionado con el mar, y lo seguro y estático, emparentado con la tierra. Estas dualidades, ya lo hemos señalado con anterioridad, son altamente poéticas y ensalzan el lirismo y el valor emocional de los textos.

conciencia del poeta. Esta conciencia metapoética, siempre latente, también puede relacionarse con el circumloquio final del poema, que acentúa, por un lado, su carácter lírico y, por otro, resalta el valor amplificador que tiene este recurso: relativiza los conceptos, en contraste con el carácter absoluto de los tres sintagmas anteriores¹⁸⁵. Ello destaca que esos *conceptos relativos* ya están interiorizados en la conciencia creadora, que los maneja a su antojo.

El paisaje, como apuntamos al principio, es un referente ineludible en las islas dentro de la estética de vanguardia¹⁸⁶, y nuestro poeta siempre se sintió profundamente atraído por la naturaleza insular, tan simbólica¹⁸⁷. Es por ello por lo que lo telúrico, con todas sus connotaciones esenciales, primitivas y genésicas, jugará un destacado papel.

La conciencia del poeta se define por su redondez; el círculo es capacidad, movimiento incesante, pues todo está en permanente agitación debido a que nada puede encontrar en él asidero estable, reposo; es por ello por lo que serán vitales en nuestro poeta valores como lo transitorio o metamórfico.

El tercer poema vuelve a ser un ejemplo de esa inestabilidad emocional, y a ello contribuye la propia orografía del paisaje de la isla: esa inasibilidad de lo transitorio y

¹⁸⁵ Estos sintagmas son, recordémoslo, “-Soledad. –Sombra. –Nube”.

¹⁸⁶ Queremos traer aquí las notas que en la solapa de la edición de *Desierta espera* escribe el propio poeta como introducción a toda su obra: “Amo a esta tierra. La defendí y alabé en todas partes; en público y en privado. En alta voz o en silencio. Acaso sin embargo no sea pronunciado mi acento localista, a través de los poemas que ahora publico. Pero debe llevarse a la razón que, cuantas veces expongo un paisaje, mi pensamiento es Tenerife; y de aquí todas las sensaciones, todos los estremecimientos; de aquí la viva emoción que se adentra por mis ojos abiertos de par en par, para que anduviera zigzagueando en mi íntimo ser, cuando he puesto el pie en la cumbre tinerfeña –en sueño o realidad-, y he contemplado siempre como nuevos, los valles, las nubes y el mar. Un paisaje puro, simple, sin nombres ni símbolos eufónicos, metido de bruces en esta geografía universal que es la Isla misma”. Con juicios como éste se comprueba qué propuestas generacionales marcaron la vida y la poesía de José de la Rosa.

¹⁸⁷ De ello da cumplida fe su continua presencia en *Vértice...*: “Barrido por la sombra, he encerrado el *paisaje* / en un desenfocado lente de confusiones” (II); “sois, quizás, la memoria tibia de otra inquietud / de *paisaje* evadido en vertical silencio,” (VII); “cuando mi única nube ciegue todo el *paisaje*” (VIII); “deja toda la luz, tan extremadamente pensativa / que no acierta el *paisaje* / por qué el hielo se extingue tan pausado” (XIV); “simula fijamente / un *paisaje* de grutas. [...]” (XIX).

cambiante produce una tensión que en el poema se refleja en la dialéctica entre lo elevado y lo profundo:

No huyáis cumbres y valles,
barrancos y laderas,
porque os agite en mi dolor espeso;
seré tan breve
como la sonrisa deshecha de una despedida fría,
como suspiro roto o despliegue de confundidas alas,

sólo busco el regazo de una cuenca vacía,
selva o vado de ríos en silencio.
[...] [P. 44]

Este paisaje es un terreno extremo, no estable; diríamos que es un *paisaje agitado*, alterado por los picos y los vacíos. Estos vacíos, esos *valles emocionales*, están representados por las ausencias, por las huellas que dejan determinadas manifestaciones humanas, como la “sonrisa” o el “suspiro roto”¹⁸⁸, presentes en la primera parte del texto a través de comparaciones¹⁸⁹. Es por ello por lo que el poeta afirma: “sólo busco el regazo de una cuenca vacía”¹⁹⁰. Esto es un imposible, algo irreal que, sin embargo, puede encontrar en el poema su realización, aunque sólo sea lingüística. Así, por

¹⁸⁸ La imaginación juega un papel muy relevante en la estética surrealista de José de la Rosa y no hemos de olvidar que ésta también parte de *huellas* o *vacíos*. Esa imaginación está presente en el empleo de las comparaciones sobre las que se yerguen los versos en los que se encuentran estos dos términos: el símil, muy empleado por José de la Rosa, es el nexo entre el yo y el recuerdo, aparte de ser un elemento amplificador de gran valor poético y creativo. También es tópica la relación existente entre la imaginación y elementos simbólicos emparentados con ella, como esas “confundidas alas” del quinto verso. El paisaje es ese “trampolín” para ir hacia el fondo, siendo la imaginación, que borra toda frontera, la escala para realizar el viaje.

¹⁸⁹ Muchas imágenes y comparaciones toman como fundamento apariencias, huellas, ausencia de emociones humanas (en este caso), abocadas a la desaparición por su brevedad, presentadas como ecos de lo que fue. Por todo ello el tiempo será un tema ineludible.

¹⁹⁰ En *Enigma del invitado (Poesía surrealista (1931-1936), op. cit., p. 108)* aparecen, también, unas “cuenca vacías”:

[...]
Manoteaba para no manchar
mis guantes de etiqueta
y con mis pies desnudos, empujaba
-vanamente-, la puerta.
Al erguirme, una sombra muy querida
se me apretó con fuerza.
Iba, también, descalza y, de las cuencas
vacías de sus ojos
saltaban dos torrentes de lágrimas eternas.

ejemplo, la “selva” puede emparentarse con el “vado de ríos en silencios” a través de un nexo coordinante de valor disyuntivo: ambas son realidades cambiantes, en estado primitivo, dinámico y, como tales, escapan a cualquier aprehensión material; por ello, también pueden unirse, porque su valor es el mismo en la *materia idiomática* que la conciencia erige como poema.

El erotismo es otra de las constantes de la estética surrealista, especialmente presente en muchos textos a partir de la autonomía que cobran determinadas partes del cuerpo femenino¹⁹¹ (“Victoriosa descanso en esos pechos firmes”¹⁹²; “y los campos teñidos de mi aliento fecundo”). La agitada palpitación erótica, quizá, sea la mejor definición del estado febril del poeta¹⁹³. La mirada fecunda el paisaje como si de una

¹⁹¹ Dentro de esa amplia significación que adquiere la poética de nuestro poeta, como ya hemos comentado, este poema creemos que podría aceptar una lectura en clave erótica. Albelo es otro de los poetas de la generación de *gaceta de arte* en los que, a través de enumeraciones y aglomeraciones de elementos del cuerpo humano, éstos se vuelven autónomos, motivo muy surrealista; así aparece en *Enigma del invitado*, “Poema 4”, (*Poesía surrealista (1931-1936)*, *op.cit.* p. 79:

Piernas.
Brazos.
Testas.
Hombros.
Manos.
Etcétera.

Mecánica
deshecha.
Y arrumbada,
en dos filas simétricas.
Al centro
de la mesa.
Horrorosa.
Y angélica.
[...].

Ese erotismo cobra caracteres extremos en *Crimen* como, por ejemplo, en el episodio “Parade”, en el que los pesados senos de una estatua caen como dura represalia sobre las cabezas de dos gemelos que, noche tras noche, se masturbaban ante ella.

¹⁹² En esta estrofa parece como si todos los sentidos se fundieran, dando lugar a una dicción extraordinariamente visceral, radicalmente humana.

¹⁹³ López Torres, *Obras completas*, *op. cit.* p. 73, busca en la pasión erótica juvenil una fuente de intensidad vital:

IDAS LAS voces,
las formas, los colores,
solos, tú, yo y la playa;
de besos, ¡qué morenos
se pusieron tus muslos

relación sexual se tratara; hay una comunión intimísima entre poeta y mundo natural. El poeta hace suya esta realidad natural, la posee, para ofrecernos una realidad *otra*, fecundada por el dolor interior, forjada en la angustia que deja el vacío (lo redondo) de las noches sin dormir.

Un elemento muy interesante –y asiduo- en *Vértice...* es la presencia de lo femenino como rúbrica del yo lírico:

[...]

Victoriosa descanso en esos pechos firmes,
cimas madrugadoras de mi angustia crispada,
que me amenazan rojas en un puño de sol,
desafío rotundo de amanecer tibio.

Traigo para los prados en mi retiro oculta,
una sedienta combustión de insomnios
y mi presencia
es símbolo de hoces destempladas y de torcidos páramos
en mi oscuro destierro repartidos.

[...] [*Ib.*]

El género gramatical es la esencia de la definición idiomática. Aquí, la presencia de lo femenino ensancha el “carácter fecundo” de la propia escritura, llena de imágenes que marcan una veloz continuidad –una curva- de formas, estados y abstracciones.

Por otra parte, y en relación con la segunda estrofa del poema, no podemos dejar de comentar la lograda plasticidad que consigue en su desarrollo: las cimas se convierten en pechos, ambos elementos inquietantes¹⁹⁴ (uno por el riesgo que conlleva la caída, así como por su finalización en punta, otro por la atracción y, por ende, la pérdida de control que supone, al liberar, como estímulo, las riendas de la pasión y los instintos sexuales). A partir de esta identificación, donde lo real y lo irreal se unen en

y mis ansias!

¹⁹⁴ Las escenas de poemas como éste de José María de la Rosa nos traen a la mente cuadros como “A la hora del observatorio”, de Man Ray o “El desierto de la reina de Saba”, de Eugenio Granell. Con respecto a ese papel *inquietante* de los pechos hemos de recordar el título de la obra de García Cabrera *Los senos de tinta*.

una suerte de continuidad propiciada por la conciencia creadora, los elementos que siguen inciden en las nociones de firmeza y dureza, como la que representan (“los pechos”: “puño de sol” y “desafío rotundo”). Volvemos a encontrar, pues, una realidad amenazante que convulsiona al poeta.

Nuevamente, y hemos de incidir en ello, aparece explícitamente el yo poético (“y mi presencia / es símbolo de hoces destempladas y de torcidos páramos / en mi oscuro destierro repartidos”). Su temblor íntimo se expande por todo, contaminando “los prados”, imagen estable e idealizada del paisaje. Notemos aquí la presencia de elementos que manifiestan una relación semántica con la idea de ‘descontrol’ (“combustión de insomnios”, “hoces destempladas”), lo que, reiteramos, vislumbra un nexo con “mi oscuro destierro”, con ese paisaje interior tan negativo.

Otro valor destacable en nuestro poeta es su obsesión por unidades de medida, en este caso el ejemplo es el barómetro¹⁹⁵. Medir, no lo olvidemos, es una forma de controlar y de dominar, de hacer propio, de asir en un continente lo que, de otra forma, no podría retenerse. No podemos obviar que el propio poema, a pesar de sus *agitadas* formas versales, es una forma de contener, de dominar el fluir de la conciencia, acentuado en algunas ocasiones por la escasa presencia de la puntuación.

Ese tránsito que el poema plasma entre “lo de dentro” y “lo de fuera”, entre el paisaje de la isla y la personal situación del poeta, que tensiona los entresijos simbólicos y las imágenes del texto, se materializa en la parte final:

[...]
Al compás de mi pecho con urgente fatiga
tiembla la tierra
clave, en la luz estremecida de los tiempos,
y los campos teñidos de mi aliento fecundo,

¹⁹⁵ También “al compás” (“Al compás de mi pecho con urgente fatiga”) es un intento por manifestar una forma de medir, de controlar.

son barómetro fijo
en las cosechas de oro o de cenizas.
[Ib.]

Estos elementos antitéticos representan la totalidad, ese deseo de integración entre los dos mundos, que quedan, al menos sintácticamente, al mismo nivel, identificados, pues comparten el hecho de ser, tanto el “oro” como las “cenizas”, dos estados sucesivos, dos formas de la temporalidad, de la evolución del mundo y del propio ser.

La honda preocupación metafísica, la presencia de la negatividad y las asociaciones basadas en una pura plasticidad poética de corte irracional son rasgos del surrealismo, pues conforman una extrema expresión de libertad. Las emociones más visceralmente humanas encuentran en la estética surrealista su expresión más intensa. El producto resultante sólo puede ser un hecho lingüístico pleno de intensidad lírico-poética. En este orden de ideas, situábamos *Vértice...* como poemario de índole metafísica. Hasta ahora, tanto por su acentuado contenido simbólico como por la relevancia de la realidad vital del poeta, de su mundo interior, sólo habíamos tenido la oportunidad de señalar algunos atisbos de esta orientación. El cuarto poema, desde su inicio, es un sólido ejemplo de todos los rasgos aquí esbozados:

En vertical descenso
camino hacia la cumbre de los meses que existo,
a rincones polares, que no conocen huella,
en mi ruta de copos y planicies dormidos,
clavo la luz cansada
en un cruel epílogo de grises mecanismos.

En mi oscuro destino
romper crujientes témpanos,
como huecos corazones,
como lápidas y trajes enlutados
como labios inertes,
y trasladar los árticos, desgarrados, furiosos
para filtrar su imagen secuestrada y deshecha
entre árboles y cúpulas de hielos archivados.

Un giro violeta de ligeras escarchas
brota de la montaña, en espejo arrugado
como hoja de perdido almanaque sin número
que flota en caudaloso velo de incertidumbres.

A través del espacio, vaga tierra agotada
—ojo lentísimo, descompuesto y turbio
como negro cristal o viva lumbre.
[P. 45]

Desde la primera estrofa hay referencias tanto al “yo” como a la existencia (“meses que existo”). La antítesis inicial (“descenso vertical” – “hacia la cumbre”) es sólo aparente: la cumbre refiere el fin de la existencia; el descenso vertical, por el contrario, remite a una forma de mirar, siempre desde arriba, de manera analítica. Todo ello se sucede de forma acelerada, continua, por senderos imaginarios donde el blanco (“rincones polares”, “ruta de copos y planicies”, “luz cansada”) contrasta con el destino “de sombra” del poeta. Lo polar, frío extremo que niega la vida, es un espacio de no permanencias –un *espacio negativo*-. Metonímicamente, esa idea de pasos (“camino hacia la cumbre de los meses que existo”) tiene ecos en esa *ruptura* con el amor, la muerte y la palabra representada en esta composición¹⁹⁶. El amor y la palabra son formas de ser –y de comunicarse- en el mundo¹⁹⁷, mientras la muerte amenaza constantemente este valor de relacionarse con un entorno enmarcado en sensaciones de agonía, frialdad y muerte, concepto metonímicamente mostrado a través de lo que hace referencia a “lo helado” (que se relaciona fácilmente con el tiempo ya pasado, “archivado”, en justa expresión de José de la Rosa, que no da calor emocional), que es agua estancada, inmóvil, inerte también, que espera su tiempo para volver a fluir “a través del espacio”. Además, lo polar connota dureza, como el sino vital del poeta, y

¹⁹⁶ Tanto la muerte como el amor –y el deseo- se acercan por su carácter fugitivo.

¹⁹⁷ “El amor y las gentes de este libro, son en su mayor parte isleños, aún cuando lleven sobre sus hombros una capa de universalidad”. José María de la Rosa, *Desierta espera* (solapa), *op. cit.*

asimismo enlaza con lo inexplorado y desconocido, pues no podemos olvidar que este poemario encarna el intento del poeta por buscar en sí mismo las causas de su desoladora situación.

La *dialéctica de lo blanco* conecta con la noción de rutina y cansancio (“copos y planicies dormidos”, “clavo la luz cansada”) y define una manera de mirar agotada. Esta rutina se encuadra en un presente eterno, lo que aumenta la crueldad y el dramatismo, parámetros que definen la circunstancia que rodea al poeta. Así, podemos afirmar que *el blanco* es un color metafísico: caracteriza un espacio vital frágil, lleno de melancólicas agonías. Conjuntamente, es señal de la idea de totalidad espiritual¹⁹⁸ y de lo telúrico: marca un espacio físico que es trasunto de un espacio vital.

Como venimos afirmando, la idea de muerte ronda todos los entresijos de este poemario. Este movimiento eterno que es compendio de la rutina vital del poeta queda en suspenso con la aparición de los infinitivos (“romper”, “trasladar”, “filtrar”), otorgando a los hechos un valor sustantivo a la par que denotan un cambio, un avance. Es ahora el negro –metonimia de la ausencia-, personificado en el “oscuro destino” el que, a través de caóticas comparaciones, dispersa por todas partes la idea de muerte (“huecos corazones”, “lápidas y trajes enlutados”, “labios inertes”, sintagmas que, como apuntábamos más arriba, niegan la presencia del amor, sepultado por la idea de muerte). Lo cromático y lo emocional van de la mano, lo que no es más que una nueva muestra del carácter transitorio de la realidad personal, de la propia vida; romper, dividir, es una nueva forma de la totalidad. La vida encuentra su ideal proyección en el mundo natural, en su escenario de desarrollo. A esta idea se unen los adjetivos empleados, que inciden directamente en esa humanización del mundo natural como espejo del universo propio

¹⁹⁸ Según Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 110) “el blanco [...] simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de lo serial”.

del poeta: “desgarrados”, “furiosos”, son términos que delatan una filiación humana (y ya hemos señalado este rasgo, la humanización, como muy relevante y característico de la poética de José de la Rosa) de lo que, aparentemente, pertenece a ese mundo externo al yo.

Todo el poema es una hermosa metáfora de la vida: sólo se puede vencer el pesimismo presente, latente en cada verso, buscando en los archivos del tiempo, cuya imagen como espacio *helado* es muy clásica. Ésta es una forma de huida, de refugio. Se establece una lucha entre todos esos momentos pasados, fríos, y el interés perentorio del poeta por seleccionarlos, por “filtrar su *imagen* secuestrada y deshecha”. Recordemos que la imagen será una de las obsesiones de los surrealistas; para Breton, “el valor de la imagen está en función de la chispa que produce”, afirmación a la que añade el siguiente comentario: “la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico”¹⁹⁹.

En este caso, en José de la Rosa encontramos un intento por reconstruir todo un pasado plagado de recuerdos ensartados, como una película de la vida, que el poeta trata de romper para poder depurar los distintos trocitos resultantes y, de este modo, poder elegir los verdaderamente significativos. Ésta es la lucha a la que el poeta se aferra: puede mirarlos como reducto vital, o bien, por el contrario, como frío cúmulo de tristes y melancólicos recuerdos. “Romper” representa la idea de “seleccionar”, algo que supone un enorme trabajo para el poeta, pues su mirada está fatigada (“clavo la luz cansada”). La propia idea de “clavar” delata muy bien las nociones de crueldad y dolor que hemos venido anotando.

¹⁹⁹ *Manifiestos del surrealismo, op. cit.*, pp. 58 y ss.

La secuencia poética final del poema une, como las partes de un todo, los dos grandes eslabones de la composición: vida y muerte (hielo y agua). La disyunción final (“negro cristal o viva lumbre”) no posee un valor de elección, de opción entre dos posibilidades, sino que, directamente, iguala dos conceptos que no se sienten como antitéticos, sino como dos momentos necesarios de un proceso vital y espiritual²⁰⁰. El crepúsculo es el reflejo visual que mejor concreta esa dualidad, este tránsito, esa incertidumbre o momento de confusión que se produce en el paso de un momento – espacio- a otro: el espacio es un medio para alcanzar la situación deseada.

Es otro espacio –el de la ciudad- el referente simbólico de la quinta composición:

Oh ciudad luminosa
cierra tus venas encendidas,
ven a mi espacio inerte, para escuchar tu risa trasnochada
ven, que aquí en mi distancia, se apagan los suspiros
—ritmo de los motores—
y las falsas siluetas de esas bujías lívidas
que solicitan guerra, con la espiral perdida
en tus brazos de luna.

Ven ciudad amorosa,
te sellaré los labios, la conciencia o el odio,
devoraré tu vértigo
con el ansia de los sueños que no terminan,
como una sinfonía desgarrar los pentagramas
deshaciendo las notas en un control de tiempos.

Ven para despojarte de la absurda censura.
Oh ciudad febril, ven;
quiero sofocarme en tus senos,
navegar en los muslos que palpiten más tarde.
Quién pudiera volar,

²⁰⁰ Este mismo valor es el que apreciamos en los siguientes ejemplos alexandrinos: en el poema “Nacimiento último”: “pregones o júbilos” o, en el mismo poema, “¿qué nubes o qué palmas que besos o siempre vivas?” (pp. 55 y ss); en el poema “Resaca” leemos “un alma un velo o un suspiro” (p. 66). De *La destrucción o el amor* queremos reseñar en consonancia con lo que venimos argumentando sobre la disyunción el ejemplo que aparece, muy claro, en el poema “Plenitud” (p. 169): “Todo es sangre o amor o latido o existencia”.

romper los surcos de oro del espacio tristísimo
cuando la altiva torre cambia su piel de arena
por locos alfabetos o relojes partidos
[P. 46]²⁰¹.

Como en casos anteriores, sólo el entramado simbólico puede dar organicidad estructural y materialidad semántica a los poemas de *Vértice*... Dentro del valor cósmico del dolor y la angustia, de la melancolía que agita la conciencia, la ciudad es un reducto, un microcosmos, un artificio terrestre que el poeta sublima, porque personifica un *reducto de lo cerrado*, un espacio sin fisuras, un espacio mental. La ciudad es el lugar de los convencionalismos, de lo acordado –artificio por excelencia–, de lo construido por el hombre. Es como un poema, con el que no sólo comparte la idea de espacio creado y cerrado, sino también la idea de vida en transcurso.

Nos vamos a centrar en esa noción de espacio, tan recurrente en *Vértice*. Se relaciona con la idea de distancia y cumple un importante papel no sólo como noción física, sino como valor de la conciencia y recinto de la memoria, como situación del ser y materialización poética de un centro para relacionarse con el entorno. Siempre será un espacio conocido o, al menos, con el que el poeta siente empatía (“mi espacio inerte”) y cercano (“ven, que aquí en mi distancia...”). Es punto de encuentro, de comunicación dentro-fuera. En este poema, parece como si la tonalidad exclamativa entroncara con la mística, con ese deseo de unión y de petición de renuncia de todo lo material (el aspecto físico, elaborado a partir del cuerpo femenino, y de los convencionalismos como

²⁰¹ Ciertamente esta imagen nos trae a la memoria algunos cuadros de Dalí, Domínguez y Juan Ismael, donde aparecen relojes blandos, así como el título de Pedro García Cabrera *Dársena con despertadores*; éstos marcan sólo el tiempo de lo irreal, del sueño, de la visión. Por otro lado, la idea de ciudad *opresiva* también la notamos en el poema “Todo se iba...”, de Jacques Prévert (*Antología de la poesía surrealista*, *op. cit.*, p. 218 y ss):

[...]
La ciudad se iba
sudando sangre y agua
envases de gas reventados
[...]

negación de cualquier atisbo de moralidad burguesa), todo ello hasta llegar al momento de éxtasis final (“Quién pudiera volar”), como intento por borrar y olvidar ese “espacio tristísimo” que sume al yo²⁰².

El espacio urbano se identifica con su situación: su ritmo vertiginoso (“ritmo de los motores”, “devoraré tu vértigo”), su amplitud, su ajetreo interior se corresponden con su actual horizonte vital. Pero para que esa identificación se produzca debe ser purgada, pues debe eliminarse lo que no es auténtico (lo artificialmente creado que anega la sinceridad), quitándole sus vestidos, sus ropajes para, en su desnudez, llegar a su genuino centro, a una forma en que la comunión es total. En este proceso lo pasional es abolido (“te sellaré los labios, la conciencia o el odio”) y el poeta se convierte en el amante de ese ámbito, cuya luminiscencia se vuelve atracción en contraste con ese espacio de sombra de ese espectador. La luz es signo de vida, de dinamismo; de ahí que despierte las ansias de plenitud del poeta, pero, para ello, ha de renunciar a la *artificialidad* de su luminosidad, a esos “brazos de luna” o rayos, pues la ciudad comparte con el satélite terrestre el hecho de no tener luz propia, sino procedente de otro lugar. Con ello este espacio humano podría ser interiorizado en la conciencia creadora para, como recuerdo, unirse al espacio sombrío de esa conciencia, para ser poseída. Esa posesión es la que despierta la *analogía erótica*, lo que es signo de que ha arraigado en las entrañas del ser (“quiero sofocarme en tus senos, / navegar en los muslos que palpiten más tarde”). Sin embargo, la imagen final nos transmite que todo el poema no es más que un deseo, un anhelo que se sitúa en el crepúsculo: el sol es esa “torre altiva” que cambia “su piel de arena”, un sintagma que nos recuerda a Lorca con su gusto por

²⁰² Esta importancia del elemento urbano también aparece en *Nadja*, de Breton, junto a la importancia del componente erótico: “una mujer desnuda, que tan sólo hubiera tenido que despojarse de un abrigo, iba y venía de un lado a otro, muy blanca. Lo cual, en sí mismo, ya era bastante turbador.” André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 127.

referir el color (amarillo en este caso) por el objeto que lo posee, como forma de materializarlo, “por locos alfabetos” (la guerra de colores que produce el ocaso) o “relojes partidos”²⁰³ (el sol hundiéndose en mar simula ser un reloj, redondo, sesgado en dos mitades). Como en el caso de su hermano Julio Antonio de la Rosa, la tarde será el punto de inflexión, el *vértice de sombra*, como lo es, también, el ojo humano²⁰⁴, el nexo imprescindible entre la realidad y el deseo, terreno de lo posible, espacio sin distancias donde todo es movimiento incesante, alboroto de claridades y sombras, espejo de un espíritu asediado por la amargura, escenario de posibilidades que se desarrollan ante la atónita perplejidad del poeta-espectador. La prosopopeya “espacio tristísimo” vuelve a resaltar ese valor humano que el poeta concede a todo lo que le rodea. Esta es otra forma de eliminar los límites entre lo interno y lo externo.

En el sexto poema la sombra y el paisaje vuelven a apuntar a profundas realidades del alma:

Barrido por la sombra, he encerrado el paisaje
 en un desenfocado lente de confusiones,
 donde el calor inmóvil, no contiene las aguas;
 —cabellos de cristal que rompen en la arena
 pisadas o gemidos—
 y, fundidas, oscilan en un signo de invierno.

²⁰³ Espinosa en *Crimen* hablará de “el reloj de tu crucifixión”, *op.cit.*, p. 18.

²⁰⁴ La importancia del “ojo”, al igual que en *Íntimo ser*, rebasa los lindes semánticos de un simple tema poético, como ya hemos podido apreciar anteriormente, lo que se puede observar en su constante presencia a lo largo de todo el poemario, donde aparece *incrustado*, en ocasiones, en imágenes de gran valor plástico. Aportamos los siguientes ejemplos: “que recorre la cinta de mis *ojos* inquietos”, (I); “*ojo* lentísimo, descompuesto y turbio / como negro cristal o viva lumbre” (IV); “*ojos*, que con la luz, se aturden en un vértice” (IX); “que se ofrecen *ojos* al relente nublado / en su vidrio de soles, brota la sangre inerte” (XII); “es una sensación de *ojo* interminable en una curva” (XIV); “como *ojo* desprendido de una máscara en sombra” (XV); “mis *ojos*, chorros de sal hermética” (XVIII); “y mis *ojos* / -cristaleras de catedral gótica, fijos y veloces-“ (XIX); “*ojos*, boca o pestañas de rigidez firmísimas, / rompe una sugestión de latentes ideas...” (XX); “manchas de claridad se afirman / en los *ojos* perdidos de la sombra.” (XXI). Sintomáticamente, estos son los dos últimos versos del poemario; de este modo, atestiguamos como estructuralmente el núcleo germinal del libro (ojos, mirada) abre y cierra esta *plaque*. Este motivo es recurrente en *Pez soluble* (1924) de Breton: “la hermosa aurora del atardecer me precedía, sin volver atrás *los ojos* en el cielo de mis propios ojos.” (*Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 75). Lo importante no es que el ojo sea *simple espejo*, que refleje, pues ese no es su papel ni constructivo ni de descubridor de los misterios del ser y el mundo.

A su corriente rápida,
el caprichoso grillo, frotándose las alas,
se internará en su gruta de topo involuntario.

La tierra, enmohecida de un intenso erotismo,
germinará los tréboles de pensamiento verde,
como enigma de un choque de sexos en el barro.

Se perderá mi esfuerzo en minúsculas bocas,
como vacíos cráteres de un agotado llanto.

Cuando la rotación no respete lo turbio
y tiemblen las imágenes del sueño o artificio,
en el fondo del bosque
palpará el recuerdo;
dentro,
donde el rugoso tronco afile espesas gotas
que se hundan en el musgo de las noches aisladas...
[P. 47]

El círculo, lo redondo, imagen de la perfección, adquiere en José de la Rosa otro valor: el de interiorización como estrategia para dominar el paisaje observado. Este proceso es lo que produce muchas veces esa suerte de *corporeización* de la materia natural que hemos vislumbrado en algunas composiciones anteriores. Así ocurre con el paisaje, un elemento que es observado desde su misma raíz, a ras de suelo (“Barrido por la sombra”). En ese punto todo se detiene (“calor inmóvil”) y todo se presenta de forma genésica, como principio y fin de la vida. Los términos ambivalentes siguen creando tensiones de alto valor lírico (“calor inmóvil”- “signo de invierno”), como reiteración de la contraposición dentro-fuera, como neutralización última de esa oposición y signo definidor de su conciencia. A ese nivel –paralelo al suelo- todo se entremezcla y se confunde (ese “lente de confusiones” es la mirada del poeta-espectador de su propia interioridad atormentada); de este modo, se relaciona lo telúrico-marino -ya que el paisaje en este poema es el del mar-, con lo sexual (“pisadas o gemidos”) pues ambos elementos están en el origen de todo, con su claro valor dinámico, un dinamismo que no retiene imágenes, sino que las metamorfosea haciéndolas suyas para verterlas de otro

modo. Así, la función del mar es muy similar a la del ojo humano: retener para devolver de otra manera. Ese “signo de invierno” es un concepto que encierra la espuma del oleaje, huella del vaivén marino que, como la creación, nunca se detiene.

Lo simbólico expande poéticamente la mirada, la hace cósmica. En esta composición el entramado simbólico se mueve entre lo masculino y lo femenino (“calor” – “aguas”), principios esenciales del origen y fin en la tierra. Lo telúrico –proyección de lo instintivo- es el espacio donde se aúnan ambos campos conceptuales. Así, la relación mar – tierra que erige la semántica de este poema no es más que una *erótica* del entorno cercano al poeta-espectador, con las constantes penetraciones de aquél en la arena de la playa, sumisa y cálida por el sol.

No de otro modo, salvo el erótico que mencionamos, puede entenderse el poema a partir de la segunda estrofa: la “corriente rápida” del agua deviene en movimiento continuo y desenfrenado, cual si fuera una respuesta pasional; el grillo, único animal que se frota las alas para cantar sitúa en la noche el entorno de la situación descrita. El animal penetrará la tierra (“se internará en su gruta de topo involuntario”), imagen con claras connotaciones sexuales.

Ante este elemento fecundante, está la tierra, bastión fecundado y símbolo tradicional de lo femenino y de la procreación. De esta forma, al menos, entendemos nosotros esa unión, que encuentra en el “barro” (“enigma de un choque de sexos en el barro”) esa confusión que había al principio (“lente de confusiones”). Con todo, no deja de ser intensamente lírica la imagen, de corte surrealista, que encierra, como batalla de sexos, la tercera “estrofa”.

Pero este paisaje fecundo y germinador, cuya persistente presencia se observa en la aparición de un círculo léxico relacionado con lo fértil (“agua”, “corriente”, “tierra”,

“enmohecida”, “barro”), se vuelve gesto que no conduce a ninguna parte cuando es el poeta el protagonista; atisbamos en algunas secuencias de este poema veladas referencias a la masturbación como acto intransitivo que no conduce más que a aumentar la sensación de dolor y de vacío (“se perderá mi esfuerzo”). El proceso no tiene ninguna finalidad y no deja más que angustia y agotamiento. Tanto es así que el final abierto del poema presupone esa intransitividad ya citada, así como el dolor superlativo que supone el propio recuerdo de esta recurrente situación, reiterada como el oleaje marino en su asedio a la tierra. La imagen final de la eyaculación y la soledad del acto no dejan lugar a dudas (“dentro, / donde el rugoso tronco afile espesas gotas / que se hundan en el musgo de las noches aisladas...”). El bosque, naturaleza virgen, es la propia conciencia creadora, confusa, en desorden, mientras “las imágenes del sueño o artificio” es el estímulo que excita la libido masculina. En consecuencia, sólo resta el recuerdo de todo, clamoroso como el ruido del oleaje, del que es eco este poema, también “signo de invierno”, como la espuma, que momentáneamente encierra el clímax de lo evanescente.

Los elementos del paisaje cambian su naturaleza en una suerte de amalgama de sus propiedades. Esta es la forma más radical de dominarlos como formas de la experiencia interior. Así ocurre en este séptimo viraje poético de *Vértice...*:

He traído en mis horas, con estío y luna nueva
la caricia redonda de mil besos de vidrio,
que, con fingido azar,
han extraviado mis páginas vencidas en el cielo
o en pedazos de sol,
en una inalterable latitud
administrada por gravitaciones;
gusanos de arico iris, flores o mutaciones
vuestra muerte
fulmina el hueco del vacío,
y tembláis en los lagos, una por cada gota
hundiéndose en las piedras, vuestra imagen herida
como viejos recuerdos...

Sois, quizás, la memoria tibia de otra inquietud
de paisaje evadido en vertical silencio,
en armonía fiel de las campanas rotas
cuando los mundos giran rutinarios.
[P. 48]

La idea de paisaje se enfoca aquí hacia estados de alma, hacia recuerdos (“He traído en mis horas, con estío y luna nueva / la caricia redonda de mil besos de vidrio,”) que refulgen en plenitud, con renovado valor, como rayos de sol en una tarde gris y fría. De ahí procede esa dureza de las evocaciones, esa acritud que respiramos al leer estos poemas, rasgo que se convierte en otro de los ejes coyunturales de este poemario. Las referencias al vidrio, con sus connotaciones de espejo²⁰⁵, transparencia, pasividad y frialdad²⁰⁶, así como a lo redondo (“caricia redonda”) a través de un desplazamiento calificativo, refieren la idea de recuerdo como reflejo encerrado en la conciencia.

Y, ciertamente, el poeta tiende a amplificar sus recuerdos, bien para enaltecerlos, o bien para degradarlos. La brevedad, pues para el poeta los recuerdos son como rayos de sol, breves pero intensos, (“han extraviado²⁰⁷ mis páginas vencidas en el cielo / o en pedazos de sol”) es el valor poético que une todo este conjunto heteróclito de realidades; de ahí su intensidad metafórica, más, si cabe, cuando es un “fingido azar” el hilo conductor de estas “gravitaciones”.

²⁰⁵ El espejo, uno de los motivos *fetiché* de la poética surrealista, aparece casi por doquier en *Vértice...*, como podemos apreciar en los casos siguientes: “brota de la montaña, en *espejo* arrugado / como hoja de perdido almanaque sin número” (IV); “brilla el *espejo* redondo de mi ausencia” (IX); “los dueños de la selva, encienden en su *espejo*, / espadas de perfil, [...] (XV); “de crestas que ya sólo / son *espejos* de gemebundos mares” (XX). Magritte, por ejemplo, emplea mucho esta idea de espejo en obras como “El espejo falso” (1928) o en “La reproducción prohibida” (1937), con la idea de representación dentro de la representación.

²⁰⁶ Aquí también puede ser remedo del intelecto. Cirlot apunta en su *Diccionario de símbolos* que “es interesante la coincidente veneración mostrada hacia el cristal por los místicos y los surrealistas” (*op. cit.*, p. 156).

²⁰⁷ En *Crimen* (*op. cit.*, p. 34) también aparece este término: “Y ahora están ya mudos y fríos para siempre, una moza mueca de amargura en la boca y *extraviados* los ojos y las manos rígidas” (“Diario entre dos cruces”).

Llama la atención el *descenso* estructural del poema: se parte de lo alto (“estío”, “luna”, “cielo”, “sol”) para llegar a lo más bajo (“gusanos de arco iris”, “flores”, “hueco del vacío”, “lagos”). No podemos dejar de señalar que esa fusión de lo bello y alto con lo horrendo y bajo es muy propia del surrealismo. Las enumeraciones caóticas, en las que lo bello (“flores”) es rodeado por la hediondez más delirante (“gusanos”, “mutaciones”) se orientan también hacia esa síntesis de contrarios que emana de términos como “vidrio” o “imagen”²⁰⁸. El vidrio, metonimia del espejo, permite aunar términos antagónicos: es reflejo –ausencia presente- de lo que existe. Muchas veces esa conjunción de contrarios aparece en sintagmas como “gusanos de arco iris”, el primer término relacionado con la muerte (“gusano”), con un estadio de “primariedad biológica”²⁰⁹, pues es un ser inferior y subterráneo; y el segundo con una conjunción cromática que simboliza la belleza. El descoyuntamiento sintáctico realza el peso

²⁰⁸ Espinosa también gusta de emplear este tipo de recurso, que acentúan el carácter onírico del texto: “sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: lomos de libros, filos de navajas, hocicos de gato, rizos de pubis, prismas de hielo, cucarachas mohosas, lenguas de perro y pieles de marta, gusaneras y bolas de cristal”, (*Crimen*, “La Nochebuena de Figaro”, *op. cit.*, p. 23. Este mismo tipo de enumeraciones, empleadas para crear un personal universo, también son del agrado de Gutiérrez Albelo; así, en *Enigma del invitado (Poesía surrealista (1931-1936))*, *op. cit.*, p.78), podemos señalar el siguiente ejemplo (“Poema 3”):

Me pusieron delante
una bandeja
de fabril
osamenta.
Y, en una fuente enorme,
estatuas y muñecas.

Y yo, en tanto, esperando
-inútilmente-
que alguien me sirviera
islas, mares
y estrellas.

Convenimos, a tenor de los ejemplos mostrados, en que las enumeraciones tienden a la desintegración. El vacío, como sustancia, los une, junto a la mirada. Esto es una suerte de excepcionalidad de la percepción, otro valor del surrealismo. Esto también enlaza con la técnica del *collage*, belleza inédita e insólita, a la par que es técnica cinematográfica la de yuxtaponer imágenes de cierto impacto visual, donde lo imprevisto e inaudito tienen un papel central, todo con el fin de enervar en el lector una nueva conciencia de la realidad.

²⁰⁹ J. E. Cirlot, *Diccionario...* *op. cit.*, p. 239. Sólo cierto parecido en la forma (gusano y arco iris son realidades alargadas) podría unirlos de manera lógica.

semántico de los sintagmas: el orden es más emocional y gravita sobre los recuerdos a través de la incontinencia del tiempo.

Frente al vidrio y al agua del lago, signados por su carácter frío e inamovible, se encuentran la memoria y los recuerdos, que representan lo que tiene existencia (y, por eso, “la memoria” es “tibia”). El “vertical silencio” es otro guiño al poder creador, un silencio tan sólo aparente: lo vertical, recordémoslo, se relaciona con lo celestial (como las “campanas” y “los mundos”) y, por tanto, con la conciencia creadora. En este sentido, en el de creación, hemos de ser tajantes: no hay escritura automática, aunque la practicara, en estos poemas. El surrealismo es, más bien, para él junto a una actitud una técnica que se identifica muy bien con un peculiar sentido de la existencia y con un atormentado mundo interior.

Con este mismo orbe significativo entroncan las “campanas rotas”, rotas por su movimiento característico y su sonido estridente, símbolo clásico de la creación y la imaginación por ser nexo de unión entre el orbe y el suelo²¹⁰. Es por ello por lo que pensamos que este poema admite también una lectura metapoética, rasgo que opinamos que siempre preocupó a nuestro autor.

En su octavo viraje poético, también hay tenues referencias metapoéticas, especialmente al final:

No ha llegado la fecha extraviada,
la tijera segura para cortar el tiempo,
en que a mi paso tome la llama entero luto,
en que rotunda arroje de mi lado la voz,
en que sólo quede el latido en la sien
de una serenidad que adormezca la vida
cuando el falso color se desnude del brillo,

²¹⁰ Sobra decir que nos trae a la memoria el título del primer poemario de Albelo, *Campanario de la primavera*. La campana representa lo efímero y pasajero del sonido; la intensidad del estruendo es más importante que su duración.

y la distancia pierda su fiel seguridad de límite concreto
o el rocío que no busque humedad discurra suspendido
sin llegar a simiente.

Cuando mi única nube, ciegue todo el paisaje,
en que el mar no sea masa
sino trémolo quedo
que suene a lejanía.

Cuando la encrucijada se pierda en la montaña,
la costa y la arboleda se ausenten en la sombra,
todo será impresión de reposo deshecho
en que nieblas circulen como borrón de ideas,
entonces el sonido llevará inútilmente
una agitación loca de destino perdido.
[P. 49]

En todos sus poemas, José de la Rosa nos da pistas que redundan en uno de los pilares de su mundo poético: la confusión y el *maremagnum* como claves esenciales de su mundo interior. Es así como podemos entender ciertos desajustes en la combinatoria sustantivo-adjetivo (“no ha llegado la fecha extraviada”). El valor tradicional del sustantivo se ve alterado irremisiblemente por adjetivos que acentúan la noción de duda sobre la propia situación e, incluso, la de desorientación; el empleo de la negación (“no” es la primera palabra del poema) resalta también este sentido.

Y hemos de continuar destacando esa idea de negación, cuyo valor genérico ya hemos comentado con anterioridad: esa negación no es más que la materialización lingüística de la imposibilidad de alcanzar el destino anhelado; incluso nos atrevemos a aseverar que puede apreciarse cierta pasividad para tratar de lograr esa meta. Esto hace del pesimismo un rasgo iterativo que entronca con el carácter romántico –poeta signado por la fatalidad- de la poesía de José de la Rosa; no sin cierta razón, por tanto, Pérez Minik hablaba de “poeta neorromántico”²¹¹.

²¹¹ Esta “espada de Damocles” caracterizó también los primeros versos de su hermano. Así, en su *Tratado de las tardes nuevas*, en la sección “Primeros poemas (1925-1926)”, el hermano de José de la Rosa exclama:

Yo no soy nada, soy sólo un fantoche
a merced de la vida y de la muerte

En relación con la idea de pesimismo tenemos la de la negación del tiempo como movimiento, pues en el viaje interior que emprende el poeta éste no es necesario. En esa situación de irrealidad (de ahí la abundancia de negaciones y disyunciones que ayudan, una vez más, a confundir lo real con lo no real) todo merma, desaparece, pues entra en contacto con el torbellino íntimo: todo pierde sus límites y deja de identificarse como realidad claramente concreta (“y la distancia pierda su fiel seguridad de límites concretos”). Ese movimiento de fuera a dentro se puede precisar en este y otros poemas.

Asimismo, en este viaje se niegan los sentidos²¹² (“tome la huella entero luto” y “rotunda arroje de mi lado la voz”), pues son formas efímeras, huellas de la realidad exterior. El poeta desea cortar cualquier relación posible con el mundo exterior, pues sólo anhela sentir, que nada más “quede el latido en la sien”. La anáfora –concreción estilística de ese “latido”, signo esencial de la vida- presenta estos aspectos de *despersonalización* como martilleos: cada verso se asemeja al sonido de un aldabonazo, intenso, constituyendo otra pérdida en la oquedad que deja el silencio. Esta repetición acentúa la propia idea de imposibilidad del esfuerzo, su intransitividad, y a este último concepto el poeta alude con distintas referencias, como la ligada al mundo de la naturaleza (“el rocío que no busque humedad discurra suspendido / sin llegar a simiente”). También la reiteración es un elemento que solidifica la estructura del poema, manteniendo su tensión y su *constancia* lírica.

En consonancia, también, con el mundo natural está la segunda estrofa: la nube, lo aparente en su metamorfosis, ciega –otra negación más- el paisaje, un paisaje marino en el que “el mar no sea masa / sino trémolo quedo”. En la terminología musical, el

que vivo en una negra y larga noche
andando despacito hacia la muerte.

Op. cit., p. 20.

²¹² Ya hemos reiterado el parentesco de algunos aspectos de José de la Rosa con la poesía de los místicos.

trémolo es la repetición de una misma nota tres veces; es una técnica que se emparenta con la anáfora, también recurrencia, o con el vaivén del mar, un movimiento reiterativo. Con esto el poeta resalta ciertos valores desde distintos ángulos.

Muy propio del surrealismo es que ciertos elementos se objetiven y ganen independencia como realidades autónomas; como ejemplos tenemos “la llama”, el espíritu de la vida y “la voz”, con lo que, hasta cierto punto, la propia identidad del ser queda también en entredicho, confusa y confundida. El espacio y el tiempo son negados por la sombra, lo que se percibe por el empleo de ciertos circunloquios o recursos como la antítesis, que indiquen en el valor semántico de *lo interior* como sustancialidad vaga (“tome la llama entero luto”, “serenidad que adormezca la vida”, -con la clásica idea del sueño como *imago mortis*-, “el falso color se desnude del brillo”). Parece como si el poeta intentara una vuelta al origen en un deseo por llegar a lo verdadero; para ello, como en la ascética, hay que negar todo lo que se ha adquirido: este poema es un cúmulo de renunciaciones.

Negado el tiempo o, lo que es lo mismo, tras haberlo interiorizado, todo se convierte en ausencia (y, claro está, todo puede ser recreado poéticamente), en crepúsculo eterno. No es arriesgado señalar cierta identificación del poeta con un elemental estado del paisaje, hecho reiterado en la poesía romántica; el poeta desea una total metamorfosis; inspirado en su ánimo, anhela que la sombra lo anegue todo, pues sólo así su existencia cobrará verdadero sentido, ya que se verá liberado, desatado de las ataduras que impone el mundo o que lo relacionan con él.

El poema IX es uno de los más logrados de *Vértice...*; a esta impresión añadimos que lo consideramos vital para ahondar en las constantes semánticas de este poemario:

Encadenado de unas estrías verdes
con fondo de sollozos,
brilla el espejo redondo de mi ausencia,
—siniestro desvelado—
en acecho de nubes, de besos o puñales;
—vientre de concha abierto que tiritaba en la playa
o en la pasividad de un perezoso mar,
cuyo eclipse de círculo no se arroja a las piedras...

Ojos, que con la luz, se aturden en un vértice,
cuyos rincones hundidos, como arrugados dedos vacíos
entonan unos salmos de pasiones en serie,
palpitando su sangre apretada de chorros,
de tendones, de imágenes en aumento,
que a la llegada del fijo destino
se disuelven en un secreto azul de melodías,
reflejo de una gema absolutamente anónima.

En las navegaciones del sonido, cuando de abrir las sombras,
se fatigan los pulsos por escrutar secretos de emoción,
derrito en su curioso
gotas de olvido, que de pesadísimas,
encierran los recuerdos en sus choques.
[P. 50]²¹³

El encadenamiento metafórico de las dos primeras estrofas desvela que el elemento referencial al que se alude es la mirada, el ojo, primer punto –o vértice- de relación con el mundo. Los ojos son ese “eclipse de círculo” que se dirigen al mar; la mirada todo lo transforma con su actividad. Ambos -ojo y mirada- son cuna de la luz, espejos del mundo, actante de la imagen e imagen misma, metáforas de la propia actividad creativa, centros en los que gravita la existencia.

La audacia metafórica surrealista alcanza límites de una altura poética inusitada: ojo y mar, elementos retentivos, cristalinos, en actividad permanente, se unen a través del símbolo de la “concha”; ciertamente, la relación de mar y ojo a partir de este molusco, que tiene el valor del viaje –movimiento- y de la fertilidad –creación- es, en sí

²¹³ Este poema nos trae a la memoria el siguiente de Roger Gilbert, titulado “La vida enmascarada” (*Antología de la poesía surrealista, op. cit., p. 291*):

[...]
Faro de ojos cerrados cuyo rostro de eclipses
sólo proyectan los rayos paráliticos del espanto
[...]

misma, de una notabilísima agudeza de ingenio y plasticidad. Como la mirada, la concha guarda un tesoro, la perla. Así, la concha enfatiza la idea de creación, de renacimiento de lo real tomado en su metamorfosis.

Temáticamente, el eslabón que queda es el del poeta-espectador que, desde su pasividad²¹⁴, toma destellos del mundo. Este principio creador, el de pasividad, enlaza con las ideas de “encadenado” y “en acecho”; todo apunta a la espera, en la que aparecen elementos violentos (“*siniestro* desvelado”, “de nubes, de besos o *puñales*”). Estas amenazas latentes se observan en la propia violencia en que acaba esta enumeración, donde la igualdad de elementos tan dispares crea cierta inquietud. No olvidemos que las enumeraciones que contienen elementos naturales, ligados al ser humano, y términos cuya realidad es un objeto tienden a desapegar sus referentes de nosotros, dándoles así un valor absoluto, poético. Las palabras chocan entre sí y ganan valor emocional. Sólo la ensoñación es capaz de liberar esta libertad asociativa. A todo esto añadimos que la ruptura semántica y sintáctica es trasunto del profundo desgarramiento vital del poeta, convirtiéndose este *aparente desorden* en el resultado de esta *tempestad emocional*. Estas ideas enriquecen la idea del hombre como concepto, dándole una dimensión cósmica, en la línea que ya había apuntado Pérez Minik. Estas “prácticas” serán muy habituales en *Vértice*...

En el primer agrupamiento de versos, el verbo central de la primera estrofa, pues es el único verbo no subordinado, es “brilla” (“con fondos de sollozos / brilla el espejo redondo de mi ausencia”). Los ojos están abiertos; el poeta sólo recibe –por eso está

²¹⁴ El verso “la pasividad de un perezoso mar” se vincula con esta creencia que tenemos: el color azul, el del mar, suele también relacionarse, además de con lo espiritual, con la pasividad y el debilitamiento. Por otra, al recordar sus artículos con el genérico rótulo de “Aventuras y desventuras de la casa azul”, *loc.cit.*, no podemos dejar de relacionar este color con la infancia y la inocencia del poeta; por eso, también será signo de felicidad, de sueños infantiles llenos de exotismo, magia e inverosimilitud. En poemas como éste, ese deseo por querer recuperar la infancia no es más que un intento por recuperar la libertad originaria.

ausente-, ya que únicamente con los ojos cerrados cobra sentido como creador, como agente, pues la mirada se vuelve sobre sí misma. Esta conjetura halla su cénit metafórico en la imagen “eclipse de círculo”, imagen del ojo cerrado, de la ausencia que ha retenido del mar lo cambiante; por eso no se arroja a las piedras, porque el mar ya está detenido, hecho mirada, imagen. Sintomáticamente, mar y piedras aparecen al final de versos consecutivos, lo que constata la antítesis entre lo dinámico –mar-, la realidad externa, y la imagen, lo estático de la mirada; la piedra es signo de lo imperecedero, de la resistencia y de la eterna estabilidad. Hablamos de un mar hecho conciencia, detenido, creado.

La “estrofa” siguiente se liga a este mismo planteamiento: el poeta es el receptor pasivo de la realidad, que engendra ecos latentes que son transformados por la conciencia. El verso “ojos, que con la luz, se aturden en un vértice,” recuerda al cuadro de Óscar Domínguez, de 1930, titulado “Souvenir de Paris” donde, a partir de un punto de unión -de un vértice- de varios ángulos se genera, de forma expansiva, una serie de círculos en un fondo negro y subterráneo; es como un terremoto que se da en las profundidades del ser y produce como resultado “imágenes en aumento”. Todo está subordinado a ese vértice generador, como la propia sintaxis, donde aparecen “oraciones sin control”, rotas, con lo que quedan enfatizadas determinadas expresiones y funciones sintácticas, lo que refleja un estado emocional muy convulso. La mirada, el ojo, ese “fijo destino”, se convierte en el elemento nuclear a partir del cual se produce todo. Desde un punto de vista lógico, parece una desordenada amalgama de impresiones, pero podemos atisbar cierto orden emocional, rítmico (“entonan”, “palpitan”, “salmos de pasiones en serie”) hasta llegar a ese “secreto azul de melodías”, que es “reflejo de una gema absolutamente anónima”, ya que lo desconocido se hace

tesoro a través de la apropiación y la intimación. Ahondando en el complejo simbolismo de este color, azul es el color del pensamiento y está relacionado con la sombra –es un color frío-, como las negras notas de un pentagrama. Pero no olvidemos que el azul está ligado a la música; ambos parecen marcas de la armonía universal al ser dos elementos cuya capacidad de conmoción es conocida (mar y cielo son azules). La música, conjuntamente, es forma sublime, emocionada, de comunicación interior²¹⁵. El sonido traduce movimientos (“imágenes del sonido”), imágenes, en ocasiones de forma literal y su alto simbolismo es muy complejo. Como el pulso o la imagen, en la música se suceden los compases y las notas, donde un elemento da lugar a otro, destacando ese carácter de transitoriedad que hemos perfilado en tantos momentos.

Este poema también nos permite incidir en un elemento que sólo hemos apuntado con anterioridad: la escritura surrealista no aboga por la sencillez. Así, por ejemplo, la ausencia de puntuación da, musicalmente, un *tempo* deshilvanado donde es el flujo metafórico –ritmo de las ideas encadenadas- el que abre camino en una lectura que altera su propio carácter clarificador. La función del lector es la de ser espectador del *espectáculo imaginativo* que el poema-cuadro le muestra²¹⁶. Podríamos hablar, así, de *hipnosis metafórica*.

En conclusión, pulso, melodía, imagen, gota, recuerdo, son microcósmicas porciones de algo mayor, eslabones de una cadena (recuérdese que la primera palabra

²¹⁵ Gustavo Adolfo Bécquer ya ligaba la música así como la sombra al terreno de la intuición, la creación y el misterio; la música es compañera de la soledad, revelación de lo trascendente. Así en su rima I:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.
[...]

Op. cit., p. 109.

²¹⁶ Algo similar es lo que podemos sentir al observar detenidamente un cuadro como “Figuras de un deseo en una cabeza femenina”, de Juan Ismael, en el que se aprecia un cúmulo de relaciones puramente imaginativas, poéticas.

del poema es “encadenado”), ecos del dolor y la angustia, lágrimas emocionales de un turbado mundo, pequeños golpes de una situación al límite de la extenuación humana.

Precisamente esos golpes serán “tromba violenta” en el poema siguiente:

De mis labios emigra una tromba violenta
y sangra la montaña, que descubre rasgada
la centella fugaz,
pisándose la nieve con los árboles secos
como crestas de mar, que se revuelven sordas
sin poder destruir la piedra
que es ensayo de colores deshechos.

Se disuelve el espacio
en su fondo de acero
las palabras-escamas brillan en una voz.

Hay tragedia en los mares
en su seno tranquilo donde los resplandores
disfrazan el coral,
atónita, la estrella busca el charco olvidado
o la sima insondable,
retiembla el zumo fijo de la escarcha fundida
y en el lejano monte abrazado de humo,
el árbol de rodillas, rinde su cuerpo al fuego.

Cuando sombra y silencio duermen en los planetas
y vuelvo a mi retiro para vagar perdida,
el estertor que agobia las cosas y los hombres
es ceniza inmutable que no resbala nunca.
[P. 51]

El tema de la pérdida a través de la disolución de los elementos naturales es trasunto del eje temático del vacío, que está, a su vez, ligado al del silencio y la sombra, ecos todos ellos de la ausencia y, por ende, de la soledad y el dolor que todo esto acarrea en el poeta. Los valores negativos que implican algunos términos, recurrentes en muchos casos en todo el poemario (“emigra”, “sangra”, “deshechos”, “disuelve”, “tragedia”, “ceniza”), yerguen un paisaje metafísico de enorme profundidad, acentuado todo ello por el empleo de una dialéctica entre lo elevado y lo bajo o subterráneo (lo de dentro y lo de fuera). En poemas como éste, el carácter metafísico

nos recuerda a la atmósfera que sugieren, a nuestro juicio, algunos cuadros de Chirico como “La mañana angustiosa” o “Delicias del poeta”.

En poemas como éste se prueba el carácter visionario de un poeta moderno que hunde sus raíces en las entrañas del idioma para construir sin el peso superficial de la falsa anécdota, hija de la historia, un referente textual que edifique el desgarro íntimo. Esa “ausencia de control”, que se manifiesta de diversas formas²¹⁷ produce la aparición del grito (“De mis labios emigra una tromba violenta”), aspecto que relaciona al ser humano con el mundo natural más elemental: es la huella del dolor escuchado en su fugacidad, es un primer “ensayo” antes de descubrir la palabra. Hay una necesidad de ir a otro sitio (“emigra”), de salir desesperadamente, de ausentarse, de abandonar, de cambiar. Ese cambio se manifiesta en el carácter pasajero de determinados elementos que dan unidad al poema, cuya relación semántica es clara: “la tromba”, que suele ser de agua, la sangre (“sangra”), la luz del relámpago (“centella fugaz”, donde el epíteto acentúa la levedad, lo peregrino, la fugacidad), la nieve, la espuma de las olas (“como crestas de mar”). Con esto, los rasgos primarios de la naturaleza se funden, se unen por su transitoriedad al ser entrevistados en su momento presente, tiempo del ser y de la existencia y, por tanto, también del poema como hecho, como acto. Es así como la negación dibuja un paisaje de huidas y deshechos, de pérdidas continuas que se originan en la voz desgarrada del poeta para hacer estallar el paisaje visto como fluencia, como metamorfosis; ese movimiento inacabable define bien el angustioso estado del poeta, una angustia que no se puede controlar, que va más de su propia existencia y se proyecta en todo lo que ve y oye y que, como la misma realidad, es inasible; sólo la palabra puede aprehenderla.

²¹⁷ Véanse, por ejemplo, nuestras notas a los poemas V y IX.

La nota metapoética viene aquí de la mano de la sugerente expresión “palabra-escama”, que incide en la (con-)fusión que todo lo inestable y movedizo produce. La palabra hecha grito es lanzada al orbe y se materializa en un espacio *verticalizado* –el mar-, que ahora también se tiñe de connotaciones negativas, de dureza y frialdad (“Se disuelve el espacio / en su fondo de acero”). A esto ayuda la *fusión sensorial*: los sentidos –y sus percepciones- tampoco se distinguen y se disuelven; es de este modo como “la palabra-escama brilla en una voz” al fusionarse el sentido de la vista con el del oído en una especie de sinestesia totalizadora de altas cualidades imaginativas. Esto lleva a sus últimas consecuencias la tan traída y llevada idea de la *destrucción creadora*, noción que hizo propia la estética bretoniana como sublimación del concepto de libertad creativa. Pero a esto hemos de agregar que se crea, asimismo, una objetivación de la palabra como entidad autónoma, fuera del poeta, realidad que se presenta ante su creador al mismo nivel que cualquier sustancia del mundo.

El mundo marino, oscilante –mundo inferior- contrasta con el fuego destructor, elemento purificador del mundo superior; el poeta se identifica con el primero, pues es el que mejor se ciñe a su profundo desgarró. Tanto uno como otro encierran reflejos de acabamiento, produciéndose como rupturas en una suerte de puzle donde una pieza lleva irremediabilmente a la otra sin solución de continuidad posible. En este aspecto notamos que cada elemento natural signado por su caducidad, por su paso breve por la vida es el reflejo de la respiración angustiada y abatida, casi exhausta, del propio poeta, lo que explica una dicción lírica tan entrecortada, donde todo se produce a tal velocidad que no da apenas tiempo a su completa aprehensión.

Ya hemos argumentado que “sombra” y “silencio” son dos símbolos de notable complejidad en la poética de José de la Rosa: visión y palabra, tierra y mar. Ciertamente

el silencio funda una poética alejada de lo convencional, lo que da lugar a un extrañamiento de las sensaciones, un elemento muy surrealista alterándose tanto la percepción como el propio elemento percibido. Todo este *maremagnum* sólo puede tener un final, la muerte. Éste es el resultado de este poema: del movimiento en tromba inicial, donde ya se atisban continuas rupturas con la vida, se pasa a su ausencia final, a un estado de máxima quietud (“el estertor que agobia las cosas y los hombres / es ceniza inmutable que no resbala nunca”).

Pensamos que si algo tomó muy en cuenta José de la Rosa de su hermano Julio Antonio es, sin duda, la plasticidad como *vértice* en el que convergen impulsos y pulsiones existenciales que no podrían establecerse de ninguna otra manera, como gusto por los colores –sobre todo por el *cromatismo sombrío*- que fluyen en la futilidad de la tarde, como en el undécimo poema:

Una recta deshecha de rapidez que lleva
todos los cuerpos vivos a la cruel gravedad
ha rasgado el mutismo, la inercia que retiene
o roto el sortilegio de mi ciego secreto,
para entregar a brazos de una luz que no existe
el temblor de la roca
que despierta excitada,
a su choque vestida de rotundo carbón.

La raíz que se esconde en la anegada tierra
no es ya sarmiento dúctil sino imán fugitivo
en el aire que vibra apasionado en gotas,
huyendo de la sierra de lumbre que destruye
buscando entre los techos final a la traición
donde largas agujas clavadas en la altura
de tristes
son veleros arriados de puertos en parálisis.

Ya se aleja la muerte de sus horas de brío
y el cortejo que arrastra de metales tostados
desciende por la loma, despacio, muy despacio
como fuego vacío que derrite los huesos.
[P. 52]

La existencia es como una “recta”, cuya inercia –evidenciada en el encabalgamiento de los dos primeros versos del poema- es el inexorable camino hacia la muerte. La tarde es el momento de los sortilegios, de la magia de los colores que se suceden unos a otros y que el poeta ve como engranajes de una cadena que conduce fatalmente a la destrucción. Metafóricamente –y desde el punto de vista plástico- ese paisaje existencial parte de la irradiación solar: el sol, en su caída, bosqueja todo un panorama de muertes y nacimientos eternos; la recta –el rayo solar en su plenitud- conduce a la mirada.

Ese movimiento es el que ha roto “el mutismo”, término de doble sentido: por una parte, justifica el nacimiento de la palabra y, por tanto, del poema; por otra, rompe con lo inamovible y estático para dar paso a la vida como encadenamiento de sucesiones. Es la luz, en su movimiento, quien hace temblar la roca²¹⁸, quien le da vida. No olvidemos que de la Rosa es un poeta de la vida, hondamente existencial y es por ello por lo que continuamente niega lo imperecedero e inmutable, pues ahí reside la muerte. Aquí la unión de los sentidos traduce una percepción íntegra del ser y de su entorno; al mismo tiempo, con ello reniega el poeta de la ambivalencia realidad-irrealidad, pues forman parte de un todo, como la vida y la muerte. Esa eterna lucha se distingue muy bien en esta composición, pues es la misma que internamente el poeta siente.

Todo es cambio en este poema: todo está siendo, continuamente, como una sucesión de planos en una película. En este aspecto es esencial el valor emocional con el

²¹⁸ Según Escartín Gual en su *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 255, la roca “representa, también, lo exterior que es necesario partir simbólicamente para que fluyan las fuerzas espirituales, interiores”. Importa también su carácter telúrico, primario, como la agonía de la conciencia poética. A esto hemos de añadir que a José de la Rosa le gusta aludir a un color a través del objeto que lo posee como forma de objetivar sólidamente ese color, de darle presencia rotunda; así, esa roca “despierta excitada / a su choque vestida de rotundo carbón”. El subrayado es nuestro.

que el poeta carga las imágenes, fotogramas torrenciales de una mirada que no para, sino que, anhelante, busca no sólo aquello que satisfaga el vacío interior, sino también aquello que la justifique y la instituya como parte integrante de lo existente: creemos que la generación continuada de imágenes, algunas de ellas de raigambre onírica, es suficiente para que esto se logre plenamente. La propia visión huye al exterior para negar –cambiar- determinadas realidades y redefinirlas (“La raíz que se esconde en la anegada tierra / no es ya sarmiento dúctil sino imán fugitivo”). Es una mirada densa, espesa, que hace que lo intangible se pueda romper, tocar, rasgar (“en el aire que vive apasionado en gotas”; “donde largas agujas clavadas en la altura / de tristes / son veleros arriados de puertos en parálisis”). Esto otorga una mayor potencialidad lírica y creativa a las imágenes.

Pero todo este ciclo traza un horizonte de muertes, de restos, de vestigios, que se truecan en ese “cortejo que arrastra de metales tostados”, donde el hipérbaton destaca el valor pasado y finalizado de la acción. Al mismo tiempo, esa presencia de los “metales”²¹⁹, que por la resonancia que producen al ser golpeados o rozados pueden ser trasunto del *temblor* íntimo del poeta, nos conducen a una mirada de tierra adentro, donde parece que la tierra, por su fertilidad, es bastión de la mirada, a la que el presente se subordina pues, claro está, es una mirada que reconstruye, que cambia; por ello mismo abundan los verbos compuestos y formas verbales que indican pasado o acción

²¹⁹ Luis Cernuda, en *Un río, un amor*, en el poema “Cuerpo en pena” relacionaba el valor de los metales con las ideas de vacío y ausencia:

Delicados, con prisa, se insinúan apenas
vagos revuelos grises, encendidos con el agua
reflejos de metal o aceros relucientes
y su rumbo acuchilla las simétricas olas.

Citamos por la edición de *La realidad y el deseo* preparada para la editorial Castalia por Nigel J. Flys, Madrid, 1991, p. 118. Citaremos a partir de ahora por esta edición.

terminada en las dos primeras estrofas del poema, ya que conforman esas “horas de brío” de la muerte, vistas en la distancia.

La mirada es el eje central del siguiente giro poético:

Pabellón de equilibrios —el espacio—
las momias desquiciadas de los limbos
corren al fiel compás del anemómetro.
La yerba se ha dormido en la piel oscurísima
de la velocidad irremediable.

Geranios o blasfemias, con los brazos torcidos
son como nudos húmedos en las venas sinuosas,
que se ofrecen ojos al relente nublado,
en su vidrio de soles, brota la sangre inerte
de latidos que azotan la cascada del aire.

No es trueno o cascabel,
solamente es impulso
en el que voy rendida arrastrada la angustia
que me sigue implacable los pasos y las alas
sin poder redimirla o rasgarle la pena,
como a viejo brocal del que la luna
hace inmóvil antejo confundiéndolo.

En tu largo silbido que expira en un reflejo
como desorientado de un nacer de violencia,
se esconde una armonía de ruta terminada
como pulso en silencio
o viajero que hunde la frente en una estrella.
[P. 53]

La nocturnidad acrecienta el espacio físico, une todos los extremos y la sombra que la caracteriza es vértice de confluencias. Tenemos aquí un espacio como realidad ontológica sobre la que se proyecta la mirada que lo transfigura, pues ese espacio —exterior- y su visión —interior- son uno sólo. Esa visión deja huellas y ecos (visiones y sonidos) del tormento íntimo. Es un espacio inmóvil, inerte (“brota la sangre inerte”), sobre el que la visión negra proyecta impulsos turbulentos de pena y soledad. En este sentido, la comparación²²⁰ amplía la angustia existencial, la magnifica cósmicamente; es

²²⁰ Es bastante habitual apreciar en *Crimen* comparaciones con tintes sombríos y altamente simbólicas, poéticas, como en José de la Rosa: “flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados”, (“Luna de Miel”, *op. cit.*, p. 19). Éste es

una forma de amplificar. La angustia es espacio ontológico desde el que la conciencia²²¹ se mira a sí misma y se proyecta hacia el exterior, lugar necesario para sustentar simbólicamente un estado íntimo.

Así, pues, el espacio se hace conciencia, cosmogonía de impresiones y sensaciones del ser. Quizá de este modo pueda entenderse que ese espacio se trueque en lugar cerrado (“pabellón de equilibrios –el espacio-“), haciéndose propio, personal; por eso aparece entre guiones, en clara referencia gráfica al mundo interior. El viento, que sopla con fuerza, la luna, símbolo de la soledad y motivo romántico reiterado cuya luz es dependiente de la del sol, pero que, a la vez, es un satélite receptivo, como el propio poeta, enervan un espíritu solitario que recibe los impulsos y las señales que identifican estas realidades y que nos permiten reconocerlas. La generosidad de la mirada de José de la Rosa construye, así, una suerte de plasticidad de rupturas: todo se sucede con rapidez (el soplo del viento, el sonido del trueno en la oscuridad del cielo).

El poeta busca equilibrios, de ahí que, nuevamente, las disyunciones aparezcan para presentar opciones extremas (“Geranios o blasfemias”, “trueno o cascabel”). Lo natural y lo artificial (lo creado), lo grave y lo agudo pueden emparentarse en estas opciones porque equilibran dos puntos de vista, situados uno en la realidad y otro en el mundo irreal. Todo este intento de discernimiento crea inseguridad, confusión, pues estas opciones van más allá de sí mismas teniendo un sentido más poético que real.

La sintaxis también manifiesta esa inseguridad: el poeta hace un particular uso del hipérbaton (“que se ofrecen ojos al relente nublado”) donde el antecedente del

otro ejemplo del alto valor poético que aporta este recurso: “Un sol de ocaso se filtraba a través de las cuatro alas abiertas por las ojivas de una catedral y las policromaba hasta el infinito” (“Angelus”, p. 30).

²²¹ Creemos que, en muchos casos, es la propia conciencia poética el sujeto lírico de los poemas, pues muchas veces aparecen expresiones o palabras en femenino que se identifican con ese sujeto; en el caso de este poema tenemos el siguiente ejemplo: “No es trueno o cascabel, / solamente es impulso / en el que voy rendida arrastrada la angustia [...]”.

relativo “ojos” se incluye dentro de la proposición adjetiva, quedando destacado al ser el punto de equilibrio, el elemento central del verso. Esto produce que se pierda asimismo seguridad en las relaciones semánticas. La nueva sintaxis también *rompe el espacio poético* –el poema–, como el silbido o el rayo rompen la tranquilidad del mundo real, multiplicando el valor connotativo de las palabras. Esta ruptura se lleva a todos los niveles; todo se flexibiliza. En muchos casos la simplicidad, el hecho de ser realidades simples, une y relaciona los distintos elementos, pues es ahí donde reside su radicalidad diferencial, su *valor poético*. La realidad más trivial (por ejemplo “geranios o blasfemias”) sale de su habitual desasosiego y descubre sus valores poéticos y plásticos.

¿Y que tienen esas realidades simples? ¿Comparten algún rasgo con la realidad del poeta? Creemos que sí: son remedo de la lógica poética, que engrana las imágenes como impulsos. Éstos, como esas realidades elementales, son gestos llenos de autenticidad; el impulso es un movimiento medular del ser humano ante la existencia. La oclusión sanguínea (la sangre está inerte) deja paso a una eclosión súbita de anhelos y deseos y de latidos del espíritu, deshechos. Todo ello evidencia la importancia del fragmentarismo: el propio poema es un agrupamiento de fragmentos, una *suma de bríos o latidos* sólo unidos por ese carácter súbito.

Una vez más, la mirada se convierte en la protagonista, al ser el elemento catalizador de todos esos empujes que el espíritu del poeta recibe de su hábitat más cercano, algo que podemos observar en el peso que tienen las construcciones nominales con sintagmas subordinados iniciados con la preposición “de” (“vidrio de soles”, “pabellón de equilibrios”, “nacer de violencia”, “armonía de ruta”), algo que intensifica el carácter fijador de la mirada, a la que se dirige perifrásticamente el poeta (“en su

vidrio de soles, brota la sangre inerte / de latidos que azotan la cascada del aire”)²²². El sintagma preposicional que modifica convierte, una vez más, en el elemento verdaderamente relevante.

De este modo, se puede concluir que la angustia humana se manifiesta en forma de impulsos, de respuestas súbitas, que llegan aquí a tener un carácter plenamente autónomo, objetivo e, incluso, llegan a trascender el mundo terrenal para surcar por el orbe²²³.

Esa angustia tiene en la negación una forma de sublimación altamente poética, como en el siguiente fragmento de *Vértice*...:

Ya no eres inmutable soledad de palmeras;
que crecen en las ondas;
como desparramado abecedario,
ni siquiera lágrima de neblina,
no se alongan las nubes a tus charcas,
sin musgo, sin guijarros, —sin agua, acaso,
donde la masa cálida se agita en desconcierto,
sepultada de humos que no encuentran la precisa salida
al viento que circula como aspas.

La órbita dilatada de tu arena madura,
no es página en reposo o espectro de baldío...

Cuando gira la esfera a los nidos de sombra
esa melancolía de amarillos esfuerzos
se funde en misteriosa silueta de pavor,
como ébano bordado en columnas desnudas
en un fondo de grutas y retamas sangrientas...

²²² La última estrofa del poema es toda una alegoría de la escritura hermética surrealista, críptica, con una densa complejidad simbólica, que en José de la Rosa se manifiesta como un cúmulo de impulsos, imágenes breves, rápidas, violentas, que desgarran el espacio de la mirada.

²²³ “No es trueno o cascabel, / solamente es impulso, /en el que voy rendida arrastrada la angustia / que me sigue implacable los pasos y las alas”. Pasos y alas refieren el mundo bajo y el elevado, lo que es una forma de trascenderlos. Ese es el “pabellón de equilibrios”, trasunto del mundo real (“pasos”) o exterior y el espiritual (“alas”) o interior, nueva forma metamórfica de lo real e irreal. En Luis Cernuda, otro de los poetas leídos por José de la Rosa, las alas son símbolo de lo inconstante; así en el poema titulado “Nevada” (*op. cit.*, p. 120):

Las lágrimas sonrían,
la tristeza es de alas,
y las alas, sabemos,
dan amor inconstante.

Ha expirado el desierto,
rompiendo su sorpresa de igualdad infinita,
se borrarón los moldes de asfixiadas gargantas,
la llanura no es recta, ni sombría o redonda,
es, sepulcro apagado, donde reposa el sol,
—quizás el viento—.
[P. 54]

Todo el poema parte de una negación²²⁴, de una irrealidad, que es una certeza: la soledad de la palmera en el paisaje desierto es un equivalente poético de la soledad del poeta; es una forma de negación, siendo algo más que un tema: otorga una nueva significación o expresividad semántico-plástica a la palabra-objeto, una suerte de atenuación que es forma de dominio tanto anímico como idiomático. El poeta moldea su imagen de la soledad para hacerla objeto tangible como palabra cuyo referente es asimilable también por el tacto, para darle mayor consistencia existencial. Podríamos hablar aquí de una inquietante *densidad plástica*: el poema se convierte en un objeto donde lo importante no es el referente aludido, sino el espíritu que refleja.

La palmera, árbol de la vida que simboliza la rectitud y la resistencia, hace que la soledad –realidad abstracta- se corporice, a través del sintagma “soledad de palmeras” y, por ende, se pueda analizar, se objetive, se convierta en imagen perceptible sensorialmente. Así, toda la composición se transforma en una alegoría de una situación anímica y existencial, tomando el paisaje *que se apaga* como referente textual del vacío interior. En este orden de cosas, recursos como la sinestesia (“esa melancolía de amarillos esfuerzos”), el hipérbaton (“no se alongan las nubes a tus charcas”) o la comparación (“como desparramado abecedario”, “como ébano bordado en columnas

²²⁴ Desde la introducción de este capítulo hemos relacionado el recurso de la negación en José de la Rosa con el empleo que hace Vicente Aleixandre. Traigamos algunos ejemplos del poeta andaluz que fácilmente pueden compararse, por su intención, con los del autor de *Vértice de sombra*. En *La destrucción o el amor* podemos señalar los siguientes ejemplos a modo de muestra: p. 49, “X”: “ese silencio que es carbón, no llama” (José Luis Cano habla de “el uso del negativo con fuerza significativa” (p. 50)); también en “Nacimiento último” hay ejemplos de negación: “Soy esa tierra alegre que no regatea su reflejo” (p. 55).

desnudas”) son recursos retóricos amplificadores²²⁵. La palmera enerva el impulso lírico, con su severa y estricta figura, generando una alegoría emocional, subordinándose todo a su imaginario metafórico (las hojas de la palmera en movimiento son “lágrimas de neblina” o “desparramado abecedario” por donde el viento “circula como aspas” al moverlas; además, su sombra se convierte en “arena madura”, en “nidos de sombra”, en agua estancada –charca- “sin musgo, sin guijarros –sin agua, acaso”, creando umbríos cuadros de irrealidad en la arena del desierto).

Como dijimos, la negación –aquí a manera de lítote que permite negar lo que se quiere afirmar- juega un papel preciso: como en lances anteriores, el paisaje insular, que se yergue esquemáticamente, da paso a los más profundos subterfugios; es trascendido como forma de asimilación interior. La palmera es solitaria, crece en el desierto, pero también es un minúsculo oasis al que aferrarse. Esta es la certeza de la negación de la que hablábamos, pues esa soledad ya no es inmutable.

Pero hay otra certeza: el paisaje insular, con su desgarrador simbolismo, hace que el propio acto de la escritura sea, también, una forma de vencer esa soledad que oprime y ahoga. El desierto –la página- es poblado por signos recurrentes en el poema y en toda la lírica canaria de esta hora (“palmera”, “viento”, “sol”, “retama”). Estos referentes idiomático-ontológicos conectan con la angustia, pergueñada de tristeza y amargura. Los contrastes (colores cálidos: amarillo²²⁶, sol; colores oscuros: ébano, gruta, sombra) operados a través de realidades que llevan ese color –y ésta es otra forma de transformar en sustancia lo abstracto, de dar un paso más hacia su tangibilidad-, subrayan lírica y metafísicamente este tema central. La melancolía es un estadio

²²⁵ Vicente Aleixandre en *Espadas como Labios* emplea mucho este tipo de comparación altamente lírica con tono amplificador; así en el poema “El Vals” tenemos “eres hermosa como la piedra” (p. 59) y en el poema “Toro”, “ciega suavidad como un mar hacia adentro” (p. 65).

²²⁶ El amarillo, que también aparecía en *Íntimo ser*, es color de lo decadente, de lo que se pudre; es el color del sufrimiento.

intermedio que se da en el momento de la escritura; una vez terminada ésta, el poema es la tumba²²⁷ –que siempre permanece, inmóvil– de la más insondable desazón, convirtiéndose en su fijación y objetivación definitiva, como el desierto es sepultura del calor solar o es cuadro de las ondas que ha dibujado el viento (gráficamente *enclaustrado* entre los guiones) donde se ha pasado a un estado de sombra y máxima soledad (¿hay mayor soledad que la de estar perdido en la oscuridad de la noche?), recalcado por el hecho de que los límites no existe, y todo es sensación (“la llanura no es recta, ni sombría o redonda”).

En definitiva, es “sepulcro apagado”, sombra absoluta de un paisaje *sensible*. De este modo, el poema es una forma del (no) reconocimiento: “sol” – “viento” es lo que se ve y lo que se escucha, y no son nada si el yo no interviene.

Las referencias textuales a la creación y al sentido que ésta tiene no son ajenas a la poética de José de la Rosa. En el siguiente poema, la caída solar convierte al horizonte y a todo el orbe en un *cuadro cósmico* que, como el arte pictórico más genuino, es producto del azar y tiene un carácter arbitrario (“en el capricho de un lejano busto”)²²⁸:

En el capricho de un lejano busto
como collar o túnel,
una continuidad de lacre adormecida en fuego
despierta al infinito color pálido.
Sordas detonaciones, —látigos seducidos—
cruelles, como secas tierras o corazones parados
por la alarma de señales invisibles,

²²⁷ El final puede leerse en clave metapoética: “ha expirado el desierto” como ha expirado el propio poema.

²²⁸ Este motivo del capricho, por su relación con la magia, el azar y lo imprevisto, aparece también en *Crimen*: “Aunque sólo acariciaba las orejas, los labios, las mejillas de un hombre a quien había asesinado unas horas antes en su misma habitación, para sustituir su cabeza por una cabeza más clásica: *capricho* último, de noche de Navidad, de una mujer de pelo rojo y caderas ampulosas”, (“La Nochebuena de Fígaro”, *op. cit.*, p. 24). También el elemento del “busto” cuenta con un interesante antecedente en *Crimen*, en el episodio de los gemelos: “Si en mi fichero íntimo aparece el crimen del *busto* bajo el signo de Olalla Pineda, [...]” (“Parade”, p. 56).

siembran un agujero en el espacio²²⁹.

Es una sensación de ojo interminable de una curva
es como una actitud de frío cósmico
tan frío, que la nieve entra sus rejos
tirita,
desvistiendo mis lejanos rincones sombríos
en que abrazados buques, silenciosos, deformes,
se abordan en un beso sin rotura o naufragio
en el que los colores no son labios ni rojos,
tal es la mutación y velocísima.

Ya lejos se divisa al desteñido sol
como naranja ahumada o cobre que descende,
que al guarecerse próximo
deja toda la luz, tan extremadamente pensativa
que no acierta el paisaje
por qué el hielo se extingue tan pausado.
[P. 55]

En la reflexión intratextual se resalta el referente ocular (“lejano”), así como las disyunciones (“como collar o túnel” o “secas tierras o corazones parados”), que consienten equivalencias por analogía formal (la redondez o el vacío y la muerte). Así pues, estamos ante un cuadro poético que es reflejo de un cuadro pictórico extraído de la naturaleza insular; esto es, un *eco* de la tarde.

La *movilidad* de la mirada se logra gracias al empleo de recursos como la comparación o la disyunción²³⁰, que también cumplen una *finalidad expansiva*, como también la tienen los sintagmas en los que un sustantivo se subordina a otro (“continuidad de lacre adormecida”, “actitud de frío cósmico” o “sensación de ojo”)²³¹. Quizá este último sintagma sea la básica concreción del tema central de todo el poemario: la redondez (redondos son el collar, la forma del túnel, el oscuro vacío del

²²⁹ Los agujeros y los espacios vacíos sugieren un más allá de la realidad, un salto. Estos agujeros también están presentes en la pintura de Óscar Domínguez.

²³⁰ La disyunción iguala, más allá de presentar opciones; es forma de concentración, de síntesis de intuiciones difícilmente apalabrables. Según Valverde, este es un “método, típicamente surrealista, de amontonar palabras, para “crear ambiente”, menguando la realidad de cada sustantivo, a fin entre todos, de formar una atmósfera de determinado matiz”. Valverde, José María, “De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre”, *Vicente Aleixandre, op. cit.*, p. 66, nota 2.

²³¹ Gutiérrez Albelo (*Enigma del invitado, Poesía surrealista (1931-1936)*, *op. cit.*, p. 96) hablará de “hambre de estrellas” (“Poema 16”) o, también de “el abrazo de músicas opacas” (“Poema 22”, p. 103). No hemos de dejar pasar por alto la idea de que la estrella es un emblema del sueño para los poetas surrealistas, y es un motivo relativamente abundante en *Vértice*...

agujero o el “desteñido sol” que es “como naranja ahumada o cobre que desciende”) concreta y da forma a la perfección, a lo universal y verdadero, a la totalidad; pero también a lo simultáneo; es la convergencia en un mismo espacio y ruptura con el devenir temporal. La redondez, como la tarde que hace estallar los límites y nacer las sombras, puede contenerlo todo y, además, lo redondo se contiene a sí mismo (es frontera que cerca y cavidad que angustia); es lo infinito y eterno –captura del espacio-, recurrencia, armonía (la armonía también es redonda). Todo esto equivale a decir que lo redondo (esa “sensación de ojo interminable en una curva”) es dinamismo y, por tanto, trasunto de la labor poética o plástica. Por el contrario, también es la forma del desasosiego más dramático, por ser interminable (el círculo no tiene ni principio ni fin). Aglutina, de este modo, todas las posibilidades –como el ojo-: puede ser, metafóricamente, símbolo de la imagen, espacio fijado y cerrado, creación. Empleando un término muy espinosiano, es lo integral, recta y curva, cielo e infierno, unidad.

Volvamos a la noción de *analogía artística* -tan del gusto de nuestro poeta y tan recurrente en lo que respecta a la idea de *fecundidad ocular*-. Está tan seguro de que la imagen es el núcleo poético capital que algunas de sus afirmaciones niegan cualquier lógica, como el caso de “sordas detonaciones”, donde el oxímoron destaca que se ha convertido en imagen lo que sólo era enérgico estruendo. A este recurso podemos agregar el de la animalización, -tan surrealista y que pueden apreciarse en algunos cuadros de Yves Tanguy como el titulado “Ni leyendas ni figuras”²³²-, como en el

²³² En la poesía surrealista hay muchos ejemplos de este procedimiento deshumanizador. Nosotros queremos traer éste de Jean Arp, de su poema “Colmena de sueños” (*Antología de la poesía surrealista*, *op. cit.*, pp.62 y ss :

la estrella de carne bajo la bóveda del tiempo
el tiempo ronronea como un sueño
alrededor de los senos alrededor de las colmenas de sueños
duermen las estrellas
bruma de flor
plumaje de estrella

ejemplo “la nieve entre sus rejos / tirita”, en el que la personificación acrecienta hasta sus últimas consecuencias la sensación –y la idea- de ese “frío cósmico”. Finalmente, este juicio sobre el maridaje por semejanza plástica lo observamos asimismo en la equiparación que se establece, a través de nexos coordinantes en la mayor parte de las oportunidades, entre sustantivos y adjetivos cuya relación semántica es muy fuerte o cercana. Como muestras, proponemos las siguientes: “los colores no son labios ni rojos” o “tal es la mutación y velocísima”. Esta igualación de términos de distinta categoría morfológica neutraliza sus diferencias gramaticales y, a la vez, muestra su carácter sustantivo, convirtiendo lo concreto en abstracto y viceversa (otra “confusión” de límites). Con todo ello, creemos que la visión del poeta extiende esa *sensación crepuscular* de forma cósmica, proyectándose él mismo en la propia imagen del horizonte que arde en el ocaso, palpitando el orbe a su mismo compás y borrando aquello entre lo que la existencia, el tiempo y el hombre ha creado diferencias pero, sobre todo, generando una sensación de dominio.

Con el poema XV estamos ante otra muestra de la actitud contemplativa que caracteriza la producción lírica de la generación de la vanguardia. Ciertamente, una tarde ante el mar, desde la seguridad para crear que da la distancia, despierta toda una densidad de abstracciones; la idea de condensación es inherente a la lírica surrealista:

La tarde se ha empapado de color hojas secas,
comienzan las gaviotas a encerrarse
en el fondo de plomo de sus brazos,
los dueños de la selva, encienden en su espejo,
espadas de perfil, horizontes de páramo,
acero como mares inmóviles.
[...] [P. 56]

las flores ronronean
[...].

El inmóvil horizonte marino es espejo encendido por los rayos solares cayendo verticalmente y que, a su vez, son “espadas de perfil”²³³, en imagen tan lorquiana; la tarde es el momento de las imágenes, de la magia. Este concepto, tan caro al surrealismo, está intensificado en el poema por el símbolo del “espejo”. Con ello toma carta de naturaleza la posibilidad de que cualquier imagen²³⁴ (el espejo retiene en su frío fondo las ausencias gracias a su reflejo) sea posible. Además, su presencia explícita da ya mayor consistencia al poder de la imagen, pero una imagen *encarcelada*, es decir, doblemente fijada por el propio espejo y por el espectador que en ella recrea su vista.

Y junto a la tarde, el paisaje. El crepúsculo une cromáticamente en lascivo beso²³⁵ el mar y la cumbre –totalidad insular-. El beso es empleado muy a menudo como sinécdoque del amor, sensación de paz. La ecuación matemática se resuelve en clave erótica: la tarde es momento de encuentros, en los que la naturaleza muestra todo su erotismo, su sugerencia por la ruptura de las fronteras visuales, creando ambigüedades, zonas de confluencia, venciendo a la razón (“la razón o equilibrio / no resiste la lucha de oscilación constante”):

[...]
Se adormecen las cumbres,
la razón o equilibrio
no resiste la lucha de oscilación constante,
que como unas caderas sin engaño,
excitan la distancia a deseos de noche.
[...] [*Ib.*]

²³³ El verso bímembre “espadas de perfil, horizontes de páramo” identifica el carácter finito, escueto y austero de un paisaje *en decadencia*.

²³⁴ Y es que la propia palabra aparece con cierta asiduidad en los poemas de José de la Rosa: en este poema “se disuelve la imagen en un haz de tinieblas”; “imagen repetida en el mercurio azul” (II); “para filtrar su imagen secuestrada y deshecha” (IV); “hundiéndose en las piedras, vuestra imagen herida” (VII); “tu imagen tan redonda sola, blanca” (XX).

²³⁵ En el poema anterior, recordémoslo, también aparece este motivo “abrazados buques, silenciosos, deformes, / se abordan en un beso sin rotura o naufragio”.

Estas ideas que esgrimimos en los párrafos anteriores se acentúan si atendemos a determinados términos léxicos distinguidos por su carácter anunciador o revelador (“espejo”, “campanas”, “miradas”), que auspician la relación erótica antes mencionada. En la tarde que disipa los contornos, la fusión es posible, como en el beso. Tanto las “campanas, tartamudas” como esas “miradas que ocultas / acechan tercamente...” comparten su privilegiada situación, en lo alto, punto para el descubrimiento. Desde ese escenario, el poema *se resuelve* en toda una alegoría surrealista de difícil interpretación:

[...]

Se disuelve la imagen en un haz de tiniebla
y cuando los perímetros se despiden del beso,
los dos senos, audaces, distintos y redondos
rompen la aurora nueva, sin sangrienta armonía,
como ojo desprendido de una máscara en sombras
que remedó en la ausencia el humo de los límites...
[*Ib.*]

Como en el caso de los poemas I, IX, XII y XXII, el XVI es uno de los más destacados de *Vértice...*, y en él aparece una de las características principales de este poemario: la referencia al mundo mineral que simboliza tanto la esencia del movimiento lírico, de la escritura poética, como el parangón establecido entre las condiciones del yo y el contexto natural más elemental. Por ello abundan términos que aluden a la dureza y a la frialdad (“acero”, “plomo”, “alambre”), y que encierran, además, el hecho de marcar una mayor distancia emocional con el yo: los objetos forman barreras, límites que tratan de ser superados, abolidos. Son como *conductores* de las sombras, elementos del mundo natural que es trasunto de la interioridad:

Como un alambre frío,
ese vértice tuyo de elefante sagrado,
señala indiferente, un exacto color entre las brumas.

Ha escapado mi luz, como difunto,
a emborronar las cúspides de yeso,

que despiden arrugas tan profundas
como la sima de un pensamiento absurdo,
que ávidamente, a tientas, trata de sondear la razón.
[...] [P. 57]

La ambigüedad y el dramatismo se apoderan del lector; todo ello se presenta con la aparición del posesivo “tuyo”, pues no sabemos quién es el destinatario intratextual, aunque podemos tener una cierta idea del mismo²³⁶. Y, como adelantamos, lo vago y lo ambiguo (“interrogaciones siniestras”)²³⁷, que realzan lo negativo y nos transmiten un ambiente confuso, funesto, de huídas, donde la idea de “lo falso” (“desvestir”, “disfrazar”, “siluetas”) es redundante, conforman la única regla *segura*. Por ello, esta antítesis refleja que los contrarios –a mayor oscuridad, mayor claridad de la percepción– no se contrarrestan, sino que conviven como los dos extremos –lados– que buscan un equilibrio –vértice– que es la mirada –en este caso hacia lo alto y encarnada por medio de la sinécdoque “que hacen escasas todas las pestañas”– del poeta hecha conciencia creadora:

[...]
Como interrogaciones siniestras que investigan
por qué esta noche los árboles son blancos,
se citan los planetas sorprendidos; ellos,
que eternamente, como red o panal,
vagan muy azorados,
por la rota estrategia de las horas²³⁸.

²³⁶ Su hermano Julio Antonio empleó también el símbolo del “elefante” en el poema, perteneciente a su libro póstumo *Tratado de las tardes nuevas*, *op. cit.*, p. 99, número 12 de esta *plaque*:

[...]
Y sopla el viento naranja
en el cuerno florecido:
los elefantes sagrados
bajo el oro viejo indio
hunden el césped regando
esmeraldas sobre el río.
[...]

²³⁷ También la interrogación aparece en *Crimen*, en “Epílogo de la isla de las maldiciones” y en “Invitación al enigma” con la expresión “ejército de interrogaciones”.

²³⁸ Según Escartín Gual, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 163, *las horas* “simbolizan los momentos de las fuerzas cósmicas, creando las ocasiones de la acción humana”. En este caso el plural nos delata un tiempo mítico, un tiempo hecho espacio.

La yerba, los callaos, las espesas arenas,
se hallan tan hábilmente disfrazadas,
que parecen espumas del agua en la marisma,
tantas, como mil erizados senos de adolescente,
que hacen escasas todas las pestañas.
[...] [*Ib.*]

Nuevamente, por otra parte, aparecen lo cósmico y lo mítico (los “planetas”, símbolo también de lo elevado e imaginario; el “elefante”, motivo altamente simbólico que representa la fuerza, la sabiduría, la fidelidad y la protección; el “búho”, cuyo canto es la canción de la muerte, ese “suspiro opaco” del final) conviviendo con lo terrenal (“yerba”, “callaos”, “arenas”), forjando esa antítesis de la que antes hablábamos, junto a un ligero atisbo de *sentido* religioso (“elefante sagrado”, “blasfemias”, “amapola”²³⁹) que se vincula con un estado de soledad y de paz anhelado, y junto al impulso erótico (“mil erizados senos de adolescente”), que por medular e instintivo conduce bien las ansias del poeta, su torrente de angustia.

Todo este *magma* vehemente conduce a la quietud:

[...]
El búho que discurre entre las ramas de suspiro opaco,
asegura el presagio o agujero de la paz...
Tal es la soledad y el aislamiento,
que al flotar una hoja, arruinando los copos
las blasfemias de toda la quietud
deslizan en sus huesos, amapolas o estaño.
[*Ib.*]

Por su simbolismo, fácilmente asociamos el búho al paisaje emocional de sombras y tinieblas del poema²⁴⁰; además, hemos de reseñar su carácter bisémico: se

²³⁹ Según Cooper (*Diccionario...*, *op. cit.*, p. 17), la amapola es una flor “consagrada a todas las deidades lunares y nocturnas”. Recordemos, por otra parte, que en muchos cuadros de Dalí se representan elefantes de largas patas; la simbología del elefante también trae aparejadas connotaciones religiosas.

²⁴⁰ En la rima V becqueriana (*op. cit.*, p. 114) también se dan cita la niebla y la sombra; así en su segunda estrofa:

Yo nado en el vacío,
del sol tiemblo en la hoguera,
palpito entre las *sombras*

relaciona con la sabiduría y con la soledad y -esto hay que señalarlo dada la propia personalidad de nuestro autor- con la timidez. Este *pájaro de las sombras*, con todos los vocablos que con él se relacionan (“difunto”, “sima”, “suspiro opaco”) contrasta con la presencia del color blanco (“mi luz”, “yeso”, “blancos”, “espumas”, “copos”, “huesos”²⁴¹, “estaño”), síntesis y principio. Esta dialéctica de lo blanco encaja bien con la raíz de la propia creación –la página en blanco-, surcada por barruntos de fatalidad; en el poema, el recorrido *vertical* que realiza el poeta desde lo alto hasta lo más bajo y simple -y que se ve en el propio paisaje aludido- es reflejo de un paso desde lo celeste en movimiento hasta la quietud de lo telúrico, que es “presagio o agüero de paz...”. El “estaño” simboliza bien ese tránsito: simboliza el sueño²⁴², reflejo de la vida, aroma de lo que fue, lo transitorio; pero, a la vez, es dureza si se toca y, al ser rozado, se convierte

y floto con las *nieblas*
[...]

La sombra no fue un motivo desconocido para los surrealistas canarios; recordemos que uno de los episodios de *Crímen* se titula “Diario a la sombra de una barca”.

²⁴¹ Este motivo, el de los huesos, que podemos encontrar en lienzos de Paul Delvaux, aparece también en un cuadro de Juan Ismael titulado “Amor hasta los huesos” (1935), así como en *Enigma del invitado*, de Gutiérrez Albelo, como puede apreciarse en el fragmento 5, que transcribimos a continuación (*Poesía surrealista (1931-1936)*, *op. cit.*, p. 80):

Inútil otra cosa. Siempre, siempre,
el sistema de huesos.
Y yo, con goma y seda,
recubriéndolo.
Mis ojos –rayos X-, solamente,
sabían el secreto.

Y, entre tanto, sobre mi cabeza,
pendía el esqueleto
de una sardina, larga, inverosímil,
atada de un cabello.

²⁴² En muchas ocasiones podemos apreciar, como en Bécquer, que para de la Rosa el sueño y la irrealidad son tanto dos puntos desde los que mirar cuanto dos esferas a las que recurre para evadirse. En la rima LXIX (*op. cit.*, p. 155) Bécquer lo plantea así:

Al brillar un relámpago nacemos
y aún dura su fulgor cuando morimos;
¡tan corto es el vivir!
La gloria y el amor tras que corremos
sombras de un sueño son que perseguimos:
¡despertar es morir!

en aroma. Esta confusa situación, este movimiento hacia el conocimiento de la propia situación emocional es el recorrido que esta composición representa.

La muerte late tras cada verso de *Vértice de sombra*. En el poema XVII los versos esticomícticos del inicio enaltecen el tono sentencioso de algunos de los poemas del libro, mientras que el *estado de transición* de algunos motivos (de “secos sarmientos” a polvo” o las “pavesas febriles” que van a convertirse en ceniza) ahondan en el carácter peregrino de todo:

No vibra el bronce roto.
Un crisantemo es en la soledad araña blanca²⁴³.
Un anónimo ataúd descansa su rastro de jirones.
Secos sarmientos condenados al polvo
siguen en la humedad segura de tormenta,
superficies de pavesas febriles y olvidadas.
Filos de relámpagos roen corazones de ritmos
dormidos.
[...] [P. 58]

Ante esta *presencia*, los versos se hacen, como el propio tema del poema, más oscuros y sinuosos para el ojo crítico y se llenan de una penetrante y afilada agudeza (“Filos de relámpagos roen corazones de ritmos / dormidos”). El sueño como *imago mortis* queda al principio del último verso encabalgado en posición sobresaliente. La propia dificultad que entraña hacer inteligible el tema del texto se revela en su específica dicción, siendo los versos como secas y rotundas campanadas que auguran el fatal desenlace, cuyo eco se acrecienta a través de voces como “crisantemo”, “ataúd”, o

²⁴³ La “araña”, aquí presentada como metáfora pura, es “símbolo de la capacidad creadora” (Escartín Gual, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 48). Agregamos a esto que al destruir y construir también simboliza el equilibrio; además se relaciona con la luna –la soledad- y con la metamorfosis, todos ellos *leitmotiv* muy presentes en *Vértice*... Recordemos, también, que insectos aparecen en Buñuel (por ejemplo en la escena de *Un perro andaluz* en la que *brotan* hormigas de la mano de uno de los personajes o en su texto “El gran masturbador”), en Joyce Mansour, en su poema “Desgarraduras” y, también, en *Pez Soluble* de Breton: “el zumbido del *insecto*, insoportable como una congestión pulmonar, ahogaba en aquel instante el ruido de los tranvías cuyo trole era una *libélula*” (*Manifiestos del surrealismo*, *op. cit.*, p. 79). Esta presencia inquietante de los insectos también se observa en otros textos surrealistas como “Es de noche”, de Robert Desnos, “La Rosa de las cenizas”, de Marcel Duchamp o en el poema “Imperativo”, de Benjamin Péret.

“secos sarmientos”. Además, ya el hecho de que la primera palabra sea un adverbio negativo –la muerte es la negación de todo por excelencia- auspicia la firmeza metafórica en relación al sueño eterno -el vacío absoluto-.

De esta forma, el panorama poético se presenta lleno de huidas e inutilidades que, como la luz o el agua, van inexorablemente (nótese el empleo del encabalgamiento) camino de la sombra, de ese reposo señalado por la inscripción –la tumba-:

[...]
Los emigrados tristemente vagan
en las llagas de plomo de la sombra
y es tan inútil la luz entre los troncos
que el agua más espesa roba toda su fe de vivo
encanto
con un vaivén de mares excitados o
[...]. [Ib.]

Es por esto que venimos argumentando por lo que no consideramos gratuita nuestra aseveración al principio sobre de la Rosa como creador con rasgos barrocos. La solidez conceptual, la hondura metafísica, el ingente peso del pesimismo vital son, más que una hilera de posibles temas, ideas consustanciales a su vida creativa. Fiel reflejo de este pesimismo son las referencias a las flores, signos de vida y colorido; muchas veces, de la Rosa las usa como emblemas de lo efímero y percedero. Los paréntesis finales, en cambio, son la gráfica imagen de la finitud existencial. Sintomáticamente, la estrofa final se divide en dos partes, donde el sintagma “el fuego” resplandece en la soledad de un verso, separando visualmente lo que se mueve de lo que está inerte; la ausencia de puntuación en los dos extremos de esta estrofa anuda las imágenes como parte de un mismo tronco imaginario:

[...]
Y en su lenta inquietud de ala perdida
como una violeta luminosa
que brota de la tierra sin raíces
el fuego,
que se anuda al eco de los cráneos
al ruido de los huesos o entre cruces astilladas
(voces de piedra ciegan los túneles
con frías y afiladas lenguas inmóviles).
[Ib.]

José de la Rosa es poeta de *espacios*, de ámbitos; está obsesionado por dar carácter fijador a las circunstancias que lo rodean como hombre. Con ello, quizá, pueda despejar sus incógnitas existenciales, entender su particular caos vital, marcado por la dureza, en muchos casos, de las sensaciones. Sentir la realidad en toda su crudeza puede ser el camino para poder explicar su latente condición de ser a la deriva; es por ello por lo que la confusión se impone, como ya hemos podido apreciar nítidamente en poemas anteriores, creando un ambiente revuelto y convulso que es proyección de su propia vida.

En este sentido, el poema XVIII de *Vértice...* es otro intento por *perimetrar* poéticamente ese ámbito, esa situación; de ahí que la primera palabra del poema sea una preposición locativa:

En el ámbito plomo
de lo que queda, sin saber de cuándo,
—como pasquín rasgado o sollozo de vidrio—
se amontona en los párpados
un haz estriado de fugaces vidas,
en el que, libres, corren manzanas de seda,
dulce llanto de círculos, lento y desdibujado,
que descende a mis dedos rígidos —selvas dormidas—
en una solidez de dunas amarillas,
rotos nervios de cera.
[...] [P. 59]

La lengua poética trata de ceñir, de dar cuerpo a ese vacío, hacerlo materia. El espacio es otro de los *leitmotiv* claves, en un intento por buscar una determinación

locativa, rasgo esencial para la propia existencia, para el propio ser. La tristeza encuentra su concreción poética en la metonimia “haz estriado de fugaces vidas”, trasunto de las lágrimas vertidas por las ausencias y el dolor. Las formas (“manzanas”, “llanto de círculos”) amalgaman realidades muy dispares, convirtiéndose el ojo en el vértice que las une en una suerte de dimensión plástica no sólo de la mirada y de la realidad, sino de la propia existencia, que deviene en cuadro metafísico. El poeta queda invadido por las cosas al lacerarse su principal frontera, el ojo.

De otro lado, la idea de los dedos como “selvas dormidas”, visualmente separados por los guiones (lo que, además, contradice la noción de *selva* como naturaleza en libertad, al estar aquí oprimida por estos signos gráficos) nos trae nuevamente la imagen de un estado primitivo, esencialmente humano, que debe ser construido, expresado; choca, en este sentido, el contraste entre la profunda emoción que se trata de poetizar con la dureza y frialdad de los elementos poéticos empleados (“ámbito plomo”²⁴⁴, “sollozo de vidrio”, “dedos rígidos”, “solidez de dunas”, “nervios de cera”), lo que crea una fuerte tensión entre realidad interior y el modo en que ésta encuentra salida. Este extremismo de las sensaciones trae como resultado un lenguaje poético lleno de imágenes herméticas que, de algún modo, no sólo refieren una apuesta del poeta por la sensibilidad surrealista sino que, a la vez, denotan un mayor peso del mundo interior²⁴⁵, que se torna en realidad solidificada, inerte. También entendemos que

²⁴⁴ Según Cooper en su *Diccionario...*, *op. cit.*, el plomo “representa la condición pesada y enferma del metal o de la existencia humana o el alma, es el metal bajo, la densidad, la conciencia corporal opaca, el hombre no regenerado, sujeto al trabajo de transformar y transmutar” (p. 148). Es por ello por lo que las imágenes *de la solidez*, o bien aquellas referencias que auspician un toque metapoético, como la referencia a los dedos (metonimia de la escritura), tengan relación directa con ese deseo por transformar en estímulo sólido un haz de emociones espirituales en un intento por dar estabilidad a los impulsos anímicos.

²⁴⁵ En la rima LXXI (*op. cit.*, p. 157) Bécquer señala la visión interior como fuente y origen de la auténtica poesía; ahí reside lo verdadero. Éste es el nexo que nos permite identificar claramente a José de la Rosa como escritor neorromántico. De la rima citada tomamos la última estrofa:

[...]

la ruptura sintáctica obedece a un deseo por subvertir, desde el lenguaje, las normas, para buscar un punto de expresión desde el otro lado.

Nuestro poeta es muy parco a la hora de establecer referencias culturales en sus poemas; de todas formas, en este ejemplo que comentamos pueden apreciarse ciertos ecos bíblicos como, por ejemplo, ocurre con las “manzanas”, fruta de la discordia y del pecado o, si lo preferimos, símbolo que vuelve a recordarnos esa idea de máxima tensión que hemos apuntado, o, también, como sucede con la “sal”, símbolo bíblico de la amargura humana:

[...]
Mis ojos, chorros de sal hermética,
saltan sobre los muslos y los sexos,
oro en espinas, que resbala sobre el color o nombre,
para fugarse en un manojito de azorados límites,
al descanso feliz de la distancia
—archivo en el que oscilan
gotas redondas, partidas y durísimas...
[...] [*Ib.*]

Los consabidos temas surrealistas de “los ojos” o “los sexos” se concentran en esta parte del poema, llegando a tener una total autonomía sobre su poseedor. Paradójicamente, los ojos son “chorros de sal hermética”, con lo que la realidad es trascendida, llevándose la percepción a otros niveles del espíritu donde los estados de la materia se neutralizan y desaparecen.

También es paradójica la función ocular: la percepción acerca al ser humano la realidad, con lo que puede asimilarla, adaptarla a su estado anímico y, luego, esto permite su modificación. Sin embargo, también la mirada marca distancias y límites, lo que crea esa condición *espacial* de la que ya hemos hablado con anterioridad. Una vez

De la luz que entra al alma por los ojos
los párpados velaban el reflejo;
mas otra luz el mundo de visiones
alumbraba por dentro.

que la realidad, ya percibida, se archiva, se reconoce y ésta se convierte en un elemento que se distancia de su perceptor como fría e inmóvil, como un “color o nombre”, dos formas de identificar la existencia, bien a través de la definición simbólica, bien gracias a la nomenclatura cotidiana.

Es así como nos encontramos ante un *espacio* interior, en el que el recuerdo (“archivo”) es el germen primitivo de la angustia, impulso humano, como también lo es el impulso erótico. La gradación emocional del último verso de la “estrofa” anterior (“gotas redondas, partidas y durísimas...”) anuncia el delirante torbellino final:

[...]
Mil espadas temblando,
—enjutos cochillos de luna asustada—
giran en torno de una calma virgen
en danza, de iris muertos, olas desnudas
con lirios locos, sin carne ni marfil
como interrogaciones de ceniza o brazos de reloj esclavizado,
que, al huir en la órbita de un labio de cristal,
han roto el abanico que abrazó, dulcemente, las pestañas...
[...] [*Ib.*]

El poema es toda una alegoría del llanto, producto de un ejercicio de revelación. Las imágenes finales se solapan en una suerte de yuxtaposición continuada, como continuado es el propio acto de llorar; ruedan las imágenes sobre la página como las lágrimas sobre el rostro. Desde el ámbito plomizo de la tarde hemos llegado a la total oscuridad, identificándose la evolución del día con el poeta que se encuentra en ese recinto sin límites. El gesto de abrir y cerrar el ojo —“labio de cristal”— genera toda una danza (acto creativo, como la escritura) de los sentidos, al igual que en la noche los rayos lunares se balancean sobre las aguas hiriendo, suavemente, la “calma virgen”; se impone el espacio, un espacio interior que el aleteo ocular pone en contacto con los duros círculos de la realidad.

El espacio marino también permite ese movimiento de dentro hacia fuera -y viceversa-; las corrientes del mar, como la propia mirada, arrastran todo a su paso, con su eterna oscilación:

En las ondas abiertas que devoran las orillas inseguras
en los callaos, que desdibujan un azul opaco
de afirmaciones,
duerme la excitación de un vago musgo,
falsas aguas-vivas de dulzura
de charcos, cabelleras en invierno.
[...] [P. 60]

La fusión entre el mundo natural y el humano se percibe en la propia selección léxica del poema: términos como “devoran”, “inseguras”, “afirmaciones”, “vago” o “cabelleras” pertenecen a la *rutina* humana. Es así como el poeta tiñe este espacio insular con motivos de su visión personal, de su propia realidad, creando desde el inicio un mundo paralelo, propio. El poema –la vida- se construye a golpe de impulsos y la mirada también; una afirmación es un impulso, como también lo es un estado de excitación, o lo es el musgo, una especie de *impulso* de la naturaleza. Este intento plástico –o, diríamos mejor, *impulso* plástico- está repleto de confusiones (o, también, de con-fusiones): (“inseguras”, “vago”, “falsas”), lo que deja a las claras que estamos ante un paisaje construido, creado y, por ende, irreal, que es un impulso, una emoción –estado puntual- de la vida del poeta. El mar que, una vez más, deja de ser un simple tema o tópico, simula en su perenne oscilación el ojo en su abrir y cerrar. Cada movimiento rítmico de acercamiento deja huellas –ecos de silencio- en la playa –y en el ojo-, lo que despierta los signos de un íntimo paisaje simbólico que traspasa los archivos del tiempo.

Como en la pintura moderna, el cuadro poético está lleno de abstracciones o, lo que es lo mismo, de materializaciones emocionales de la interiorización de la existencia.

La realidad exterior es falsa y se vuelve opaca entre formas de ocultación y fingimiento que el poeta debe desvelar. El hecho de desvelar este misterio pone en consonancia el vacío de lo que vemos y el propio vacío interior, lo que produce un estado de total desesperación por momentos, que engendra imágenes caracterizadas por la dureza, la frialdad, la tristeza o el dolor.

El vacío entre el cielo y el mar es para el poeta una visión de su propio estado; la redondez de esa oquedad eterniza una situación de máxima angustia y hace que el poeta palidezca de hastío:

[...]
Ese silencio de nubes, cargado de lápidas impenetrables,
vertido desde el cielo
que la dureza del aire lo aplasta,
simula fijamente
un paisaje de grutas. Y ante él
se balancea un principio de burbujas idénticas,
—niñas gemelas, pálidas y aburridas—.
[...] [*Ib.*]

De este modo, José de la Rosa encuentra en el mar una forma de enfrentar la vida y la propia creación. Este signo ontológico es, simbólicamente, la concreción de su permanente interrogación existencial. Para nuestro poeta, tiene un valor simbólico altísimo: es equilibrio —vértice²⁴⁶— entre el movimiento de superficie y la quietud de la profundidad, contraste que hemos venido perfilando en toda nuestra exposición.

²⁴⁶ Albelo también emplea el término “vértice” en su poema “salto atrás”, perteneciente a *Romanticismo y cuenta nueva*, (*Poesía surrealista (1931-1936)*, *op. cit.*, p. 37, donde el poema es como un chispazo que surge de la nada y se pierde:

[...]
divorciada de los almanaques
oliendo a jaboncillos del alba.
con su abanico abierto de dieciséis varillas únicas.
y sus zapatos sin tacón
¡oh!, solamente así.
detenida la historia
en el suspiro congelado de aquel vértice.
situada en aquel punto y marco intransferible.
inmovilizada en aquel gesto y actitud sin nombres.

Y es este contraste, como elemento conceptual que erige y fundamenta la propia esencia de la poética de de la Rosa, el que se hace palpable al final del poema:

[...]

Así, al pensar en la brusquedad de una concha,
con sus simétricas divisiones,
no puedo utilizar el mirafondos,
porque se estrellaría en la distancia brevísima,
y mis ojos
—cristaleras de catedral gótica, fijos y veloces—
se hundirán por esas hendijas de tortugas
o de arco iris milimetrado,
con una pena tan madura,
que, en su azul espionaje,
arrojarían signo decisivo a la sombra.

[Ib.]

Las abstracciones marcan una distancia enorme entre el ser y la realidad; los conceptos, que para de la Rosa son materia engañosa, una vez que son interiorizados se archivan y forman parte de la vida humana sin generar ninguna novedad. Es así como el poeta, al tratar de partir de una entidad concreta, “la concha”, no puede menos que *irse de bruces* contra esa realidad, pues es un elemento perfectamente definido, muy diferente a lo manejado hasta aquí en el poema. En este orden de cosas, ante los conceptos, cambiables y asociables a estados de ánimo, completamente manipulables por un espíritu inquieto, la concha simboliza lo no metamórfico, lo inamovible; de ahí su brusquedad, su solidez (-al pensarla, al tratar de conceptualizarla-). Simboliza, también, la regeneración²⁴⁷, a la par que lo impenetrable por su concreción. Sólo en la simbólica selección y depuración de lo real visto en su carácter efímero puede el poeta hallar similitudes entre la realidad exterior y su realidad interior.

Es por ello por lo que las matemáticas y su lenguaje, con sus medidas concretas, fijas y con sus límites bien definidos, no le valen al poeta, pues es una realidad que no

a las 6 de la tarde de aquel día sin hielos.
sobre aquel barco casi eterno...
volverá...

²⁴⁷ Como en el poema anterior ocurría con la *sal* o las *manzanas*, estamos ante otro signo bíblico.

puede manipular a su antojo y que, como consecuencia, produce “una pena tan madura” en su espíritu; sólo lo conceptual, lo vago y sin límites, hace posible la realidad poética, el misterio de la poesía.

Vistas así las cosas, no es extraño que surja el toque humorístico al no poder emplear el poeta “el mirafondos”²⁴⁸, canarismo léxico que, más allá de su relativo valor local, creemos que se emparenta con la idea de que el manejo de términos locales muestra la propia cercanía del paisaje, tan grata a nuestro poeta. La utilización del término dialectal es una forma de anclar el paisaje de la isla –el mar y su entorno- en la escritura: la isla es el camino de las realidades imprevistas.

En el poema XX, de nuevo el contraste sirve como estructura sobre la que se yergue la cifra del misterio poético. La sombra, la otra protagonista, como hemos visto, de este poemario, se convierte en sujeto lírico, a la par que en signo positivo, al tomarse la ascensión como un intento por llegar a un nuevo plano ontológico, un plano trascendente desde el cual poder recobrar las huellas del pasado:

Al ascender, redonda, sola blanca,
en mi rota o fugada memoria de siluetas,
lentamente la sombra, no se pisa a sí misma;
va caminando sola, a un compás inquietante,
como torpe cincel, que crea ya su capricho
de yeso indescifrable, una monotonía.
[...] [P. 61]

Se unen, aquí, lo femenino (“blanca”, “memoria”, “sombra”) y lo blanco (“sola blanca”, “yeso”), ambos principios ligados a la fecundidad y a la creación; por consiguiente, el tema de este poema está bastante *claro*: la sombra es el punto de partida

²⁴⁸ Como se sabe, un mirafondos es una caja de madera, con el fondo de cristal, que se emplea para mirar el fondo marino. Ello no resta valor imaginativo al poema en su parte final, que contiene verdaderos aciertos poéticos; como ejemplo tenemos el verso “que, en su azul espionaje”, desplazamiento calificativo que se produce entre el acto de mirar al fondo y el color del agua, que concreta el propio movimiento –desplazamiento- de la mirada.

para la creación artística y para la proyección del espíritu. En este camino, la memoria, archivo de huellas, aparece como realidad autónoma (“llena de fugas”). En esta situación, la ruptura (“mi rota o fugada memoria”) *pone en fuga* las formas –lo concreto-, para dar paso a una multiplicidad de abstracciones o, lo que es lo mismo, de huellas o siluetas. Éstas conforman una realidad no estable al estar poco definidas y, por eso mismo, son las ideales para la propuesta que el poeta persigue. Lo creado –“su capricho”, realidad sin principio ni fin, como “la sombra” que, al ser redonda “no se pisa a sí misma”- es un signo del azar, que es el principio que rige el cúmulo de asociaciones del poema. Todo este imaginario pretende superar el vacío que también generan los límites terrenales; de ahí, también, que la sombra sea la protagonista.

Hemos de reiterar que en José de la Rosa hay siempre una abigarrada intención por fijar en el universo poético-lingüístico-textual esa amplitud de la mirada, no sólo con constantes alusiones al ojo, sino también con un despliegue metafórico inusitado que relaciona íntimamente el acto de mirar y la realidad observada:

[...]

En el iris humano, de dilatado vértice,
que destruye el enigma, en que se hunde la farsa,
fija un mundo de muertes que, de risa,
amenaza romperse tristemente.

Y parece que la montaña flota en el mar,
y en barrancos y valles, apenas se divisa
la arena muerta, que en sus fondos duerme.

[...] [*Ib.*]

La realidad idiomática –irrealidad creada- suple los antagonismos; es vértice de equilibrio, como el ojo, que aúna en la memoria latidos de la experiencia. El paisaje se funde; lo alto y lo bajo conviven. En el poema la contradicción no existe; lo irreal es una forma negativa y la negación es, por tanto, una forma de creación, como la sombra o el

silencio. El poema es el espacio en el que queda vencido el misterio (“el enigma”) o donde “un mundo de muertes” y “de risas” halla cómoda convivencia.

Junto a esto, lo monótono, lo que no haya ningún sentido en su realización siempre igual, esconde el eco del vacío:

[...]

Falsa nieve irritante de igualdad desmayada,
de crestas que ya sólo
son espejos de gemebundos mares
que humedecen los cráteres de una tierra
en que sólo el recuerdo del agua es sed amarga
o fuego.

[Ib.]

El simbolismo del agua²⁴⁹, muy presente en esta *plaque*, desvela la corriente imaginaria que vertebra toda la composición. Todo es regado por la sombra; lo sonoro y lo visual se confunden. Los ecos o las realidades que aluden a ellos (“falsa nieve”, “espejos”, “recuerdo”) muestran una realidad momentánea, sobre la que el poeta debe actuar; presentan *estados*, realidades en transición o, si se prefiere, son el basamento del mundo temporal y fenoménico –una forma de concreción-, resonancia de la verdad, que está latente o en silencio, imagen móvil de la eternidad.

La presencia de lo blanco o de realidades que se relacionan con este color dejará paso a un cambio cromático –el rojo- como si ya estuviésemos llegando al clímax emocional del poema:

[...]

Y las grietas de rojo enmudecido,
en un alarde ignoto de fe de propia lumbre,
son hendijas abiertas a un occidente oculto
o catarata seca de vida que discurre
sin la sangre o calor, que despierta los senos.

²⁴⁹ Por su carácter móvil, se relaciona fácilmente con el camino o cauce que abre a su paso, así como con el continente en que reposa; en el primer caso, es trasunto del cambio y de la constante metamorfosis de todo lo existente; en el segundo ejemplo, sin embargo, se identifica con el espejo, como ya pudimos apreciar con el motivo del lago en Josefina de la Torre, o bien con el agua estancada, la muerte.

En ese afán nacido de buscar tus facciones:
ojos, boca o pestañas de rigidez firmísimas,
rompe una sugestión de latentes ideas...
[...] [*Ib.*]

Esa “sugestión de latentes ideas”, dejando el verso abierto incide en el tema de poema: la abstracción como forma de posesión. Esa abstracción es el mundo de las sombras, donde todo se extralimita y confunde, pero también donde todo es *recipiente*, vacío, conglomerado de posibilidades –todo puede albergar a todo-, como fruto de la propia perturbación que sufre el poeta, que parece escribir desde un especial estado espiritual.

El verso, finalmente, parece que se convierte en *vértice* también, en nexo de unión, donde se produce el *cisma emocional*, la ruptura que genera certezas en sombra, que sólo dejan el vacío como huella (paradójicamente, la huella es una concreción del vacío, de la ausencia). Lo redondo (“cráteres”, “ojos”) es forma de síntesis, límite y receptáculo de aparentes incongruencias, verdad *difusa*, frontera y vacío, sombra y silencio, forma simple. Al final, el cambio del primer verso al inicio de la última estrofa implica que el poeta ya ha actuado y ha producido una abstracción o silueta de la propia sombra; el final abierto eterniza su poder, *extiende* su sombra, mostrando su redondez:

[...]
Tu imagen tan redonda sola, blanca,
es un relieve o molde de crisoles vacíos;
difunta mascarilla alucinante
que estremeció las piedras aturdidas...
[P. 62]

El último poema de *Vértice*...funciona como corolario de todo el libro. De manera latente, la idea de *unidad*, de convergencia, encuentra aquí buen acomodo. Esa unidad preside la consideración de todos los poemas como una sucesión de situaciones emocionales que tratan de encontrar en el contexto espacial o nocional más inmediato

cumplida respuesta. El engranaje temático-simbólico de *Vértice...* se mueve alrededor del vacío que deja el tiempo en las cosas y en nosotros mismos; la vida es una sucesión inexorable de pérdidas que el poeta trata de fijar, con una mirada constructiva que constituye imágenes con un profundo sello personal. Así, todo lo que puede concretarse en una imagen poética, todo lo que puede ser y esconderse en la palabra anima la retina de José de la Rosa, pues puede ayudarlo a ir hacia adentro y explicar su propio vacío existencial. Es por ello por lo que no es extraño que las imágenes “se atropellen”, como las olas del mar:

En una trenza de olas, se desliza temblando
la marcha serenísima de los colores fríos,
cabalgan en los grises las caricias peinadas
son el diario –éxodo que aún adormecido
discurre a la vanguardia de campanas y pájaros.
[...] [P. 63]

Si hemos aludido a la importancia de la presencia del agua, no lo es menos la que tienen los elementos relacionados con el aire (“campanas y pájaros”), signos que auspician un nacimiento, un inicio. El paisaje cobra vida. La mirada se mueve desde la playa hasta la cima de la montaña; el beso es la unión de cielo y tierra a través de la oscuridad, haciéndose inseparables, dentro de esa *erótica del paisaje* a la que nuestro poeta nos ha acostumbrado tanto, al ser éste un impulso verdadero. Como el vértice, el beso también denota la idea de unidad:

[...]
Ya despiertan las aguas de cascadas distintas
que en el atento oído de la roca
son beso familiar o nuevo sino;
la diligente cresta, que dejó su vestido olvidado
en la tarde
lo divisa carmín en la distancia, arrojando su vuelo
a la gracia redonda de visera
media luna de playa, abierta al cielo
donde se arropan olas y rumbos en montones
que guiaron las nubes

a cumplir su misión de muebles, de cuchillos o de
fieras,
ante el guiño —rutina de cristales—
que defendió las proas indecisas.
[...] [*Ib.*]

Ese inicio del que hablábamos es inminente (“Ya despiertan”): es todo un espectáculo de plasticidad, donde impera la tarde como fondo del cuadro. Este momento en sucesión que es el crepúsculo es otro de los lazos que unen los poemas de *Vértice...*, pues la tarde es cambio permanente, devenir continuo, cuya meta es una negación: la sombra, la noche. Éste es el ámbito en el que siempre se ha movido la poética de José de la Rosa, una poética que execra las limitaciones y, cuando aparecen, son puras conjeturas de un espíritu angustiado. Ciertamente, en este final se nota la paleta del pintor; nos referimos a sus inicios junto a su hermano, Julio Antonio de la Rosa, el poeta de los colores, de la tarde y del mar:

[...]
La nieve trasnochada con su rostro de uva
precipita la huida al beso de los montes,
rompe la tiranía de lo incierto, el oro alborotado
sus cimas.
Una inercia de voces y latidos resbala
entre amapolas y algas que despiertan,
hay un secreto anónimo de noche que se funde
en la tierra feliz de uñas y alas.
Manchas de claridad se afirman en los
ojos perdidos de la sombra.
[*Ib.*]

La imagen final resume bien lo que es este libro: una suerte de catarsis espiritual que, a través de las posibilidades expresivas tomadas de la estética surrealista, trata de cifrar, con total libertad, los sentimientos y angustias más visceralmente humanos. Dentro del ser, lo alto y lo bajo son una unidad (“la tierra feliz de uñas y alas”) y en su fondo todo es eterna posibilidad.

Así, pues, tras nuestro análisis podemos concluir que *Vértice de sombra* exalta lo humano –poesía del hombre–; por eso es neorromántico José María de la Rosa. Alma e instinto muestran sus credenciales poéticas, su *maremagnum*. Son ideales permanentes alejados de cualquier exuberancia vital juvenil. Su poética, su verbo, responde al rumor de su conciencia; poesía de irrupciones, de emanaciones emocionales, cúmulo de fragmentos del yo. La suya es una literatura vital, no vitalista, en el sentido de arte para la vida, de compromiso con el hombre como conciencia metafísica, como realidad ontológica. Poesía de ritmos rotos, estallido de cristales, dolor de espíritu en ruinas, polvareda del corazón lastimado, alarido de penas rotas, nube de catástrofes. Su poesía, pues, es lírica de *inmersión existencial*, de emoción multiplicada en la materialidad del verso, en la que sólo queda el recuerdo del vacío.

CONCLUSIONES

Tras la lectura crítica que hemos realizado de todos estos poetas insulares, creemos necesario hacer una breve síntesis de aquellos aspectos en los que hemos tratado de poner énfasis y que, de una forma u otra, son característicos de su poética y del proyecto generacional en el que se encontraban inmersos:

1. Con la denominación de ‘las *otras voces* de la lírica insular de vanguardia’ hemos afrontado el acopio –dada su notable dispersión- y el estudio de las obras de un conjunto de poetas que, en mayor o menor medida, siempre estuvieron ligados u orientados hacia los movimientos artísticos más modernos de Canarias en el período prebélico.
2. Los autores estudiados en este trabajo no están *a la altura* de las figuras mayores de la vanguardia en Canarias y este rasgo, en parte, justifica el “olvido” editorial que han sufrido. En este sentido, nuestro interés en todo momento siempre ha sido elaborar un *panorama* que, precisamente, revele el importante calado que en las Islas tuvo la literatura y el pensamiento vanguardista y no que lo “sobredimensione”. Tampoco ha sido nuestra intención “sobrevalorar” a los poetas y obras estudiados sino, más bien, situarlos en el panorama literario vanguardista insular.
3. En el estudio de la obra de todos estos poetas hemos apreciado una serie de “constantes temáticas” que todos ellos comparten con sus compañeros generacionales. Estas constantes han sido el eje crítico de muchos de nuestros comentarios; de ahí su recurrencia en los diferentes capítulos de este trabajo. Estas

constantes son las nociones de metapoesía, juego, humor, subjetivismo, la importancia de la mirada selectiva y, en algunos casos, como en José María de la Rosa, Agustín Miranda Junco y Josefina de la Torre, la presencia de alusiones al cine, la noción del poeta como espectador, las alusiones al paisaje, la imagen y la trascendencia de lo breve y, finalmente, la lectura de la tradición.,

4. En muchos casos, la obra de todos ellos no ha sido nunca reeditada ni recogida en volumen, y es por ello por lo que, para favorecer su lectura, así como la de los comentarios y valoraciones que aportamos, hemos decidido añadir toda la obra –tanto los poemarios como la obra poética y en prosa inéditos- que hemos podido recopilar, todo ello con la finalidad de tener –y proporcionar- una visión lo más completa posible de la participación de todas estas *voces* en la última hora poética del período de entreguerras.

5. De todas formas, también hemos sido conscientes de que la vanguardia artística en las islas no se agota en una lectura general o en la lectura concreta de nombres y autores; en este sentido, hemos de dejar claro que la nuestra es una lectura contextualizadora que no agota el esplendor de la vanguardia en Canarias, pero sí expande su verdadero valor y alcance artístico-cultural.

6. En el Índice que proponemos para este trabajo, la “separación” en epígrafes que realizamos es puramente metodológica, pues la mayor parte de todos estos poetas o bien conocieron o bien participaron en la mayor parte de las referencias hemerográficas que, desde un principio, vieron con buenos ojos la estética de vanguardia en Canarias y ayudaron a abrir un nuevo horizonte artístico.

7. Todos estos autores formaron parte, con su actitud y con su obra, de uno de los momentos más relevantes de las letras insulares, la vanguardia, momento que ha llamado la atención de gran parte de la crítica *local* y que, poco a poco, va teniendo un *hueco* en obras de carácter más general.

8. Toda su producción gira alrededor de lo que hemos llamado, con Pérez Corrales, primera vanguardia, que gira en torno a *La Rosa de los Vientos* y *Cartones*, aunque la revista que primero los acogió -con textos de variada orientación temática y estilística fue *Hespérides*-, participando del espíritu lúdico que caracterizó este primer momento. Además, su obra puede situarse dentro de un proyecto generacional caracterizado por la búsqueda de un nuevo lenguaje, por orientar la poesía de Canarias en la senda de la *modernidad*. Podemos afirmar que la mayor parte de la obra de los autores estudiados muestra acentuadas insinuaciones vanguardistas con las que estos poetas no aspiran a nada más allá de la consecución de unos valores exclusivamente artísticos, que muestren un estado de su espíritu y una compenetración con su tiempo y con unas coordenadas culturales y creativas de modernidad claras. En todos nuestros poetas hay un anhelo por superar el estancamiento artístico decimonónico; hay algo más que un gesto por buscar la originalidad por otros medios.

9. Nuestro trabajo ha intentado añadir a los nombres *mayores* de la vanguardia, ya conocidos, otros nombres no tan conocidos, esperando con ello completar un poco más el rico y variado panorama cultural y literario de la vanguardia. En este sentido, hemos de decir que cada *poemario*, en la mayoría de las ocasiones nos ha incitado a reflexionar sobre algún aspecto de la obra y del pensamiento poético de

los autores estudiados. En este aspecto, hemos creído que el comentario de los poemas era el mejor modo para acercarse a una concepción de la poesía que, *grosso modo*, coincide con la de compañeros generacionales como Emeterio Gutiérrez Albelo, Agustín Espinosa, Andrés de Lorenzo-Cáceres, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres o Juan Manuel Trujillo, entre otros.

10. Como apuntábamos más arriba, los inicios de estas *voces* se sitúan especialmente en las páginas de la revista *Hespérides*, donde publican –en un principio– un sensible número de composiciones de tono romántico y tardomodernista, en las que se traducen preocupaciones metafísicas de juventud. Luego, seguirán sus colaboraciones en *La Rosa de los Vientos*, *Cartones* y, en el caso de José María de la Rosa, *gaceta de arte*, revistas a las que podemos ligar el sentido último de su poética: preocupación por *lo nuevo*, deseo de ruptura con lo anterior y anhelo por fundar un *imaginario universal* de la región.

11. Por distintos motivos, la mayoría de estos poetas no pudo culminar su obra, bien por su prematuro fallecimiento (Ismael Domínguez, Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas, Félix Delgado), bien por haberse alejado definitivamente de la parcela literaria (Agustín Miranda Junco) o por haberse encaminado hacia otros caminos, como el cine y el teatro –caso de Josefina de la Torre, aunque a partir de los años cincuenta se reencontrará con la poesía–, o la política y la investigación histórica (José Rodríguez Batllori). De todas formas, el camino por el que transitan sus *productos estéticos* tiene la misma dirección que el de otros compañeros generacionales, y esa senda iba encaminada al impulso surrealista. Esto es así hasta tal punto que la revista que aglutinó al núcleo surrealista insular, *gaceta de arte*, en

su número 13 homenajeó con una selección poética a algunas de estas voces desaparecidas (Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas).

12. Para nosotros, el adjetivo “surrealista” nunca va a tener, como en su época despertó en gran parte de los intelectuales, un valor peyorativo; más que un mero calificativo, relacionará con un ámbito –el más avanzado- de la realidad creativa a una serie de notables creadores. Un caso excepcional es el de José María de la Rosa: gracias a su hermano Julio Antonio siempre estuvo atento a los principales *giros* que la modernidad tuvo en las islas, ya sea a través de proyectos como revistas o los poemarios que se publicaban, ya sea gracias a su labor desde el Ateneo de Santa Cruz, tanto con la organización, en 1933, de la Exposición consagrada a su amigo Óscar Domínguez, como con la gran Exposición surrealista de 1935. Desde luego, sus coordenadas –y su formación- como creador sólo pueden entenderse en este momento crucial, que se sitúa a finales de los años veinte y la primera mitad de la década siguiente. En José de la Rosa la realidad –interior o exterior- provoca reacciones que violentan el mundo circundante, chocan con los límites de lo posible, con lo que lo previsible desaparece de la faz lingüística del poema. Esto provoca poéticos encuentros entre los elementos y realidades más divergentes, uno de los caracteres importantes de la poética surrealista.

13. Este *corpus* de poetas representa bien ese carácter plural de las vanguardias históricas en las islas. Todos tienen un acento diferente, pero comparten un sino común: instaurar su sensibilidad en un orden nuevo, cada uno a su manera. El hecho de compartir espacio en determinadas publicaciones revela el anhelo colectivo de respirar una atmósfera cargada de nuevos designios para el arte. Cada poeta, para

decirlo con Espinosa, tiene una *óptica*: desde el tardomodernismo al neopopularismo de Ismael Domínguez o Félix Delgado, pasando por el futurismo y ultraísmo con atisbos creacionistas de Julio Antonio de la Rosa, Agustín Miranda Junco y José Antonio Rojas, continuando con la poesía pura con piruetas metafóricas propias del ultraísmo en Josefina de la Torre o José Rodríguez Batllori, hasta llegar a la revuelta surrealista de una voz como la de José María de la Rosa. Estas personales evoluciones no hacen más que confirmar el deseo de ir a compás de la estética de un tiempo heterogéneo y cambiante, pues lo nuevo para todos ellos sólo se aprehende en su metamorfosis.

14. Todos estos poetas –pues, esencialmente, hablamos de poetas y de pensamiento poético– supieron que, desde la pluralidad de la vanguardia, su asimilación de la misma también debía serlo: así, por ejemplo, lo hemos visto en los casos de Félix Delgado, Agustín Miranda Junco, José María de la Rosa –especialmente en bastantes poemas de *Íntimo Ser-*, José Antonio Rojas o Julio Antonio de la Rosa, en los que junto a rasgos propios del modernismo finisecular o la poesía pura, conviven ejemplos de poesía ultraísta y creacionista. Así, en cada uno de ellos se alumbran los inicios de un *sincretismo personal*, que, salvo en José María de la Rosa, no llegó a cristalizar totalmente. La mayoría de estas voces estuvo inmersa en las últimas tendencias, las más modernas, de la poesía española, como atestiguaron en su momento críticos como Pedro Perdomo Acedo, Juan Manuel Trujillo, Eduardo Westerdahl, Domingo López Torres o Agustín Espinosa.

15. Aunque nosotros hayamos realizado en el capítulo segundo una suerte de síntesis de *matrices estéticas* que, entendemos, signaron la obra de todos estos

creadores, todos estos ejes creativos intiman de manera cómplice en la poesía –y en la crítica- de todos los autores estudiados. Esto no hace más que corroborar el hecho de que su conciencia creativa e histórica está arraigada en la época que les tocó vivir: todos fueron o aspiraron a ser, más allá de los tristes avatares personales que vivieron, poetas de vanguardia.

BIBLIOGRAFÍA

Se recoge a continuación la *Bibliografía* de nuestro trabajo investigador, que hemos dividido en varios apartados:

- a. Por una parte, hemos incluido dentro del apartado *Bibliografía de los autores estudiados* la obra de cada autor que ha sido editada en libro, así como las ediciones más relevantes que ha habido de la misma; por otra, los poemas, artículos críticos o entrevistas publicados en la prensa periódica, con la finalidad de poder tener una visión lo más completa posible de cada proceso creativo particular. Estos textos aparecen para cada escritor dentro del apartado que hemos llamado *Bibliografía activa* y los hemos agrupado cronológicamente. En el caso de los poemas que aparecen sin título, hemos optado por anotar el primer verso entre corchetes.
- b. A esto hay que añadir que dentro de la *Bibliografía* de cada autor también hemos incluido aquellas reseñas o artículos de los años veinte y treinta donde se hace referencia explícita a su obra; estas referencias se encuentran en el apartado *Bibliografía pasiva*. Junto a ellas podrán, también, encontrarse en este mismo apartado artículos de prensa más cercanos a nuestro tiempo, que hemos creído oportuno añadir porque *redondean* algún aspecto biográfico o creativo que consideramos altamente significativo.
- c. Finalmente, aparece en esta *Bibliografía* un apartado final, denominado *Bibliografía general utilizada* que hemos dividido en dos partes: la primera recoge la *Bibliografía activa de otros autores* que hemos empleado para cotejarla en nuestro estudio con la de los autores estudiados y, la segunda, recoge la *Bibliografía pasiva*, en la que incorporamos toda la bibliografía crítica.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

ISMAEL DOMÍNGUEZ

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

ANTOLOGÍAS

- “Antología poética”, *La Página*, nº. 52, año XV, nº. 2, Madrid (2003) pp. 47-61.

POESÍA DISPERSA

- “Canto a la raza”, *Letras. Revista Literaria*, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife (1-10-1921).
- “Renacimiento”, *Hespérides*, nº. 7, Santa Cruz de Tenerife (21-2-1926).
También en *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (17-3-1926).
- “Mis muertos”, *Hespérides*, nº. 11, Santa Cruz de Tenerife (14-3-1926).
- “Mi culpa”, *Hespérides*, nº. 14, Santa Cruz de Tenerife (1-4-1926).
- “Siembras”, *Hespérides*, nº. 19, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926).
- “Himnos de Gesta”, *Hespérides*, nº. 40, Santa Cruz de Tenerife (3-10-1926).
- “Palabra de mi verso”, *Hespérides*, nº. 70, Santa Cruz de Tenerife (1-4-1927).
- “Poema infantil”, *Hespérides*, nº. 96, Santa Cruz de Tenerife (20-11-1927).
- “Horas”, *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).
- “Nocturno”, *Hespérides*, nº. 117, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1928).
- “La niña ciega”, *Hespérides*, nº. 118, Santa Cruz de Tenerife (24-4-1928).

- “Horas”, *Hespérides*, nº. 119, Santa Cruz de Tenerife (1-5-1928); también en *Cosmópolis*, Madrid (agosto 1929).
- “Motivos de gitanería”, *Hespérides*, nº. 131, Santa Cruz de Tenerife (31-7-1928).
- “Como la frente de los niños”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (30-8-1929).
- “Simple romero...”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (17-9-1929).
- “Frío”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (31-3-1930).
- “Poemas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (14-6-1930).
- “Regatas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (10-6-1931).
- “Tu nave”, en Pérez Minik, Domingo, *Antología de la poesía canaria*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952, p. 262.
- “Espejillos de la fuente”, *ibidem*, pp. 262-263.
- “La cieguita”, *ibidem*, pp. 263-264.
- “Arrorró”, “Antología poética”, *La Página*, nº. 52, año XV, nº. 2 (2003), p. 48.
- “...Otro más al cementerio”, *ibidem*, p. 58.

ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS

- “Palabras”, *Letras. Revista literaria*, nº. 3, Santa Cruz de Tenerife (1-11-1921).
- “Un caso triste...”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (2-1-1926).
- “En la hemeroteca de Madrid”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (6-1-1926).

- “El símbolo de los pueblos”, *Hespérides*, nº. 34, Santa Cruz de Tenerife (22-8-1926).
- “Alberto Pérez Hidalgo. Algo sobre el amigo y el poeta...”, *Hespérides*, nº. 38, Santa Cruz de Tenerife (19-9-1926).
- “Los Realejos, un solo pueblo”, *Hespérides*, nº. 44, Santa Cruz de Tenerife, (31-10-1926).
- “*Hespérides*, al abrir su segundo año”, *Hespérides*, nº. 53, Santa Cruz de Tenerife (2-1-1927).
- “Blasco Ibáñez ha muerto”, *Hespérides*, nº. 106, Santa Cruz de Tenerife (31-1-1928).
- “Rápida”, *Hespérides*, nº. 108, Santa Cruz de Tenerife (14-2-1928).
- “Lo que dice el maestro Sabina”, *Hespérides*, nº. 117, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1928).
- “Hablando con Miguel Fleta y Marta de la Vega”, en la sección “Charlas de actualidad”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (30-6-1928).
- “Una charla con el maestro Villar”, entrevista realizada junto al periodista José Alejandro, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (15-10-1928).
- “Hablando con Mr. J. F. Milacsek”, en la sección “Nuestras entrevistas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (1-11-1929).
- “Hablando con José María Salaverría”, en la sección “Nuestras entrevistas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (8-11-1929).
- “Hablando con el barítono Marcos Redondo”, en la sección “Nuestras entrevistas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (26-11-1929).

- “Motivos de Tenerife”, *ABC*, Madrid (22-12-1929); también en *La Tarde* (26-12-1929).
- “El iluminado Mano Santa”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (23-1-1930).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- Rafael, “Poesía. Ismael Domínguez”, *Hespérides*, nº. 85, Santa Cruz de Tenerife (14-8-1927).
- “Ismael Domínguez”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (10-8-1931).
- ACOSTA, Ángel, “Himno de sencillez”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (12-8-1931).
- A.A.V.V., “Después del fallecimiento de Ismael Domínguez”, *Ibidem*, p. 2.
- CUSCOY, Luis Diego, “El más bello juguete”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (15-9-1931).
- ACOSTA, Ángel, “En un muro del campo”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (19-10-1931).

JULIO ANTONIO DE LA ROSA

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA

- *Tratado de las tardes nuevas*, edición del grupo Pajaritas de Papel, Imprenta Talleres Margarit, Santa Cruz de Tenerife, 1931.

OBRA. EDICIONES

- *Tratado de las tardes nuevas*, edición facsímil, introducción de Isabel Castells, Gobierno de Canarias, 1994.

POESÍA DISPERSA

- “Relámpago rojo”, *Hespérides*, nº. 16, Santa Cruz de Tenerife (18-4-1926).
- “Presentimiento”, *Hespérides*, nº. 18, Santa Cruz de Tenerife (2-5-1926).
- “¿Somos?”, *Hespérides*, nº. 19, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926).
- “Caracolito, caracol”, *Hespérides*, nº. 67, Santa Cruz de Tenerife (10-4-1927).
- “Semana Santa”, *Hespérides*, nº. 68, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1927).
- “Escalera de caracol”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 1, Santa Cruz de Tenerife (abril 1927).
- “Día de aire”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife (mayo 1927).
- “[Tarde nueva]”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 3, Santa Cruz de Tenerife (junio 1927).
- “Mi verso”, *Hespérides*, nº. 85, Santa Cruz de Tenerife (14-8-1927).
- “[La hora sin mi sombra]”, *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).
- “[Tiene los ojos blancos]”, *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).
- “[En la razón]”, *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).

- “[Día de lluvia]”, *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).
- “El miércoles”, *Viaje a la China*, Santa Cruz de Tenerife (1928).
- “Noche”, *Viaje a la China*, Santa Cruz de Tenerife (1928).
- “Romanticismo 1830”, *Siluetas*, Santa Cruz de Tenerife (1928).
- “Vanguardismo 1928”, *Siluetas*, Santa Cruz de Tenerife (1928).
- “[El girasol amarillo]”, *Flor-klore*, Santa Cruz de Tenerife (1928).
- “Lux índigo”, *Poemas de lux*, Santa Cruz de Tenerife (1929).
- “[Tarde de jardín]”, *Cartones*, Santa Cruz de Tenerife (junio 1930).
- “Poema de dos gatos”, Poema de la pájara pinta”, “[Y tiene las caderas]” y “Einstein”, *gaceta de arte*, nº. 15 (mayo 1933).

PROSA

- “Una lágrima”, *Hespérides*, nº. 16, Santa Cruz de Tenerife (18-4-1926).
- “Flirt Dancing”, *Maruchi – Historia de una niña bien*, Santa Cruz de Tenerife (1928).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- WESTERDAHL, Eduardo, “Poemas de Julio de la Rosa”, *Hespérides*, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).
- “Julio Antonio, poeta y militar romántico”, entrevista realizada por Dandín y Nivaria del grupo Pajaritas de papel (E. Westerdahl y Carmen Rosa Guimerá), *Interview*, Santa Cruz de Tenerife (1928).
- ACOSTA, Ángel, “Poemas vivos de un muchacho muerto”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (26-11-1931).

- WESTERDAHL, Eduardo, “Cuaderno de Arte”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (16-12-1931).
- PA-CE, “Tratado de las tardes nuevas”, *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife (31-12-1931).
- LÓPEZ TORRES, Domingo, “Julio Antonio de la Rosa. *Tratado de las tardes nuevas*. (Pajaritas de papel). Tenerife, 1931”, *gaceta de arte*, nº. 1, Santa Cruz de Tenerife (febrero 1932).
- GARCÍA CABRERA, Pedro, “Poetas atlánticos 1: Julio Antonio de la Rosa”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (14-6-1933). También aparece en el nº. 17 de *gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife (julio 1933).

JOSÉ ANTONIO ROJAS

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA. EDICIONES

- *Verso y prosa*, edición, introducción y notas de Miguel Martín, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1993.

POESÍA DISPERSA

- “[El día rodó en tres pedazos]”, *Hespérides*, nº. 97, Santa Cruz de Tenerife (27-11-1927).
- “Tarde”, *Hespérides*, nº. 104, Santa Cruz de Tenerife (15-1-1928).
- “[Mi paseo entra en la tarde]”, *Cartones*, nº. 1, Santa Cruz de Tenerife, (junio 1930).
- “María Rosa”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (23-9-1930).

- “[Y al fondo...]”, *gaceta de arte*, nº. 13, Santa Cruz de Tenerife (marzo 1933).
- “[Galerías de humo]”, *gaceta de arte*, nº. 14, Santa Cruz de Tenerife (abril 1933).
- “[Mis cajas en O]”, en Pérez Minik, Domingo *Antología de la poesía canaria I*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952, p. 329.
- “Cuatro de la tarde”, *ibidem*, p. 330.
- “[El tiempo juega el caracol de las esquinas]”, *ibidem*, pp. 330-331.
- “Canción de percal”, *ibidem*, pp. 331-332.
- “[La noche se viene de bruces]”, *ibidem*, pp. 332-333.
- “Canciones marinas”, *ibidem*, pp. 333-335.

PROSA

- “*Líquenes: poesías (Impresiones ordenadas a la vista de un libro)*”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (2-9-1928).
- “*Stadium*, de Ramón Fera”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (15-7-1930).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- TRISTÁN, Ángel, “José Antonio Rojas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (2-9-1930).
- PIEDRA BUENO, Andrés de, “Crónica de los poetas”, *Tierra canaria*, Año I, nº. 10 (diciembre de 1930), pp. 5-7.

FÉLIX DELGADO

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA POÉTICA

- *Paisajes y otras visiones. Poemas.* Prólogo de Claudio de la Torre, Biblioteca de “La Isla”, Tipografía “El Diario”, Las Palmas de Gran Canaria, 1923.
- *Índice de las horas felices.* Prólogo de Pedro Perdomo Acedo, Biblioteca de Las Islas, Las Palmas de Gran Canaria, 1927.

POESÍA DISPERSA

- “Camino del olvido”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (12-10-1920).
- “Una voz en la noche”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (22-10-1920).
- “Alma”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (16-11-1920).
- “Ni el olvido...”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (10-12-1920).
- “La canción de María Angélica”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (21-2-1921).
- “Misterio”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (16-7-1921).
- “Versos. Paisaje. Juguete. Verano”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1921).
- “El Otoño y mi alma”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (12-1-1922).

- “El poeta y la amada”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (19-1-1922).
- “La historia del pastor”, *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (27-1-1922).
- “El recuerdo vuelve”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-3-1922).
- “El alma perdida”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (15-3-1922).
- “Juguete”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (17-4-1922).
- “Deshielo”, *La jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (21-4-1922).
- “Del campo”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-5-1922).
- “En la noche”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (30-5-1922); este poema aparece nuevamente en este mismo periódico (19-10-1922).
- “Hora de la siesta”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (13-6-1922).
- “Cantos breves”, *La Pluma*, Madrid (junio 1922).
- “La pendiente del monte”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (13-9-1922).
- “De ‘El libro del amor ingenuo’. Ausencia”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (31-10-1922).
- “De ‘El libro del amor ingenuo’. Novia y hermana”, *La Jornada*, Las Palmas (4-11-1922).
- “¡Alguien esta noche!””, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (14-12-1922).
- “Tú en la noche”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (15-11-1922).
- “Posesión”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (22-11-1922).

- “Elogio de Gabriel Miró por *El libro de Sigüenza*”, *España*, nº. 343, Madrid (11-11-1922); el mismo poema aparece nuevamente en *La Jornada*, Las Palmas (7-12-1922).
- “Mal tiempo”, *España*, nº. 347, Madrid (9-12-1922).
- “Cantos Breves”, *España*, nº. 348, Madrid (16-12-1922).
- “Lejanía III”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (26-1-1923).
- “Lejanía V”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-2-1923).
- “Cantos Breves”, *España*, nº. 352, Madrid (13-1-1923).
- “Crepúsculo”, *España*, nº. 382, Madrid (11-8-1923).
- “Poemas de la lejanía. I, II y III”, *Alfar*, nº. 32, La Coruña (agosto 1923).
- “Crepúsculo”, *Alfar*, nº. 29, La Coruña (mayo 1923).
- “Invierno”, *Alfar*, nº. 29, La Coruña (mayo 1923).
- “Exaltación junto a la novia”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (2-6-1923).
- “Peregrina en la noche”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (3-10-1923).
- “Voz múltiple del Mar”, *La Verdad*, nº. 14, Murcia (13-4-1924).
- “Tu voz”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife, (mayo 1927).
- “A Miss River, en primavera, deslumbrada de sol y de mar atlánticos”, *La Rosa de los vientos*, nº. 3, Santa Cruz de Tenerife (junio 1927).
- “Antología de Félix Delgado. Mar en la orilla y en la altura”, *La Rosa de los vientos*, nº. 4, Santa Cruz de Tenerife, (dic. 1927).

- “Patrón de tus veinte años”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (6-9-1929) y en *Atlántico*, nº. 4-5, Madrid (septiembre 1929).
- “Patrón de los veinte años”, *Azor*, nº. 2, Barcelona (15-11-1929).
- “La Gracia Nueva”, *Azor*, nº. 14, Barcelona (15-11-1933).

ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

- “El arquitecto Don Francisco De P. Nebot”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (21-11-1922).
- “Hablando con Domingo Navarro y Navarro”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (21-12-1922).
- “Hablando con Domingo Navarro y Navarro”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (22-12-1922).
- “Manantiales en la ruta”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (19-4-1923).
- “La Rosa de los Vientos. Revista literaria de Santa Cruz de Tenerife”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (6-5-1927).
- “Alonso Quesada y el olvido”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (2-12-1927).
- “Versos y estampas”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (13-12-1927).
- “El paisaje de la Gran Canaria”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (25-3-1929).
- “Primera nota de un *raid*”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (16-9-1929).
- “Segunda nota de un *raid*”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1929).

- “Tercera nota de un *raid*” *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (21-9-1929).
- “Notas de un viaje. Del 14 al 27...”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (25-10-1929).
- “*Raid* literario. Del 18 al 24”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (28-10-1929).
- “*Raid* literario. Días 25 y 26”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (30-10-1929).
- “Notas de un viaje. Escenas esquemáticas de a bordo”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (2-11-1929).
- “Notas de un viaje. Mar y cielo. La tierra fue durante dos días nuestro Paraíso Perdido”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (8-11-1929).
- “Notas de un *raid*. La ciudad de La Habana”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (11-11-1929).
- “Desde Barcelona. Música, revista musical para España y América”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (1-11-1930).
- “Correo de Barcelona. El caballero de la rosa”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (22-11-1930).
- “Se declaró la huelga...Correo de Barcelona”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (3-12-1930).
- “Amistad y justicia”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (18-1-1931).
- “Correo de Barcelona. Nombres para más calles...”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (14-4-1931).

- “Estampas de la República”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (3-5-1931).
- “Estampas de la República”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (8-5-1931).
- “Ni en el campo ni en la playa... el ejercicio en casa”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (23-5-1931).
- “Libros”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (24-5-1931).
- “Aire de primavera en estío”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (24-8-1931).
- “Libros”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (30-3-1932).
- “En las librerías de viejo”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (26-4-1932).
- “Hacia la orilla de Saulo Torón”, *Diario de Las Palmas* (26-7-1932); también en *Azor*, nº. 1, Barcelona (15-10-1932).
- “Crónica de un paisaje”, *Azor*, nº. 1, Barcelona (15-10-1932).
- “Alonso Quesada”, *Diario de Las Palmas* (25-7-1932); también en *Azor*, Barcelona, nº. 2 (15-11-1932).
- “Notas de arte. Signo de la Isla. (*El pintor Santiago Santana*)”, *Azor*, nº. 3, Barcelona (15-12-1932).
- “Luis Morató”, *Azor*, nº. 3, Barcelona (15-12-1932).
- “Libros. *Obras* de José Ortega y Gasset”, *Azor*, nº. 3, Barcelona (15-12-1932).
- “El abuelo”, *Diario de Las Palmas* (2-8-1932).
- “Fábula Verde“, *Azor*, nº. 5, Barcelona (15-2-1933).

- “Libros. *Historia de la literatura española*, por Juan Chabás”, *Azor*, nº. 7, Barcelona (15-4-1933).
- “Rastreado la vida y la obra de Alonso Quesada I”, *Azor*, nº.7, Barcelona (13-4-1933); “II” nº. 8 (15-5-1933); “III” nº. 12 (15-11-1933). La primera parte aparece también en *Avance*, Las Palmas (13-5-1933).
- “Libros. *Vocabulario etimológico de voces canarias*”, *Azor*, nº. 8, Barcelona (15-5-1933).
- “Libros. *Romances de amor antiguo y otras composiciones*”, *Azor*, nº. 9, Barcelona (15-6-1933).
- “*Media hora jugando a los dados*” [de AE], *Azor*, nº. 10 Barcelona, (15-7-1933); el artículo sobre la conferencia de Agustín Espinosa vuelve a publicarse en *Diario de Las Palmas* (25-8-1933).
- “Trazos para el ‘via crucis’ de don José”, *Azor*, nº. 11, Barcelona (15-8-1933).
- “Libros. Revistas”, *Azor*, nº. 12, Barcelona (15-9-1933).
- “Memoria de Marcelo Reyes”, *Azor*, nº. 13, Barcelona (15-10-1933).
- “Libros. Revistas”, *Azor*, nº. 13, Barcelona (15-10-1933).
- “La muerte, tema constante en la obra de Alonso Quesada”, *Cruz y Raya*, nº. 33, Madrid, (octubre-diciembre 1935).
- “Catálogo folklórico de las plantas existentes en el Jardín de Aclimatación de la Orotava”, *El Museo Canario*, nº. 5, Las Palmas de Gran Canaria (1935), pp. 33-34.
- “Recordando a Alonso Quesada”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (5-11-1935).

-“Agustín Millares Carló y su mejor discípulo en Barcelona”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (24-12-1935).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- DE LA TORRE, Claudio, “La marcha de Félix Delgado y su primer libro”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (18-12-1922).
- PEREDA, V., “Félix Delgado. Después de haber leído su libro *visiones y paisajes*”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (15-3-1924).
- JURADO MORALES, José, “Los poetas de Gran Canaria”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (21-5-1927).
- MIRANDA JUNCO, Agustín, “La doble personalidad de Félix Delgado”, *El Liberal*, Las Palmas (4-11-1927).
- TRUJILLO, Juan Manuel, “Nuevo libro de Félix Delgado”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (17-2-1928).
- SOSA SUÁREZ, Juan, “El Narciso oceánico y el perfil”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (6-3-1928).
- CHABÁS, Juan, “Arte y letras. Islas”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (9-8-1930).
- PERDOMO ACEDO, Pedro, “Poesía y volcado silencio”, *El Museo Canario*, nºs 21-22, Las Palmas de Gran Canaria (abril-junio 1947), pp. 51-68; p. 52.
- DORESTE, Ventura, “Félix Delgado”, *Isla*, nº. 28, Las Palmas de Gran Canaria (1964).

- QUINTANA, José, “José Jurado, casi testigo de los últimos días del poeta canario FD”, *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria (19-10-1975).

AGUSTÍN MIRANDA JUNCO

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA. EDICIONES

- *Poemas y ensayos*, edición, introducción y notas de R. Fernández, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1994.

POESÍA DISPERSA

- “Poemas”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 4, Santa Cruz de Tenerife (diciembre 1927). Esta breve recopilación incluye las siguientes composiciones: “[Avión]”, “[La Virgen hace bolillos]”, “[El cohete]” y “[A esta hora]”.
- “Cinco poemas”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 5, Santa Cruz de Tenerife (enero 1928). Los poemas son: “[He retornado al pueblo]”, “[Todas las casas]”, “[Cómo las palmeras]”, “[La noche destripó soles]” y “[Telaraña de luces]”.
- “[Antón Pirulero]”, en Artiles, J. y Quintana I, *Historia de la literatura canaria*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, 1978, p. 279.
- “Romance de Carmen Ramos”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (7-10-1928).

- “Dos poemas”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1929). Los poemas son “[Por eso]” y “[Fue aquella tarde]”.

ARTÍCULOS

- “Crítica voladora”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (2-8-1927).
- “La doble personalidad de Félix Delgado”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1927).
- “D. Alonso Quesada”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (28-11-1927).
- “Espumas, versos y estampas”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (10-12-1927).
- “Galdós y la joven literatura”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (5-1-1928).
- “Federico García Lorca: *Canciones*”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (4-2-1928).
- “*Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (7-2-1928).
- “*Gorriones* de Mary Pickford”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (10-4-1928).
- “Libros. La razón de la *Sinrazón*”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (19-7-1928).
- “Oceanografía y Plasticidad”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (1-8-1929).
- “Primer romancero gitano. García Lorca, héroe de cuentos de hadas”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (29-8-1928).

- “Admiración de Rafael Romero”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (5-11-1928).
- “El libro de las banderas de los campeones”, *Revista de Occidente*, LXXXIII, Madrid (mayo 1930), pp. 262-264.
- “*Malaise* o una sensibilidad de movilizadizo”, *Revista de Occidente*, XCI, Madrid (enero 1931), pp. 108-112.
- “La felicidad a la sombra de los capotes”, *Revista de Occidente*, XCIV, Madrid (abril 1931), pp. 108-113.
- “Una biografía”, *Revista de Occidente*, XXXII, Madrid (agosto 1931), pp. 209-211.
- “Jaime Torres Bodet: Proserpina rescatada”, *Revista de Occidente*, XCVIII, Madrid (agosto 1931), pp. 246-248.
- “Un libro agónico”, *Revista de Occidente*, CI, Madrid (noviembre 1931), pp. 223-228.
- “Muerte de la españolada”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (17-11-1931).
- “Josefina de la Torre: *Poemas de la isla*”, *Revista de Occidente*, CVIII, Madrid (junio 1932). pp. 378-381.
- “R. Nóvoa Santos: la inmortalidad y los orígenes del sexo”, *Revista de Occidente*, CIX, Madrid (julio 1932), pp. 125-128.
- “Henri de Montherlant: *Service inutile*”, *Revista de Occidente*, CXLVIII, Madrid (octubre 1935), pp. 118-121.
- “El Greco y su destino”, *Revista de Occidente*, CXLIX, Madrid (noviembre 1935), pp. 241-244.

-“Isla. Fábula. Poesía”, *Diario de Las Palmas* (15-5-36).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- ARGA, “Sobre futurismo”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (20-3-1928).
- TRUJILLO, Juan Manuel, “Agustín Miranda: *Tiovivo para las vacaciones*”, *La Rosa de los Vientos*, nº. 5, Santa Cruz de Tenerife, (enero 1928).
- —, “Introducción a un recital de Agustín Miranda, poeta de diez y siete años”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (23-3-1928).
- ESPINOSA, Agustín, “Carta a Agustín Miranda”, en Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo de Gran Canaria, 1986, pp. 686 y ss.
- —, “Agustín Miranda”, *Ibidem*, pp. 317-319.
- —, “Óptica de Agustín Miranda”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (30-3-1929).
- BELTRÁN SIERRA, Antonio “A. M. Junco”, *Diario de Las Palmas* (5-10-1992).
- JORGE RAMÍREZ, Luis, “Ha muerto Agustín Miranda Junco”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria (3-10-1992).

JOSEFINA DE LA TORRE

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA

- *Versos y estampas*, Octavo Suplemento de *Litoral*, Málaga, 1927.
- *Poemas de la isla*, Las Palmas de Gran Canaria, 1930.

OTRAS EDICIONES

- *Poemas de la isla*, Biblioteca Básica Canaria, Gobierno de Canarias, 1989.
- *Poemas*. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2003.
- *Poemas. Josefina de la Torre*, estudio de Blanca Hernández Quintana, Interseptem, Santa Cruz de Tenerife, 2004.

ANTOLOGÍAS (ANTERIORES A 1936)

- Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea*, 1934². Los poemas que incluye son: “[Agua clara del estanque]” y “[Toda mi ilusión la he puesto]”, de *Versos y estampas*; “[Te dije aquella palabra]”, “[¡Rómpete por el aire...]”, “[La tarde tiene sueño]”, “[Quisiera tener sujeta]” y “[Mi falda de tres volantes]”, de *Poemas de la isla*. Como poemas inéditos recoge éstos: “[Mis años compañeros]”, “[Círculo de esta luz]”, “[Yo no sé qué tengo]”, “[Ya lejos estaré.]”, “[Llevabas en los pies arena blanca]” y “[¡Gritar, gritar, defenderme...]”.
- Souvirón, José María, *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, Nascimento, Santiago de Chile, 1934. Se incluyen los poemas: “[No te acerques al estanque]”, “[Mi camino tiene una luz]”, “[Toda mi

ilusión la he puesto]”, “[Que desconsuelo tener]”, “[El sol en la playa tiene]”, “[El hilo de agua rizado]”. Todos pertenecen a *Versos y estampas*.

POESÍA DISPERSA

- “[Yo noté al levantarme]”, *La Jornada*, de las Palmas de Gran Canaria (12-1-1920). También en *España*, nº. 252, Madrid (20-2-1920) y *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1924).
- “A Tomás Morales”, *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-4-1920); también en *Tomás Morales en su tiempo (1884-1921)*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1984, p. 65.
- “De Lejos”, *España*, nº. 457, Madrid (12-6-1920).
- “[Adiós, para siempre]”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1924).
- “Domingo”, *Alfar*, año V, nº. 48, La Coruña (marzo 1925).
- “Versos de tu recuerdo”, *Alfar*, año V, nº. 48, La Coruña (marzo 1925).
- “Noche”, *Alfar*, año V, nº. 48, La Coruña (marzo 1925). Aparece sin título posteriormente en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).
- “[Hoy la tarde era...]”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 1, Murcia (enero 1927). También en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). También es recogido con el título de “Estampas. Hoy la tarde...” en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (2-4-1933). Aparece antologado por Díaz-Plaja en su *Antología del poema prosa*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1956, p. 172.

- “[Esta caja de cartón llena...]”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 1, Murcia (enero 1927). Con el título de “Tarjetas. La caja de cartón” en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (4-6-1933).
- “[Como era el amanecer...]”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 1, Murcia (enero 1927); también en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928) y con el título “De mi playa. Estampas” en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (16-7-1933).
- “[Como así lo habían mandado...]”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 1, Murcia (enero 1927).
- “[Mis pies descalzos, de plata]”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 5, Murcia (junio 1927).
- “Mediodía”, *La Gaceta Literaria*, nº. 14, Madrid (15-7-1927).
- “[No quiero mirar la orilla]”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927). También en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). Este mismo poema aparece publicado en el suplemento “La nueva literatura”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (21-5-1929); finalmente, también en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-6-1933).
- “Ausencia”, *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927).
- “Viento” en *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927).
- “Dibujo” en *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927).

- “[La noche trajo la luna]”, *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). Aparece con el título de “Estampa” en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (8-12-1929).
- “[Cuando el carnaval se acercaba]”, *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). Aparece como “Estampas. Del Carnaval” en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (5-3-1933).
- “[No te acerques al estanque]”, *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).
- “[La última noche del año]”, *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).
- “[Sobre mis manos tu nombre]”, *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).
- “[Como el viento, tu recuerdo]”, *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).
- “[El cielo limpio de nubes]”, *La Tarde*, “La Nueva Literatura”, Santa Cruz de Tenerife (4-6-1929).
- “[La tarde tiene sueño]”, *La Tarde*, “La Nueva Literatura”, Santa Cruz de Tenerife (4-6-1929).
- “Dos poemas inéditos”, Josefina de la Torre, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (18-9-1929).
- “[Eras fuerte. Con el pecho]”, “[Te quería]”, “[La cintura para el brazo]”, “[¡Qué bien sobre el mar tus brazos]”, “[Mi falta de tres volantes]”, *La Gaceta Literaria*, nº. 76, Madrid (15-2-1930).
- “Estampa.”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (26-10-1930).

- “Mi voz se enredó...”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-1-1933).
- “Soneto”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (16-4-1933).
- “[Era. Fue. Tan preciso]”, *Azor*, nº. 8, Barcelona (5-5-1933).
- “[No sé]”, *Azor*, nº. 8, Barcelona (5-5-1933). En *Marzo Incompleto*, Las Palmas de Gran Canaria, 1968. Publicado antes en *Fantasía*, Madrid (19-8-1945).
- “Estampa. El loco de la playa”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (7-5-1933).
- “[¡Qué bien sobre el mar tus brazos]”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (21-5-1933).
- “De mi playa. Estampas”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (2-7-1933).
- “Estampas. Festividad del día”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (16-7-1933).
- “Estampa. Después de cenar...”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (14-8-1933).
- “Mira”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (11-9-1933).
- “Estampas. Aquella mañana blanca...”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (23-9-1933).
- “Poema”, *Diario de Las Palmas* (23-9-1933).
- “[Si yo pudiera]”, poema recogido por Juan Manuel Trujillo en “Carta de Madrid. Poesía eres tú, Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, (4-10-1934).

- “[No quise abrir los ojos]”, *ibidem*.
- “[Cuando el tiempo]”, *ibidem*.
- “[Sobre tus manos anchas]”, *ibidem*. También en *Noreste*, año IV, Zaragoza (Primavera 1935).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- TORRE y MILLARES, Néstor de la, “Carta Abierta”, *España*, nº. 457, Madrid (12-6-1920).
- DORESTE, Domingo (“Fray Lesco”), “Teatro Mínimo”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (11-10-1927).
- MIRANDA JUNCO, Agustín, “Versos y Estampas. El Libro de Josefina de la Torre”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (10-12-1927).
- DELGADO, Félix, “Versos y Estampas, por Josefina de la Torre”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (13-12-1927).
- SOSA SUÁREZ, J., “Versos y estampas (por Josefina de la Torre)”, *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife (2-1-1928).
- “Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (6-1-1928).
- RIAL, José, “Versos y estampas de Josefina de la Torre”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (8-1-1928).
- TRUJILLO, Juan Manuel, “Josefina de la Torre: Versos y Estampas”, *La Rosa de los Vientos*, Santa Cruz de Tenerife, nº. 5 (enero 1928).
- SALAZAR Y CHAPELA, E., “Revista de Libros. Josefina de la Torre: Versos y estampas. Prólogo de Pedro Salinas. Imprenta Sur, 1927, 68 páginas”, *El Sol*, Madrid (9-2-1928).

- JARNÉS, Benjamín, “La verja y el muro”, *Papel de Aleluyas*, año II, nº. 5 (marzo 1928), Sevilla; también en *El País* Las Palmas de Gran Canaria (16-5-1928).
- TRUJILLO, Juan Manuel, “Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (15-5 y 9-6-1928).
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, “Libros de 1928. La poesía y los poetas”, *El Sol*, Madrid (10-1-1929).
- “De la fiesta del Romanticismo. Josefina de la Torre, a Tenerife”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (28-8-1930).
- J., “La V representación en el Teatro Mínimo”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (15-10-1928).
- “Merecido homenaje. Una fiesta de arte”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (13-10-1930).
- “Ayer. Una fiesta de arte”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (24-12-1930).
- Luis Alejandro, “Charla con Claudio y Josefina de la Torre”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (8-4-1931).
- MIRANDA JUNCO, Agustín, “Josefina de la Torre: *Poemas de la isla*”, *Revista de Occidente*, CVIII (junio 1932). pp. 378-381.
- TRUJILLO, Juan Manuel, “J. de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (3-8-1932).
- ANÓNIMO, “Versos en homenaje a la poeta grancanaria”, *Diario de Las Palmas* (17-8-1932).

- DOMENCHINA, Juan José, “Lecturas. Poetas españoles del 13 al 31. I y II”, *El Sol*, Madrid (12-03 y 19-03-1933).
- L.D., “Libros”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (8-6-1933).
- ANÓNIMO, “Para Josefina de la Torre”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (9-6-1933).
- NAJUL, “Un homenaje a Josefina de la Torre”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (2-8-1933).
- ANÓNIMO, “A la poetisa Josefina de la Torre”, *Diario de Las Palmas* (18-8-1933).
- ANÓNIMO, “El homenaje a Josefina de la Torre”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (15-9-1933).
- ANÓNIMO, “El homenaje a Josefina de la Torre”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (22-9-1933).
- ANÓNIMO, “El homenaje a Josefina de la Torre”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (22-9-1933).
- TAVÍO, Lía, “Recuerdo del homenaje a la poetisa Josefina de la Torre”, *Horizontes*, Las Palmas de Gran Canaria (noviembre 1933).
- ANÓNIMO, “Arte, belleza, poesía”, *Horizontes*, Las Palmas de Gran Canaria (Noviembre 1933).
- NAJUL, “Encuestas frívolas”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (19-11-1933).
- TRUJILLO, Juan Manuel, “Poesía eres tú, Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (4-10-1934).

- PUENTE, Antonio, “Josefina de la Torre, el último rostro del 27”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria (25-11-2000), pp. 44-45.

JOSÉ RODRÍGUEZ BATLLORI

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA

- *Litoral*, Imprenta del Norte, Gáldar, Las Palmas de Gran Canaria, 1934.

POESÍA DISPERSA

- “¡Mar!”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (30-4-1928).
- “Pienso...”, *Hespérides*, nº. 148, Santa Cruz de Tenerife (6-11-1928).
- “Versos”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (29-10-1931).
- “1.- “El mar estaba tan quieto aquel día”; 2.- “Ahora estoy aquí, soñando tu recuerdo”; 3.- “Quisiera no verte ni sentirte más”; 4.- “Si hubiera un agua para lavar las almas”, *Diario de Las Palmas* (10-7-1934).

ARTÍCULOS

- “La cadena perpetua”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (17-8-1928).
- “Veraneos diferentes”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-8-1928).
- “Cómo muere *Estudiantes*”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (22-8-1928).

- “Las asociaciones de estudiantes”, *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria (25-1-1930).
- “Los católicos, frente a la Escuela de Dios”, *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (28-10-1931).
- “La Universidad y los estudiantes. La cuestión de la Universidad surge con nuevos apremios”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (23-12-1933).
- “La Universidad y los estudiantes”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (29-12-1933).

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- SUÁREZ LEÓN, Sebastián, “Pepe Rodríguez Batllori prepara un libro de versos”, *Diario de Las Palmas* (10-7-1934).
- REY, Pepe, “Notas. *Litoral*”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (3-11-1934).
- BAUTISTA VELARDE G., “Crítica de libros. *Litoral*, de José Rodríguez Batllori”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (7-11-1934).
- CENTURIÓN, Francisco J., “El vigía en la costa... Notación de un poeta”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (11-11-1934).
- MEDEROS, Arturo, “Notas. *Litoral*. José Rodríguez Batllori”, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria (29-12-1934).
- X (anónimo), “Sobre José Rodríguez Batllori. *Litoral*”, *El Sol*, Madrid (2-1-1935); también en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria (11-1-1935).

JOSÉ MARÍA DE LA ROSA

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

OBRA

- *Desierta espera*, ediciones de ‘Gaceta Semanal de las Artes’, Santa Cruz de Tenerife, 1966.

OTRAS EDICIONES

- *Eclipse de círculo*, edición, epílogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

POESÍA DISPERSA

- “Ante la ‘anatomía’ de Picasso”, *gaceta de arte*, nº. 37, Santa Cruz de Tenerife (Marzo 1936).
- “Ayer, hoy, siempre”, en Pérez Minik, Domingo, *Antología de la poesía canaria I*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952, pp. 383 y ss.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA

BIBLIOGRAFÍA ACTIVA (de otros autores)

A.A.V.V., *Antología de la Poesía Romántica*, edición de José Ángel Cilleruelo, Clásicos Castellanos, Madrid, 1997.

A.A.V.V., *Antología de la poesía surrealista*, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Argonauta, Barcelona, 1981².

A.A.V.V., *Desde su ventana. Antología de escritoras canarias del siglo XX*, edición de Blanca Hernández Quintana, La Palma-Instituto Canario de la Mujer, Madrid, 2004.

A.A.V.V., “La creación literaria en *gaceta de arte*”, *La Página*, n^{os}. 53-54, año XV, n^{os} 3-4 (2003), pp. 141-198; pp. 196-198.

A.A.V.V., *Lunas de la voz ausente: antología de escritoras canarias de la primera mitad del siglo XX*, edición de Blanca Hernández Quintana, Baile del Sol, Tenerife, 2003.

A.A.V.V., *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, edición de Germán Gullón, Taurus, Madrid, 1981.

ALBERTI, Rafael, *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1990.

—, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición de Cyril Brian Morris, Cátedra, Madrid, 2000.

ALEIXANDRE, Vicente, *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, edición de José Luis Cano, Castalia, Madrid, 1974.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligramas*, edición de José Ignacio Velázquez, Cátedra, Madrid, 1987.

AYUSO, José Paulino, (editor), *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1939)*, Castalia, Madrid, 1996.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, edición de Rafael Montesinos, Cátedra, Madrid, 1995.

BO, Carlo, *Lirici Spagnoli*, Corrente, 1941.

BRETON, Andre, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995⁶.

—, *Nadja*, edición y traducción de José Ignacio Velázquez, Cátedra, Madrid, 1997.

CASTRO, Rosalía de, *En las orillas del Sar*, edición de Marina Mayoral, Castalia, Madrid, 1986.

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*, edición e introducción de Nigel J. Flys, Castalia, Madrid, 1991.

CORBALÁN, Pablo, *Poesía surrealista en España*, ediciones del Centro, Madrid, 1974.

DARÍO, Rubén, *Páginas escogidas*, edición de Ricardo Gullón, Cátedra, Madrid, 1993³.

DELGADO, Juan José, *El cuento literario del siglo XX en Canarias. Estudio y Antología*, Cuadernos de Literatura del Ateneo de La Laguna, 1999.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, *Antología del poema en prosa*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1956.

DIEGO, Gerardo, *Antología de sus versos (1918-1983)*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Espasa Calpe, colección Austral, Madrid, 1996.

—, *Manual de Espumas. Versos humanos*, edición de Milagros Arizamendi, Cátedra, Madrid, 1996.

—, *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo, Taurus, Madrid, 1991.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Castalia, Madrid, 1995.

ESPINOSA, Agustín, *Crimen. Media hora jugando a los dados*, prólogo de Eugenio Padorno, colección “Libros del Innombrable”, Biblioteca “Golpe de Dados”, Zaragoza, 1999.

—, *Crimen y otros textos vanguardistas*, edición crítica de Miguel Pérez Corrales, ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

—, *Lancelot 28º-7º*, edición de Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

—, *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura de Tenerife, Sta. Cruz de Tenerife, 1980.

ESPRONCEDA, José de, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1990.

FERIA, Ramón, *Stadium*, edición facsímil con prólogo de Antonio Espina, colección “Facsímiles de Canarias”, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1988.

FUENTES FLORIDO, Francisco, *Poesía y poética del ultraísmo*, Mitre, Barcelona, 1989.

GARCÍA CABRERA, Pedro, *Obras completas*, preparada bajo la dirección de Sebastián de la Nuez con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela, Gobierno de Canarias, 1987.

GARCÍA de la CONCHA, Víctor, *Poetas del 27*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas I. Poesía*, edición de Miguel García Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1996.

—, *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*, Cátedra, Madrid, 1989¹².

GARCÍA MARTÍN, José Luis (editor), *Poetas del novecientos*, 2 vols., Fundación BSCH, Madrid, 2001.

GÓMEZ de la SERNA, Ramón, *Greguerías*, Cátedra, Madrid, 1995⁸.

GONZÁLEZ RUANO, César, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1946.

GUILLÉN, Jorge, *Cántico*, Seix Barral, Barcelona, 1990³.

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, *Campanario de la primavera*, Santa Cruz de Tenerife, 1930.

—, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1988.

—, *Poesía surrealista (1931-1936)*, edición crítica de Isabel Castells, ediciones Idea y *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

HINOJOSA, José María, *Obra completa (1932-1931)*, edición y prólogo de Alfonso Sánchez, Fundación Genesis, Hojas de Hipnos, Sevilla, 1998.

HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*, selección de René de Costa, Alianza, Madrid, 1996.

ISMAEL, Juan, *Donde vive tu nombre: antología*, selección e introducción de Marianela Navarro, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2004.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Antología poética*, selección, introducción y notas de Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Planeta, Barcelona, 1987.

—, *Diario de un poeta recién casado*, edición de Michael P. Predmore, Cátedra, Madrid, 2001.

—, *Nueva antología*, estudio y selección de Aurora de Albornoz, ediciones de bolsillo Península, Barcelona, 1975.

LEOPARDI, Giacomo, *Cantos*, introducción, traducción en verso y notas de Diego Navarro, Planeta, Barcelona, 1983.

LÓPEZ TORRES, Domingo, *Diario de un sol de verano*, edición, introducción y notas de Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1987.

—, *Obras completas*, edición de Cyril Brian Morris y Andrés Sánchez Robayna, Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

LORENZO-CÁCERES, Andrés de, *Isla de promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martín, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990.

MACHADO, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros Poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Cátedra, Madrid, 1987⁴.

MIRÓ, Emilio (editor), *Antología de poetisas del 27*, Castalia, Madrid, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, prólogo de Valeriano Bozal, Espasa-Calpe, Madrid, 1996⁴.

PARIENTE, Ángel, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar, colección “Los poetas”, Madrid, 1984.

PEÑA de la, Pedro J., (editor) *Antología de la poesía romántica*, Júcar, Madrid, 1984.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Antología de la poesía canaria I*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952.

PESTANA NÓBREGA, Ernesto, *Polióramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990.

QUESADA, Alonso, *Obra completa*, Tomos I y II, edición de Lázaro Santana, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

QUINTANA, José, *96 poetas de las Islas Canarias*, De autores, Bilbao, 1970.

SALINAS, Pedro, *Poesías Completas I (Presagios. Seguro Azar. Fábula y Signo)*, prólogo de Soledad Salinas de Marichal, Alianza, Madrid, 1989.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

SANTANA, Lázaro, *Gabriel Miró, cartas a Alonso Quesada*, Edirca, Las Palmas, 1985.

—, *Modernismo y vanguardia*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

—, *Poesía canaria. Antología*, Tagoro, Las Palmas de Gran Canaria, 1969.

TORÓN, Saulo, *Poesía completa*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

TORRE, Josefina de la, *Memorias de una estrella. En el umbral*, La Novela del Sábado, nº. 87, ediciones Cid, Madrid, 1954.

TRUJILLO, Juan Manuel, *Prosa reunida*, edición de Sebastián de la Nuez, Cabildo de Tenerife, 1986.

BIBLIOGRAFÍA PASIVA

“Josefina de la Torre: Modernismo y Vanguardia”, *ABC*, Madrid (26-9-2007).

A.A.V.V., “Con C.B. Morris en Tenerife”, *Jornada literaria*, nº. 127 (22-10-1983).

A.A.V.V., “El cincuentenario del surrealismo en Canarias” y “El nacimiento de *gaceta de arte*”, *Aguayro*, 163 (enero-febrero 1986), pp. 30 y ss.

A.A.V.V., *El surrealismo entre nuevo y viejo mundo*, C.A.A.M., Las Palmas de Gran Canaria, 1989.

A.A.V.V., *Gran enciclopedia canaria*, Tomo 5 (Com-Dur), ediciones Canarias, 1997.

- A.A.V.V., *Historia de la Literatura Española II*, Cátedra, Madrid, 1990.
- A.A.V.V., *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia (centenario del nacimiento 1907-2007)*, comisaria Alicia R. Mederos, Gobierno de Canarias, 2007.
- A.A.V.V., *Los álbumes de Josefina de la Torre* [catálogo de exposición], Alicia R. Mederos (comisaria), Gobierno de Canarias, Madrid 2001.
- A.A.V.V., “Visita a José María de la Rosa”, *Jornada Literaria*, nº. 35, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (1-8-1981).
- ABAD, Ángeles, *Santana*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1992.
- AGUIAR, Francisco, “Tres vueltas a la naturaleza”, *gaceta de arte*, nº. 5, Santa Cruz de Tenerife (junio 1932), p. 1.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1999.
- ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- ALBORNOZ, Aurora de (editora), *Juan Ramón Jiménez*, Taurus, “El escritor y la crítica”, Madrid, 1980.
- ALFAR. *REVISTA DE CASA AMÉRICA-GALICIA*, edición facsímil supervisada por César Antonio Molina, ediciones Nos, La Coruña, 1983.
- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos, *Seis Calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1979⁴.
- ALONSO, Dámaso, “Una generación poética (1920-1936)”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969³, pp. 155-177.

ALONSO, M^a. Rosa, “¿Generación de la República?”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (24, 26, 31-7 y 2, 5-8-1981).

—, *Poesía de la segunda mitad del siglo XIX*, Biblioteca Básica Canaria, 1991.

AMADO SANTANA, Esteban, *Pedro García Cabrera. En torno a una existencia poética*, Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1985.

ANDERSON, Andrew A., *El veintisiete en tela de juicio*, Gredos, Madrid, 2005.

ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1989.

ARTILES, José y QUINTANA, Ignacio, *Historia de la literatura canaria*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, 1978.

ASEGUINOLAZA CABO, Fernando (comp.), *Teorías sobre la lírica*, Arco Libros, Madrid, 1999.

AULLÓN DE HARO, Pedro, *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, edición de Javier Pérez Bazo, *Analecta malacitana*, Universidad de Málaga, 2000.

—, *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1989.

BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1997.

—, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.

—, *Poética del instante*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1999².

BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista*, Guadarrama, Madrid, 1969.

BELLO VÁZQUEZ, Félix, *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Fundamentos, Madrid, 2005.

BERNAL, José Luis, *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Universidad de Extremadura, 1993.

—, “Los frutos de la vanguardia histórica”, en LÓPEZ CRIADO, Fidel (editor), *Voces de vanguardia*, Universidade da Coruña, 1995, pp. 97-121.

BLANC, Mario A., *Las “Rimas” de Bécquer: su modernidad*, editorial Pliegos, Madrid, 1997.

BODINI, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.

BORGES, Jorge Luis, “Ultraísmo”, en SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 103-108.

BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de Vicente Aleixandre”, en Cano, José Luis, *Vicente Aleixandre*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1981², pp. 31-64.

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Istmo, Madrid, 1981.

—, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, 1982².

BUCKLEY, Robert y CRISPIN, John (selección), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Alianza, Madrid, 1973.

CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1996.

—, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Pre-textos, Valencia, 1999.

CANO, José Luis, *Vicente Aleixandre*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1981².

CARMONA, Eugenio, "Pintura y poesía en la generación del 27", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^{os}. 514-515 (1993), pp. 103-116.

CARREÑO CORBELLÁ, Pilar, *Escritos de las vanguardias en Canarias 1927-1977*, IODACC, Cabildo Insular de Tenerife, 2003.

—, *Pajaritas de Papel. La frágil seducción* [catálogo de exposición], Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.

CARTONES E INDICE, edición facsímil con preliminar de A. Sánchez Robayna y estudio de Nilo Palenzuela, colección "Facsímiles de Canarias", Gobierno de Canarias, 1992.

CASTELLS, Isabel, "El surrealismo canario: una poética de alcantarilla", *La Página*, n^o. 10, año III (n^o. 4, 1992), pp. 81-90.

—, "Los poetas de *gaceta de arte*", en A.A.V.V., *gaceta de arte y su época*, exposición del CAAM, prólogo de Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, comisario Emmanuel Guigon, Canarias, 1997, pp. 159-177.

—, *Un "chaleco de fantasía" (1930-1936): la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo de Gran Canaria, 1993.

CASTILLO MARTÍN, Marcia, "Escritoras y mujeres de los años veinte", en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Vol. IV, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 169-190.

CASTRO MORALES, Federico, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional*, Centro de la Cultura Popular Canaria y Ayuntamiento de La Laguna, 1992.

CASTRO, Fernando, "El surrealismo en Tenerife: por una contextualización necesaria", *Jornada Literaria*, n^o. 120 (11-6-1983).

—, “Modernistas brasileños y vanguardistas canarios: historia comparada de un fervor”, *Syntaxis*, 2 (1983), pp. 59-78.

CERNUDA, Luis, “Bécquer y el romanticismo español”, *Cruz y Raya*, 26 (1935), pp. 227-253.

—, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1975⁴

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1974.

COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

CORBALÁN, Pablo, “Vanguardia y surrealismo en Cataluña y Canarias. De *L'Amic de les Arts* a la *gaceta de arte*”, *Informaciones*, Barcelona (17-10-74).

CRISPIN, John, *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos, Vanderbilt University, Valencia, 2002.

CRUZ BLANCO, “Josefina de la Torre. Poeta y actriz. La última testigo de la generación del 27”, *El País*, Madrid (6-5-2001).

CRUZ Y RAYA, edición facsímil, Verlag Detler Auvermann KG, Nendeln – Liechtenstein, 1957.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (coord.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 1997.

CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, edición de Javier Pérez Bazo, Verbum, Madrid, 2001.

DE TORRE, Guillermo, “Génesis del ultraísmo”, en FRANCISCO RICO (coord.) y VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA *Historia y crítica de la literatura española VII: Época Contemporánea (1914-1939)*, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 234-239.

—, *Literaturas Europeas de Vanguardia*, Caro Reggio, Madrid, 1925.

DEBICKI, Andrew P., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1968.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Literatura Contemporánea, (VI), editorial Vergara, Barcelona, 1967.

—, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1972⁴.

DÍEZ BORQUE, José María, *Historia de la literatura española*, Vol. IV, Taurus, Madrid, 1982.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La métrica de los poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1973.

—, *La poesía de vanguardia*, Laberinto, “Arcadia de las letras”, Madrid, 2001.

—, *Panorama crítico de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1988.

DOMINGO, José, “El movimiento literario en las Islas Canarias I”, *Ínsula*, n.º. 240 (noviembre 1966), pp. 1 y 13.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

DOMÍNGUEZ SURIA, Silesio, “Ismael Domínguez, a medio camino”, *La Página*, n.º. 52, año XV, n.º. 2, Madrid (2003), pp. 43-61.

DUPLESSIS, Yvonne, *El Surrealismo*, Oikos-Tau, Barcelona 1972.

DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B., *El surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1974.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat, *Diccionario de símbolos literarios*, PPU, Barcelona, 1996.

FEAL DEIBE, Carlos, *La poesía de Pedro Salinas*, Gredos, Madrid, 1972².

FERIA, Ramón, *Signos de arte y literatura*, editorial El discreto, Madrid, 1936

FRIEDRICH, Hugo, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, ediciones Istmo, Madrid, 1986.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *El surrealismo*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1982.

—, “Más allá de la generación del 27: la década prodigiosa (1920-1930)”, *Ínsula*, nº. 529 (enero 1991), pp. 3-4.

GEIST, Anthony Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama / Punto Omega, Labor, Barcelona, 1980.

GONZÁLEZ SOSA, Manuel, “El poema en prosa en Canarias”, *Cartel*, suplemento del *Diario de Las Palmas* (14-4-1983).

—, “Las revistas literarias en Gran Canaria”, *Diario de Las Palmas* (13-10-1983).

GONZÁLEZ, Juan Ismael, “Tres poetisas canarias en la antología de Carmen Conde”, *Diario de Las Palmas*, (21-3-1955).

GRANELL, Eugenio, *Isla cofre mítico*, ediciones Libertarias, Madrid, 1995.

- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y Poesía*, Alianza, Madrid, 1992.
- GULLÓN, Ricardo (director), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1993.
- , “Itinerario poético de Vicente Aleixandre”, en Cano, José Luis, *Vicente Aleixandre*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1981², pp. 110-131.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, “Cien años de poesía tinerfeña. De los poetas de ayer a los poetas de hoy. Nombres y apellidos vinculados a la intimidad de la isla”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (28-5-1959).
- HERNÁNDEZ, Domingo-Luis, “Ismael Domínguez”, *La Página*, nº. 52, año XV, nº. 2, Madrid (2003), pp. 31-36.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier, “El eje surrealista París-Tenerife”, en *Surrealismo y literatura en España*, edición de Jaume Pont, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 141-156.
- HERNÁNDEZ, Teresa, “La fascinación cubista de Gerardo Diego”, *Revista de Occidente*, 178 (marzo 1996), pp. 55-64.
- HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca, *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- , *Escritoras canarias del siglo XX*, Cabildo de Gran Canaria, 2003
- ILIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1982.
- ISMAEL, Juan, *Antológica*, Comisario Carlos E. Pinto Trujillo, Centro Atlántico de Arte Moderno y Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1998.
- , *Juan Ismael. Invitación enigmática*, Comisario Carlos E. Pinto, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991.

JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia, *Oramas*, Biblioteca de Autores Canarios, Gobierno de Canarias, 1991.

JORDÉ [José Suárez Falcón], “Cosecha lírica y actividades femeninas”, *Diario de Las Palmas* (14-2-1955).

—, “Parnaso Insular. Josefina de la Torre”, en *Labor Volandera*, Tip. “El Diario”, Las Palmas de Gran Canaria, 1932, pp. 179-187 [*Poemas de la isla*].

KIRPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid, 2003.

KRAWIETZ, Alejandro, “La revista *Mensaje* (1945-1946): un acercamiento crítico”, Instituto de Estudios Canarios, XLII, (1998), pp. 165-213.

LA GACETA LITERARIA, edición facsímil, prólogo de Ernesto Giménez Caballero, ediciones Turner, Madrid, 1980 (3 vols.).

LA PLUMA, edición facsímil, introducción de M. Martínez Azaña, Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, 1980.

LA ROSA DE LOS VIENTOS, edición facsímil con estudio preliminar de Sebastián de la Nuez, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, 1979².

LA ROSA DE LOS VIENTOS, edición facsímil, estudios de Alejandro Krawietz y Carlos Brito, CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

LA VERDAD. SUPLEMENTO LITERARIO (1923-1926), edición facsimilar con introducción e índices de Francisco Javier Díez de Revenga, Academia Alfonso X “El Sabio”, Murcia, 1990.

LAMAR PRIETO, Covadonga, “Josefina de la Torre, la última voz de una generación”, *Clarín*, nº. 40, Oviedo (julio-agosto 2002), pp. 58-61.

LEÓN FELIPE, Benigno, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de La Laguna, 1999.

—, “Panorama del poema en prosa en Canarias. Estudio y antología”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV [1999], 2000, pp. 321-386.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyn, *La “Revista de Occidente” y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

LÓPEZ CASTRO, Armando, “Huellas surrealistas en la escritura de Cernuda”, en *Surrealismo y literatura en España*, edición de Jaume Pont, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 95-110.

LÓPEZ CRIADO, Fidel, *Voces de vanguardia*, Universidad de La Coruña, 1995.

MAINER, José Carlos, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Espasa-Calpe, colección austral, Madrid, 2006.

—, “Azor (1932-1934). Esquema de una crisis”, en *La corona hecha trizas (1930-1960)*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 103-119.

—, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

—, “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo), en A.A.V.V., *Homenaje a María Teresa León*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 13-39.

—, *La edad de plata (1907-1939)*, Cátedra, Madrid, 1987.

—, “Las vanguardias canarias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 513, (1993), pp. 122-126.

—, “Presagios de tormenta: la revista *Atlántico*”, en LÓPEZ CRIADO, Fidel (editor), *Voces de vanguardia*, Universidade da Coruña, 1995, pp. 123-145.

MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1989.

MARICHAL, Juan, “Una espléndida década”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^{os}. 514-15 (1993), pp. 25-37.

MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1996.

MARTÍN, Sabas, *José María de la Rosa*, colección “La era de gaceta de arte”, Gobierno de Canarias, 1993.

MARTÍN FUMERO, José Manuel, “Del fulgor vanguardista al torrente surrealista: hitos estéticos de una aventura en la literatura de Canarias”, en *La Página* (“¿Bajo el volcán?”), n^o. 76, año XX, n^o. 6, Madrid (2008), pp. 115-137.

MARTINÓN, Miguel, “Alrededores de una literatura”, en *La escena del sol*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 1996, pp. 41-78.

—, *Círculo de esta luz. Crítica y Poética*, Verbum, Madrid, 2003.

—, “Lorca y la poesía canaria de su tiempo”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIII, (1999), págs. 237-259.

MENSAJE, edición facsímil con introducción e índices de Alejandro Krawietz, Cabildo Insular de Tenerife e Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

MOLINA, César Antonio, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Endymion, Madrid, 1990.

MORELLI, Gabriele, “La escritura surrealista de Vicente Aleixandre”, en *Ínsula*, nº. 515 (noviembre, 1989), pp. 11-14.

—, (editor), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

—, *Treinta años de vanguardia española*, El carro de la nieve, Sevilla, 1991.

MORRIS, Cyril Brian, “De la pantalla al poema: las loas surrealistas de Rafael Alberti”, en *Surrealismo y literatura en España*, edición de Jaume Pont, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 81-94.

—, “El surrealismo en Tenerife”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, nº. 106-107 (enero-junio 1979), pp. 343-349.

—, “El surrealismo epidérmico: irrupciones en España”, *Ínsula*, nº. 515 (noviembre, 1989), pp. 3-4.

—, *El surrealismo y España (1920-1936)*, Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 2000.

—, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Gredos, Madrid, 1988.

NAVARRO SANTOS, Marianela, *La palabra y la imagen: trayectorias poéticas de Juan Ismael*, Tesis doctoral inédita, Universidad de La Laguna, 2004.

NAVAS RUÍZ, Ricardo, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990.

NEIRA, Julio, “La religión en *La flor de California*, de José María Hinojosa”, en *Ínsula*, nº. 515 (noviembre, 1989), pp. 17-19.

—, *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Fundación Genesian, *La Academia de Billar*, Sevilla, 1999.

NORESTE, edición de Juan Manuel Bonet, Ildefonso Manuel Gil y José Enrique Serrano Asenjo, Gobierno de Aragón, 1995.

NUEZ CABALLERO, Antonio de la, *Breve historia de la literatura canaria*, El Museo Canario, Las Palmas, 1977.

—, “La literatura canaria en los siglos XIX y XX. Teatro, prosa, grupos, tertulias, revistas. 2”, *Aguayro*, 167 (septiembre-octubre 1986).

NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, “Juan Manuel Trujillo en el recuerdo”, *Jornada Literaria*, n.º. 52 (28-11-1928).

—, “Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias”, *Archivo Hispalense*, 199 (1982), pp. 93-107.

—, “La generación de los intelectuales canarios”, *El Museo Canario*, n.ºs. 75-76, Las Palmas de Gran Canaria (1960), Vol. II, pp. 77-107.

—, “López Torres entre la vanguardia y el compromiso”, *Jornada Literaria* n.º. 56, suplemento del diario *Jornada* (26-12-1981).

OLMO ITURRIARTE, Almudena del, “*La estación total*” de Juan Ramón Jiménez, Universidad de las Islas Baleares, 1994.

OSUNA, Rafael, *Las revistas del 27*, Pre-textos, Valencia, 1993.

—, *Veintisiete revistas de la generación del veintisiete. Índices*, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 1995.

—, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Pre-textos, Valencia, 1986.

OUVIÑA NAVARRO, Marta, “Escritores canarios en el Suplemento Literario de *La Verdad* de Murcia (1923-1926)”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, La Laguna, XL (1996), pp. 253-269.

PALENZUELA, Nilo, “Algunas reflexiones sobre las vanguardias insulares”, *Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada* (30-5-1981).

—, “Domingo López Torres, Hans Arp y el surrealismo”, *RFULL*, nº. 15 (1997), pp. 189-203.

—, “El otro lado de las vanguardias”, *Revista de Occidente*, nº. 189, (febrero 1997), pp. 107-124.

—, *El primer Pedro García Cabrera*, Cabildo de Gran Canaria, 1991.

—, “Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias”, en *Surrealismo y literatura en España*, edición de Jaume Pont, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 157-170.

—, *Encrucijadas de un insulario*, ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

—, “La exposición de la Escuela Luján Pérez de 1930: un encuentro generacional”, *Jornada Literaria*, nº. 99 (8-1-1983).

—, “Líquenes y el comienzo de una poesía”, *Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada*, (14-2-1981).

—, “Ramón Fera. La imagen y el espejo”, *Archipiélago Literario*, nº. 85 (11-6-1988).

—, “Sobre las vanguardias insulares: un aprendizaje metafísico”, *Archipiélago literario* (suplemento del diario *Jornada*), nº. 117, Santa Cruz de Tenerife (18-2-1989).

—, *Visiones de Gaceta de arte*, ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999.

PAPEL DE ALELUYAS, Hojilla de calendario de la nueva estética (1927-1928), edición facsímil con introducción e índices de Jacques Issorel, Instituto de Estudios Onubenses, Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1980.

—, “Una tarde en Tenerife”, *Renacimiento*, nº. 3 (1989).

PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI editores, Méjico, 1979¹¹.

—, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004³.

—, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

—, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993⁴.

PEDRAZA JIMÉNEZ F. B. y RGUEZ.-CÁCERES, M., *Manual de literatura española XI: novecentismo y vanguardia: líricos*, Cénlit ediciones, Pamplona, 1995.

PÉREZ BAZO, Javier, *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Playor, Madrid, 1990².

—, *La vanguardia en España. Arte y Literatura*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.

PÉREZ CORRALES, Miguel, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

—, “Diario de un verano excrecencial”, *Jornada Literaria*, n.º. 56, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (26-12-1981).

—, *Entre islas anda el juego*, Museo de Teruel, Teruel, 1998.

—, “Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)”, en A.A.V.V., *Homenaje a Alfonso Trujillo*, 2 tomos, Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife, 1982, tomo 1, pp. 667-743.

—, “Juan Manuel Trujillo y la nueva literatura”, *Jornada Literaria*, n.º. 52, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (28-11-1981).

—, “Panorama del surrealismo en Canarias”, *Jornada literaria*, n.º. 102, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (29-1-1983).

—, “Surrealismo y Canarias”, *Jornada literaria*, n.º. 120, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (11-6-1983).

—, “50 años de un castillo estrellado”, *Syntaxis*, 8/9 (1985), pp. 135-145.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975 [colección “Cuadernos íntimos”, nº. 62].

—, “La conquista surrealista de Tenerife”, *Ínsula*, nº. 337 (diciembre, 1974), p. 7.

—, “La irrupción de las vanguardias en Tenerife”, *Liminar*, nº. 8, Santa Cruz de Tenerife (junio 1981).

—, “Tres poetas: el recuerdo”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (24-8-1980).

PÉREZ VIDAL, José, *Poesía tradicional canaria*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1967.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., “El *Romancero* en los poetas del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 514-15 (1993), pp. 334-338.

PONT, Jaume, *Surrealismo y literatura en España*, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001.

PREDMORE, Michael P., *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1975.

—, *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid, 1973.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1997.

RAMOS ORTEGA, Manuel J., *Las revistas literarias en España entre la “edad de plata” y el medio siglo*, ediciones de la Torre, Madrid, 2001.

RAMOS, Vicente, *El mundo de Gabriel Miró*, Gredos, Madrid, 1970².

REYES CANO, Rogelio, “Algunas constantes en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Archivo Hispalense*, nº. 199 (1982), pp. 137-164.

RÍOS, Félix J., “Notas sobre la recepción de la literatura canaria en las revistas cubanas de los años veinte”, *RFULL*, nº. 17 (1999), pp. 671-676.

RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN, Anelio, *Vida y obra de Ramón Ferial*, Tesis Doctoral Inédita, Universidad de La Laguna, 1996.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lecturas de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, colección “Clavijo y Fajardo”, Gobierno de Canarias, 1991.

—, “Ochenta años de literatura (1900-1980)”, *Canarias siglo XX*, Edircan, Las Palmas, 1983, pp. 101-152.

—, *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, colección “Clavijo y Fajardo”, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992.

ROSA, José María de la, “Perfil y recuerdo de Domingo López Torres”, *Jornada Literaria* nº. 133, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (3-12-1983).

SALAÜN, Serge, “Vanguardias estéticas en España”, en Wentzlaff-Eggebert, Harald (coordinador), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Max Niemeyer / Verlag, Tübingen, 1998, pp. 38- 46.

SALINAS, Pedro, “Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor”, en Cano, José Luis, *Vicente Aleixandre*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1981², pp. 206-212.

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *gaceta de arte*, colección “La era de *gaceta de arte*”, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1993.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Bibliografía de Alonso Quesada”, en A.A.V.V., *In memoriam Inmaculada Corrales*, Universidad de La Laguna, Vol. II, Secretariado de publicaciones, 1987, pp. 375-392.

—, (editor), *Canarias: las vanguardias históricas*, C.A.A.M., Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992.

—, “Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias”, en *Ínsula*, nº. 515 (noviembre, 1989), pp. 29-30.

—, “José María de la Rosa: un recuerdo”, *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife (2-3-1990).

—, “La literatura y su crítica en *gaceta de arte*”, artículo recogido en *gaceta de arte (1932-1936)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Madrid, 1989, pp., 23-29.

—, “La metáfora descendente”, *Jornada Literaria*, nº. 52, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (28-11-1981).

—, “La poesía española del siglo XX (hasta 1939): una revisión teórico-crítica”, en *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Madrid, 1999, pp. 93-108.

—, “Negación y silencio”, en *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Madrid, 1999, pp. 117-123.

—, “Poética insular de López Torres: tres poemas inéditos”, *Jornada Literaria* nº. 56 (28-12-1981).

—, “Signos de Jorge Oramas”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (5-12-1980).

—, “Sobre la génesis de *Los caminos dispersos* de Alonso Quesada: las versiones de *Alfar*”, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLV (2000), 2001, pp. 73-94.

—, “Una literatura de las excepciones”, en *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Madrid, 1999, pp. 157-165.

SANTANA, Lázaro, “El modernismo literario y artístico en Canarias”, *Aguayro*, 75 (mayo 1976), pp. 14-17.

SCHMITZ S. y BERNAL José Luis, *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2003.

SENABRE, Ricardo, *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, poetas del siglo XX*, Anaya, Madrid, 1991.

SIEBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.

SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98*, Cincel, Madrid, 1980.

T. GIES, David, *El Romanticismo*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1989.

TEIXEIRA CERVIÁ, M^a. de los Ángeles, *El País. Diario de información, ajeno a toda tendencia política*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 2001.

TOMÉ, Mario, *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica de un tema literario*, Universidad de León, 1987.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, “El surrealismo en las poéticas de la generación del 27”, *Analecta Malacitana*, XVII, 2 (1994), pp. 323-333.

—, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Librería Hespérides, Santa Cruz de Tenerife, 1926.

—, *Historia de la literatura española*, Tomo IV, Época Contemporánea, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

—, “La lírica canaria”, *La Gaceta Literaria*, nº. 14, Madrid (15-7-1927).

—, *La poesía española contemporánea*, Cia. Iberoamericana de publicaciones, Madrid, 1930

VALCÁRCEL, Eva, *La vanguardia en las revistas literarias*, Universidade da Coruña, 2000.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990.

VALVERDE, José M^a., “De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre”, en Cano, José Luis, *Vicente Aleixandre*, Taurus, colección “El escritor y la crítica”, Madrid, 1981², pp. 65-73.

VIDELA, Gloria, *El Ultraísmo*, Gredos, Madrid, 1963.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. España*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.

—, “Literatura, artes y vida en las vanguardias”, en *Eiusdem* (coord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Max Niemeyer / Verlag, Tübingen, 1998, pp. 47-53.

— (coord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Max Niemeyer / Verlag, Tübingen, 1998.

YNDURÁIN, Domingo, *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, ediciones Turner, Madrid, 1975.

ZARDOYA, Concha, *Poesía española del siglo XX*, Tomo I, Gredos, Madrid, 1974.

—, *Poesía española del siglo XX*, Tomo II, Gredos, Madrid, 1974.

ZUBIRÍA, Ramón de, *La poesía de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1973³.

ÍNDICE

TOMO – II

APÉNDICE DOCUMENTAL	746
ISMAEL DOMÍNGUEZ	
POESÍA DISPERSA	747
ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS	764
JULIO ANTONIO DE LA ROSA	
POESÍA DISPERSA	813
PROSA	821
FÉLIX DELGADO	
<i>PAISAJES Y OTRAS VISIONES</i>	829
<i>Paisajes</i>	833
<i>Cantos Breves</i>	848
<i>Lejanía</i>	857
<i>ÍNDICE DE LAS HORAS FELICES</i>	868
POESÍA DISPERSA	880
ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS	898
AGUSTÍN MIRANDA JUNCO	
ENSAYOS	1039
JOSEFINA DE LA TORRE	
<i>VERSO Y PROSA</i>	1069
<i>POEMAS DE LA ISLA</i>	1089
POESÍA DISPERSA	1110
JOSÉ RODRÍGUEZ BATLLORI	
<i>LITORAL</i>	1124
POESÍA DISPERSA	1147
ARTÍCULOS	1149

APÉNDICE DOCUMENTAL

Dada la dificultad de acceso de muchos de los textos estudiados así como la falta de una edición crítica de los poemarios de algunos de estos autores, hemos creído conveniente introducir en los anexos los poemarios estudiados, salvo aquellos que entendemos que tienen una edición crítica fiable, como son los casos de José Antonio Rojas, Julio Antonio de la Rosa o José María de la Rosa. En el caso de Miranda Junco, dado que existe una antología de sus textos críticos y que su poesía está casi recogida en el volumen, ya citado, *Poemas y ensayos*, sólo hemos incluido su obra dispersa.

Del resto de autores, salvo en el caso de Julio Antonio de la Rosa –de cuyo *Tratado de las tardes nuevas* hay edición facsímil- y de Ismael Domínguez –que no publicó libro alguno-, hemos incluido tanto la obra inédita que hemos recopilado anterior a 1936 como sus poemarios. Estos últimos los hemos introducido bien porque no hay edición actualizada de los mismos (como en los casos de Félix Delgado y de José Rodríguez Batllori), bien por el carácter *popular* o escasamente crítico de las ediciones que existen, como es el claro caso de Josefina de la Torre. En ningún caso hemos modificado los textos que incluimos en este Apéndice, salvo para modernizar la ortografía. En los casos en que lo hemos creído conveniente, hemos realizado alguna aclaración a pie de página, especialmente si hay alguna variante significativa entre el texto incluido en un poemario y el que apareció antes o después en una publicación periódica. En este sentido, primero hemos incluido los poemarios y, luego, los textos no publicados en libro.

ISMAEL DOMÍNGUEZ

POESÍA DISPERSA

Canto a la raza

Decidme, caminante:
¿a nadie habéis oído,
en vuestro andar errante,
aquel viejo relato que dicen ha ocurrido
y que la historia nombra...? ¿No lo sabéis? Decid
si queréis que os lo cuente, hermano... Pues bien, oíd...

Las viejas tradiciones,
antaño perpetuadas en pétreas inscripciones
han dicho la alabanza de un país fabuloso
que ha ya siglos creyeron surgido de los mares
entre un reír de espumas de alburas estelares,
en un prodigio inmenso del mar maravilloso.
Fue... ¿fue acaso ese país un país encantado,
donde una princesita llorase la añoranza
de sus dulces ensueños de amor y de esperanza
al recordar la gracia de algún príncipe amado,
o fue tal vez un país de gentílicas diosas
que gustaran contemplarse en las aguas verdosas?
¿Fue quizá un vergel,
donde flores sin nombre de fragancias de miel
brindase al viajero su perfume inmortal,
o acaso fue un palacio de risueñas ondinas,
recamado de perlas y de espumas marinas,
erguido sobre el agua como un esquife irreal?
Fue un país de misterio... Su soledad de encanto
dio la pauta segura de ignotos derroteros
a las antiguas naos, llenas de aventurosos
o de locos acaso, que en un impulso santo,
íbense hacia otras tierras jugándose la suerte
a la busca de fortunas o a buscar la muerte.
Fue cuna de una raza
que ya por siempre ha muerto. De gigantesca traza
yo venero el recuerdo de su hidalga altivez
y aquel su sacrificio, en su soledad atlántica,
al recoger los retos en la justa romántica,
cantando en su heroísmo su pujanza y su prez...

Resuenan los clarines...
Marciales y altaneros ya van los paladines

en la mano la lanza y en el cinto la tizona.
Piafan los alazanes, relumbran los aceros
y entre las nubes de polvo pasan los guerrilleros
marchando con su orgullo de gente valentona.
El sol calcina el suelo... Como un raro pregón
que anticipase el himno de una feliz victoria,
el eco de su fuego, como un eco de gloria,
deposita en los cascos un refulgente airón...
Ante el ruido del hierro de esta gente de guerra
retumban las montañas en un temblor que aterra...
La lucha está empezada...
Descendiendo los montes avanza una mesnada
de indígenas soberbios... Un clamor formidable,
de grandiosa fiereza, por todas partes cunde,
y entre el pavor inmenso que la batalla infunde
llora un llanto de rabia la raza venerable...
Refulgen las espadas como flechas de fuego
enseñando sus tintes de roja valentía,
y alzándose violentas cantan su gallardía
-dijérase un temerario y fabuloso juego-
las mazas poderosas, de formas gigantescas,
que retumban airadas sobre la soldadesca.
...Cesan ya los fragores
del fratricidio horrible. Los bélicos clamores
acallan el estruendo de su repercutir...
Silencio... Es la hora grandiosa, de ansiedad de muerte,
en que una raza hidalga, -que hasta aquí fuera fuerte,-
antes que ser esclava prefiere sucumbir...

Letras, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife (1-10-1921).

Renacimiento

A Santiago Cortés.

...Y dejar de ser malos...
...Y volver a nosotros cual vuelve el descreído
hacia la cruz.

...Y lavarnos el alma,
y arrancarnos la escoria
que el trajín de la vida nos pegó al corazón.
...Y vivir el milagro de una nueva niñez...

Y andar, andar...
...Un camino... Un camino muy blanco...

El alma
-un pájaro, una lira-,
nimbada de oro y de azul.

... Cielo y Sol.

Hespérides, nº. 7, Santa Cruz de Tenerife (21-2-1926).

Mis muertos

Hoy he rezado un poco... Mi oración fue una lágrima
 íntima,
 silenciosa,
por todos los muertos de mi alma.

¡Por todos los muertos de mi alma!...
 Por aquellos que fueron
mis sueños pueriles de niño,
 mis travesuras,
 mis chiquilladas...
Por aquellos que fueron
mis gozos y mis alegrías,
-mis mañanas blancas-.

Por todos los muertos de mi alma!...
 Por aquellos que fueron
-ya andados los años, ya mozo-
la divina caricia de una promesa casta,
y la miel de unos labios,
y una bella esperanza...
Por aquellos que fueron
mis ensueños de gloria,
 de belleza,
 de arte,
-ilusiones santas-.

Hoy he rezado un poco... Mi oración fue una lágrima
 íntima,
 silenciosa
¡por todos los muertos de mi alma!...

Hespérides, nº. 11, Santa Cruz de Tenerife (14-3-1926).

Mi culpa

¡Mi culpa!...

Señor,
haber nacido hombre...
Hombre como aquel lobo que te clavó en la cruz

Ser mis manos como sus manos
-dos garras-,
y, tal vez, como el suyo,
una piedra de carne podrida
mi corazón.
¡Mi culpa!...

Señor,
ser como fueron todos...
Tener siempre en los labios
una palabra negra,
una palabra ruin.

...Y en el alma
diluido
el cálido veneno ponzoñoso
de una gota de acíbar, de una gota de hiel,
vagante,
como la punta de un puñal.

Señor, señor,
mi culpa
fue haber nacido hombre...
Hombre como aquel lobo que te clavó en la cruz.

Hespérides, nº. 14, Santa Cruz de Tenerife (1-4-1926).

Siembras

“El pan es cuerpo y alma”
(De *Oración al pan*. Guerra Junqueiro)

Pan...
Cuerpo,
porque sabe a caricias de dolor de la carne,
porque es risa y es lágrima,
porque es alegre y dulce, como el vino y la miel.

Pan...

Alma,
porque es hostia y es luz.
Divino primor de nuestras manos.
Palabra de Dios.

Pan...
Almas niñas en la siembra,
vidas blancas
como estrellas diminutas sobre el surco abierto al sol.

Fresca promesa de oro
-alba verde, nacimiento, amanecer-.

...Y en la tierra
-cuna y cáliz maternal-,
el brote de la espiga mira al hombre,
y le ofrece su carne,
su carne que es risa,
su carne que es lágrima,
y vino, y miel.

Pan...
En la siembra,
la semilla,
deja acaso en nuestras manos,
un mimo de caricias
de un eco de calor...

El pan es hostia y luz...
Palabra de Dios...

Hespérides, nº. 19, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926).

Himnos de Gesta

¡Salve, salve divina grey hercúlea! ¡Salve glorioso varonío,
de cíclopes y atletas!
Mi pobre lira himnaria
quisiera ser posesa del genio de un titán
de brazos formidables de fuerte poderío
que desgajase mundos, y confundiese cielos, y desflorase soles,
que desmembrase imperios, que sepultase razas, y aniquilase proles
para ofrendarte el salmo
de todas las cadencias,
para erigirte un palio
de augustas maravillas con las pompas del iris de tu hermano el
volcán.

¡Gloriosas huestes santas, altiva raza niña de predestinación!

Que sea tu recuerdo, que sea tu memoria
como una luminaria colgada allá en la cumbre de todas las edades,
como un tambor de guerra, como un clarín de lucha, como un clamor
de gloria
que cante tus proezas, que alumbre tus angustias en las eternidades,
y que tu gesto alabe cuando tu fratricida
se hinque atormentado, en preces de perdón,
el alma lacerante, sangrando, dolorido,
y como a flor de labio la flor de una oración.

...El mar tiene el encanto de un disco de rubíes
de nieves estelarias,
de fuego y de cristal...

Convexa la pupila, la cuenca milenaria
de un ciego apocalíptico, y fuerte, y colosal
semeja la alta arcada, de una niebla de zafir,
y con un vago anhelo de ser la cripta santa,
la losa tumular
del genio aventurero,
del numen de los nautas que se adentrara al mar
buscando nuevas rutas, en un arranque fiero,
timonero hacia el norte, timonero hacia el sur.

...El viento siembra brisas por todos los celajes
y al beso caricioso
de las auras marinas
las olas se columpian ansiosas de alborozo,
en un arrullo lánguido de tiernas golondrinas
cantando a coro todas para después reír...
...Un vuelo de gaviota remonta su albo ensueño
de estrellas pasajeras,
de blancas mariposas,
de flores fugitivas, de flores mensajeras,
que en el grácil refugio de sus alas airosas
guardan como el juguete de un cáрабо irreal...

...Sobre la vaga cumbre, sobre la raya azul, surgiendo opalescente,
la plata del velaje
yergue sus altos conos entre una vagarosa canción de juventud...
¡Carabelas hispanas! Rezonga fiero el viento luchando en el coraje,
trep a la arboladura, se tumba en el sollado, se arrastra pandamente,
traicionero en acecho de que surjan de nuevo la calma y la quietud...

...Acuchillando el agua, las férreas quillas tienden un brazo luminoso
que se desfleca en nieve,

que fosforece en perlas, que se diluye en ecos de luna y de cristal.
Resuenan aspavientos, retumban atambores, y en un silencio breve,
cuajado de añoranzas, en el mástil más alto surge el maravilloso
prodigio de una enseña, como pedazos gayos de un iris boreal...
...Ya dejan los picachos, ya bajan de los montes, ya vienen de las
cumbres

los fuertes gladiadores,
los atletas más recios de la raza aborigen. Su ingénito poder,
magnificado al templo de forjas colosales, no sabe de temores,
ni de guerras de hermanos, ni de sangrientas lides, ni que haya
pesadumbres
que valgan la tristeza de no aceptar un reto, de no poder vencer
cuando en la liza miran trabada la gran justa más gloriosa,
tan recia y formidable,
tan noble, tan hidalga, que es algo como un rito de santa adoración...

...A campo raso corren, dirígense a las playas, y un ansia estentorosa,
como una imprecación
quemándoles las vidas, matándoles las almas, se eleva inexpugnable
el canto monocorde del corazón del mar.

*Hespérides, n.º. 40, Santa Cruz de Tenerife (3-10-1926)*¹.

Palabra de mi verso

Palabra de mi verso....
Vieja palabra seca, vieja palabra gris.

(Sepulcro de la hora
en que amasé la gracia
-juego, inquietud, dolor-
de aquella carne niña de mi primer cantar).

Palabra de mi verso...
Vieja palabra seca, vieja palabra gris.

(Sepulcro de las voces
de mis estrofas íntimas
-clamorosas y alegres-,
con el temblor mimoso de aquel júbilo nuevo
de la primera fiesta
en que diera a los aires
el repique labrado de mis sueños de luz).

¹ Dado el carácter de este poema, no hemos seguido el mismo margen a la hora de presentarlo en este trabajo pues, si lo hubiéramos hecho, muchos de sus versos, bastante largos, hubieran quedado *desgajados*, con lo que su lectura se convertiría, ciertamente, en una difícil aventura.

Yo presiento la hora
que ha de nacer mañana.
He de beber en ella,
con el virgen milagro de su nuevo color,
todo su encanto virgen,
y su frescura fuerte,
y la gracia pujante de su ritmo y su voz.

Hespérides, n.º. 70, Santa Cruz de Tenerife (1-4-1927).

Poema infantil

Hoy he querido –a olas- entretener mis manos
en desflecar las hebras
de un nuevo sol...

(Me enrollaría con ellas todo mi cuerpo,
y un gran milagro
-luz de mi carne-
me haría lucero que se olvidaba de su palacio
de allá en los cielos
-azul, azul-,
para lanzarse por los caminos, como un Dios niño,
a poner iris y auroras nuevas
sobre la tierra,
sobre la mar...)

...Mis manos tienen nostalgias
de aquel juego en que quisieron desflorar un nuevo sol.

Hespérides, n.º. 96, Santa Cruz de Tenerife (20-11-1927).

Horas

Y tener el alma –como un claro espejo-
sobre el panorama que se presintió...

Y captar su gesto,
si ritmo,
su luz.

...Anticipaciones de una nueva hora
-jubilosa y fuerte-
que labra los fuegos
del nuevo crisol...

Donde ha de quemarse
nuestra voz anciana –nuestra voz anciana-,
impasible y muda,
llena de la nieve de los muchos años,
de los muchos siglos de su gran vejez...

Hespérides, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).

Nocturno

(En sueños)

Y la carne de mis sueños
-visiones alucinadas-
cuajó en carne de locura
en el silencio agorero
de las sombras de la estancia.

...Y fue como un mundo nuevo,
estridente en la algazara
de extrañas y viejas voces,
sucias de tumba y de larva.

...Y fue el labrar del misterio
en las sombras de la sala...
Y fueron las sombras negras
-fugaces-, desenterradas,
llenas de pavor de ausencia,
de mil miradas vacías,
de mil pupilas fantasmas,
riéndose de mis sueños
desde la noche agorera
del silencio de la estancia.

Después...
Sólo un flechero de caza
-buscador de instantes nuevos-
sobre una hora, clavado,
parecía que había muerto...

Hespérides, nº. 117, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1928).

La niña ciega

Y en el querer a su mozo
huyó su mirada buena...

Él fuese a correr ventura,
ella quedose a la espera,
largo el adiós de sus manos
muertas de silencio y pena.

Nacen cansadas las horas.
Y en el mirar a la sierra
a través de los mil tiempos
tantos pesares cayeran
de aquella mirada triste,
de aquella mirada buena,
que la niña ya no sabe
mirar más hacia la sierra,
claveteada de fervores
y de mirares de pena.

La niña perdió sus ojos,
carabelillas de guerra
frente a frente a los chiquillos
allá a las horas primeras
de sus primeros quererres.
La niña se quedó ciega
y ya no sale al camino.
En su ventana se queda,
amortajado el silencio
de su mirada ya muerta.

A ratos se mete en su alma
a conversar con su pena,
y a ver, acaso si oye
la ansiada pisada nueva
del que otrora, una tarde
tras los valles se escondiera
por ver de probar ventura
por los mares de la tierra.

De la gracia de sus ojos
huyó su mirada buena...

Ella sabe que fue el sol.
Y fue una tarde cualquiera
en que estaba borracho
de sangre de primaveras.

Gozoso de nuevos vinos,
ansioso de amor de hembra,
él se llevó la luz clara
de aquella mirada buena.

Hespérides, nº. 118, Santa Cruz de Tenerife (24-4-1928).

Horas

Mi dolor –el de ahora- es un dolor ya viejo.
Un dolor de silencios, de nostalgias, de ausencias.
Un dolor de vacío...
El dolor de vacío de las horas ahogadas
en el hondo naufragio de las cosas ya muertas.

Mi corazón –vigía-
tiende sus reflectores de recuerdos,
y un horizonte de años
-un horizonte viejo-
quiebra las lanzas blancas de mi faro,
encendidas de ausencias, de silencios...

...Y torno a replegarme,
a ver vivir lo mismo:
el paso de otras velas por mi puerto.
Horas desarboladas,
sin anclas y sin quillas,
varadas en la playa de mi pecho.

Hespérides, nº. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).²

Motivos de gitanería

Una mirada larga
-buída, negra-.
Una mirada larga...
Estudiante de crimen
en todos los caminos y en todas las tabernas.

...Sobre el alto tablado
-oliendo a humo, a vino, a pena-,
la canción bailadora
de mil escorzos niños...
La canción bailadora

² El poema también aparece publicado en la madrileña *Cosmópolis* (agosto 1929).

de una carne en dolor...
Tostada por los vientos de largas romerías,
herida en los asaltos de mil encrucijadas...

(Trenzándose en los dedos
gritan las castañuelas –jubilosas-
su tristeza).

Y en el cuerpo –huidizo-,
poemero de gracia,
una mano,
y un odio,
y un puñal...

...En los ojos –gitanos-
el ritmo inacabable de una ausencia...

Hespérides, nº. 131, Santa Cruz de Tenerife (31-7-1928).

Como la frente de los niños

Hierro...
Hierro...
Hierro...
En todos los caminos. Y en las almas

Hierro...
Hierro...
Hierro...
¡Mi yunque! ¡Mi martillo!
Sea yo mismo mi fuego...
Sea yo mismo mi fragua...

...Hasta quemar mis odios,
mis orgullos, mis ansias...

Hacerme un alma nueva,
una buena y sencilla y humana palabra.

Serena,
como la frente de los niños.

Blanca,
-virgen- como una espuma de albas.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (30-8-1929).

Simple romero...

Y ser romero, romero...
Sin aljabas,
sin caminos,
sin horizontes ni puertos.
Romero.
Simple romero...
Para vaciar mis sonajas
sobre las fugas del viento.
Romero.
Simple romero...
Para robar en la noche
la plata de sus luceros.
Romero.
Simple romero...
Para beber vino azul
en los lagares del cielo.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (17-9-1929).

Frío

Un pedazo de niebla
se encarama en la torre del pueblo.

La tarde –toda de gris-
es un gris ataúd de silencio.

...A Santa Catalina
-por el Camino Nuevo-
baja la fila negra de un entierro...

Por entre mi ventana
cruza un aire tajante de hielo.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (31-3-1930).

Poemas³

Aquel cielito.
-El de ayer.
Tan bonito...
Grana y azul y naranja.

³ Bajo el poema aparece una nota en la que se anuncia que esta composición es “del libro en preparación *Diábolo*”.

Parecía...
Parecía un pañolito
-bordado con vino y sol-
para una virgen gitana.

Y este cielo.
-El de esta noche.
Qué pena me causa verlo...
Abierto frente a mi alcoba,
sus mil heridas de plata
parecen un acerico
de lágrimas.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (14-6-1930).

Regatas

Veinte lonas veleras.
Veinte quillas ligeras
en la pista joyante del mar.

Veinte gritos de espumas.
Veinte gritos de viento y de sol...

(Lejos,
el horizonte
-colgándose del cielo-
parece un aro azul.)

...Una niebla de oro
en la comba lejana...
Y en el agua del aire
un ¡hurra! jocundo y triunfal.

¡Hosanna, vencedores!
¡Victoria, capitán!

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (10-6-1931).

Tu nave

Rubio,
tu pelo,
en el aire,
era un racimo de sol.

Oro claro
tempranero,
todo aromado de abril.
Era tu risa
una nave...

Tus ojos, dos lucrillos
pintados de noche azul.

Una mañana
-¿te acuerdas?-
tu nave llegó a mi puerto...

Entre los labios traía
un cargamento de mil.

Pérez Minik, D., Antología de la poesía canaria I, op. cit., p. 262.

Espejillos de la fuente

Todas las tardes
la niña
se va solita a la fuente.

Baja el camino,
saltando,
como una garcilla leve.

Sobre sus ojos
la gracia
de un blanco abril muy alegre.

Cuando retorna,
ya noche,
viene cansadita y feble.

No dice a nadie
sus cuitas.
Nadie sabe lo que tiene.

Sola, en su cama,
más tarde,
ella ve un sueño en sus sienas...

Sus manecitas
chiquitas

hacen añicos de luna
los espejos de la fuente.

Pérez Minik, D., *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, pp. 262-263.

La cieguita

-¡Una limosnita!...
-¡Una limosnita!...

Tras de cada puerta,
la misma voz siempre, una voz abierta:
-Perdone por Dios...
-Perdone por Dios...

...Humilde, cansada,
la linda cieguita ya no pide nada.
Ya no más quisiera sino un gran consuelo...
Que fueran sus ojos dos gotas de cielo.

Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria I, op. cit.*, pp. 263-264.

Arrorró

...Creyérasele el ritmo de un verso milenario
o la sabia armonía de un poema oriental...
Tiene acaso el misterio de un salmo legendario
que trasmuda su acento.
Como un cuento de hadas, en un florecimiento
de suaves languideces de un bello madrigal.

Escuchad... Dentro de la alcoba, una voz somnolienta
como en un rito único salmodia una canción...
Acaso se percibe, monótona y muy lenta
la nota acompasada
de la cuna al mecerse, de aquella cuna amada
donde tal vez en sueños ya vive una ilusión...

Donde acaso en un fondo de blancura de nieve
se destaca el encanto de unos ricitos de oro...
Donde el mohín ingenuo de una sonrisa leve
acaso se ha dormido
en los labios de rosas del que aún no ha perdido
su prístina inocencia, su divino tesoro.

Nostalgias... ¿A qué desconocidas lejanías

se han ido aquellas horas de sublime candor...?
Se han perdido las huellas, se han perdido las guías
del ritmo que siguieron...
Tan sólo nos consuela, cuando ya no volvieron,
pensar que nos dormimos con su arrullo de amor.

“Antología poética”, *La Página*, n.º 52, año XV, n.º 2 (2003), p. 48.

...Otro más al cementerio

Solo,
sin más compañía
que unos crespones cansados
y un par de jamelgos negros.

...La vida es tan sólo eso:
un trozo fugaz de sombra
y de silencio.

“Antología poética”, *La Página*, n.º 52, año XV, n.º 2 (2003), p. 58.

ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

Palabras

“...a quien nunca se ha de ofrecer perfumes
delicados que le exasperen, sino basura cuidadosamente elegida...”
Carlos Baudelaire

Acaso conozca el lector –si ha leído los *Poemas en prosa* de Carlos Baudelaire– aquella breve página en que el poeta nos cuenta, quizás de una manera algo socarrona y audaz, la insospechada y pueril ocurrencia de poner ante el hociquillo de un faldero mimoso el regalo exquisito de un frasco de esencias... Tal vez os reísteis leyéndola al recrearos en la gracia de su humorismo fuerte y rotundo y en aquel su clamoreo de jugosa ironía; mas también fue posible que vieseis en ella la ira angustiada de un reproche, de un doloroso y altanero reproche que acaso no más fuera una lección de estética para sus contemporáneos...

—

Nuestro tiempo... Nuestro ambiente... Alguien –creo que un publicista catalán– ha dicho de España, comentando el florecimiento literario de estos últimos años, que es el país *en que sobra tinta y falta fósforo*. Desacertada y quizás picada un tanto de ridícula valentía, la frase del crítico, como una prolongación más o menos vulgar de las greguerías literarias de los cafés, nos parece la necia proclama de un revolucionarismo ilógico, incapaz de adentrarse en la comprensión del momento artístico por que atraviesa la vida española. La vieja tierra donde se produjo el genio multiforme del “Romancero” –séanos permitido expresarnos así– no ya es la tierra donde las energías intelectuales no surgen ni se manifiestan con la espontaneidad con que en otros países, como nos da a entender ese publicista sin conocimiento del ambiente nacional, sino que

es acaso una de las naciones donde la capacidad mental nativa se determina con más originalidad, con más relieve ideológico, con más vehemencia artística...

Bien es verdad que esa disposición del temperamento intelectual español –que puede ser el resultado de la influencia de lo que Reclus llama “los orígenes nacionales”- se halla un tanto embotada por la complicidad dañosa de un ambiente que, por datar de siglos, casi ha adquirido raigambre definitiva, no obstante aquella plausible labor regeneradora que iniciara la generación de 1808. Mas si constituye ese ambiente un retardo de la manifestación de la intelectualidad, no por eso dejan de surgir –como se está efectuando- algunas individualidades con la pujanza que ha menester para triunfar sobre la envidia y el siempre mal disimulado desdén de algunos, que no pudiendo dar un paso hacia adelante, se han quedado en simples malandrines de la pluma. Otras, destinadas también a más altos fines, se rezagarán sin embargo en su propia timidez ante el dañino influjo de aquellos, si no se deshojan en la sombra como aquellos capullitos humanos de que nos habla el ilustre autor de *Goyescas* en su primoroso recuerdo *La Coristilla*. Y aun cuando no esté del todo definida la personalidad de esa juventud literaria que surge, ni delineada su trayectoria ideológica, no cabe dudar en la influencia que tendrá mañana su labor, cuando reduzca a recuerdos de viejos convencionalismos que fueron los prejuicios que hoy sirven de trastorno a las más nobles orientaciones.

Algo de ese movimiento literario se está observando en Canarias. La juventud regional no puede ir a la zaga en esa –permítasenos el decir- procesión de idealidad. Parece haberlo comprendido así y se apresta a encender su antorcha, gloriosamente consagrada ya en las manos de Galdós, de Guimerá, de Tomás Morales...

España no es la tierra *en que sobra tinta y falta fósforo*. Esos términos de absurdo mercantilismo nos dicen algo de un espíritu a quien muy bien cabe aplicársele las palabras del poeta francés, pues que parece rechazar, como el perrito del poema el frasco de perfumes, las bellezas escondidas bajo las galas de la lengua de Castilla, de esa vieja y dulce fabla que enseñó al sublime narrador de las hazañas de Don Alonso Quijano, el Bueno, el prodigio de su riqueza, y la reciedumbre de su timbre sonoro al cantor del Cid.

Letras, nº. 3, Santa Cruz de Tenerife (1-11-1921).

Un caso triste...

Un caso triste, doloroso –un caso que a la vez avergüenza un poco a los canarios que llegan a Madrid- es el que se produce casi siempre al pasar ante un puesto de frutas cualquiera y oír pregonar con voces estentóreas el plátano, ese fruto nuestro tan estimado, parte importantísima en nuestra actual riqueza y acaso también en la del porvenir de Canarias.

Ya se habrá comprendido que me refiero al hecho que practican estos revendedores –y, sin duda, en casi su totalidad, los demás que trafican en el resto de España-, negando con su pregón la naturaleza de nuestro fruto –aun a sabiendas de la injusticia que cometen- sólo por creer que con ello pueden obtener mayor incremento en sus ventas...

Una de estas tardes paseaba yo por la calle de Atocha, cuando me ocurrió pararme ante uno de estos típicos puestos de fruta con el aire decidido de quien va dispuesto a comprar y observa antes el estado y la presencia de la mercancía.

En realidad, yo no pretendía ni iba a comprar nada, si bien no se lo hacía ver así al revendedor. Lo que me llevaba a detenerme allí era sólo el deseo de oírle pregonar

nuestro plátano, medio informado como estaba de que estos pregoneros constituían un manifiesto perjuicio para nosotros.

Cuando hubo elogiado con su vozarrón montañés esta fruta, y la otra, y la otra, exclamó: “¡Plátanos de La Habana! ¡Hermosos plátanos de La Habana! ¡Buenos plátanos!”...

Aun cuando así lo esperaba, me produjo ello tal escozor íntimo, tal impulso de rabia que no pude menos de decirle, aunque dulcificando la voz:

-¿Está usted seguro de que esos plátanos son efectivamente de La Habana? ¿No se habrá equivocado, al indicar a usted la naturaleza de esta fruta, los que se la vendieron a usted?...

En el tono con que le hablé debió comprender seguramente que no era yo tan crédulo que me dejase engañar con su pregón; y fuera por ello, o porque debió también sospechar que era yo de Canarias –nuestro acento es muy peculiarísimo para estas gentes de Madrid-, el caso es que hubo de responderme, un tanto afectuoso, un tanto adulator –en su deseo quizás de no perder un probable comprador:

-Pues mire usted, nosotros sabemos que estos plátanos ni son de La Habana, ni han estado nunca tan lejos de Madrid... Sabemos que son de su tierra... porque usted es de Canarias, ¿verdad?... Pero, lo que pasa, a la gente le gusta que la engañemos, y como a nosotros nos conviene también que se dejen engañar... pues ahí tiene usted la explicación...

Ciertamente, el proceder de estos revendedores, dentro de la injusticia que supone es, hasta cierto punto, natural y humano –con todo su egoísmo-, pues atendiendo al espíritu que informa hoy día toda clase de especulaciones, no puede calificarse, en buena lógica, de inmoral un acto que, aun a base de engaño, sólo puede permitirles

malvivir, vivir de una manera muy poco holgada, hoy que todo es una franca manifestación de egoísmo y una lucha abierta para mal adquirir fabulosas ganancias.

Lo que no tiene nada de humano ni natural, es que los que están obligados a que aquella falsedad no se consuma –me refiero a autoridades, exportadores, intermediarios- se inhiban en un asunto que, aunque al parecer, no tiene una gran trascendencia, puede implicar, sin embargo, un posible perjuicio para el porvenir de la exportación de plátanos de nuestro archipiélago.

A este tenor, creo recordar que hace ya algunos años, un periódico de Barcelona trató este mismo asunto, en relación con lo que ocurría en la ciudad condal, y abogaba porque se estudiase la forma de hacer llegar al público –al pueblo- la *verdadera* verdad de la cuestión.

Claro está que, por su parte, la prensa de todas las islas –sobre todo la de Tenerife y Gran Canaria, por ser ambas islas las más interesadas-, debieran emprender una campaña en este sentido, insistiendo en la iniciativa que le abriera el diario catalán, a fin de ayudar al desarrollo de aquella costumbre, o manía, o lo que sea... Pero ante todo, son las autoridades de la provincia, y los exportadores, y los intermediarios quienes deben estudiar la forma de concretar las medidas que debieran adoptarse sobre este particular, pues aún cuando el detalle apuntado no implique en sí mismo un motivo de temor inmediato –como fue, por ejemplo, el que causara el pasado desarreglo comercial con Alemania y el que pudiera derivarse ante la probable pérdida, por razón de competencia, de otro cualquier mercado-, no es por ello menos necesario el estudio de una fórmula que pueda poner término a aquella manía, costumbre, lo que sea, ya que no debe echarse en olvido que una nimiedad, una futilidad [*sic*] cualquiera, un defecto no

corregido a tiempo, pueda llevar a un pueblo, a una provincia –reconozco mi pesimismo- a un desastre irremediable...

Madrid, diciembre de 1925.

El Progreso, Santa Cruz de Tenerife (2-1-1926).

En la hemeroteca de Madrid

A mi buen amigo Facundo Tacoronte, en Madrid.

Cuando hemos dejado atrás la puertecilla que conduce al salón de lectura, hemos experimentado, sin poder acertar el motivo, una rara y extraña sensación –sensación de novedad y de respeto-. Respeto ante aquel saloncito, que parece no más el saloncito de una pequeña escuela- donde han venido a leer, a *estudiar*, una treintena o más de personas, de alumnos de sí mismos, diríamos mejor, de *niños grandes*... -Novedad, ante el fervoroso afán con que a esta hora del día –hora en que ha finalizado ya en las oficinas y en los establecimientos de comercio la jornada diaria-, cansados acaso de bregar, se han reunido a sentar aquí [*sic*], en estos bancos de tipo escolar, quien a curiosear en las páginas de un periódico de provincias, quien al hojeo de un tomo encuadernado de antiguas ediciones de una revista gráfica, quien a enterarse del detalle palpitante de la actualidad en los propios diarios de Madrid.

Un profundo, un “maravilloso silencio”, que dijera Cervantes –recordando la cita de “Azorín”-, roto de una manera imperceptible, a ratos, al volverse una página de cualquier tomo o al cambiar la hoja de este o aquel periódico determinado lector, envuelve el ambiente del pequeño local, llenándolo de una como especie de espiritualidad religiosa –simpática religiosidad- en que cada cual, dándose a su lectura favorita, va guardando en su alma, en su pensamiento, el perfume dilecto, la santa semilla que ha de redimir a los hombres.

Tras un pequeño estante –sobre el cual se alinea la multiplicidad de periódicos de provincias y de Madrid que recibe a diario este centro- tras un pequeño estante que parece presidir el acto de la lectura de los concurrentes, un señor de mediana edad –acaso el encargado de este centro municipal- va separando escrupulosamente, por nombre y por regiones, hasta dejarlos en disposición de poderlos servir, los llegados más recientemente.

Por mera curiosidad –pues nosotros los recibimos de familiares y amigos-, por mera curiosidad hemos pedido periódicos de Tenerife.

-Sí, señor; periódicos de Tenerife, en las Islas Canarias.

Resueltamente nos dice que de Tenerife no recibe la hemeroteca ningún periódico, que de Mahón, sí, dos o tres, y también de Palma de Mallorca...

En verdad, esta simple declaración nos ha llenado de pena. Nos ha llenado de pena, no sólo por la sencilla negativa, que en sí ya dice mucho, sino también y sobre todo, por el hecho del gran desconocimiento que se tiene aquí, en Madrid –donde, con todo, quizá se sabe más de nosotros que en la mayoría de las provincias de España- de la situación geográfica, de los problemas de las costumbres, de la vida, en fin, de Canarias. Para muchos, no ya Tenerife, sino todas las islas, o están *dentro* de las Baleares, o al lado de Cuba o de Filipinas, o cuando no como puede creerlo alguno –en el mismo corazón de África...- ¡Y esto es tan doloroso, tan amargo!...

Después de una explicación por nuestra parte para enterar a aquel pobre señor, pudimos conseguir que nos mostrara un periódico de provincia, el “Diario de Las Palmas”, el único –¡el único!- que se recibe en la hemeroteca de Madrid. Algo, al cabo, nos consoló la sorpresa, mas no de todo el pesar que nos produjera la penosa realidad, al

considerar que en un centro hacia donde converge toda la producción periodística de España, Canarias casi era una excepción absoluta respecto de Tenerife.

A este propósito, conviene llamar la atención de nuestro Ayuntamiento y del Cabildo Insular –entidades las únicas indicadas a subsanar esta inadvertencia-, a fin de que, ya que los dueños de periódicos no son quienes deben hacerlo directa o gratuitamente, pues que la hemeroteca madrileña, por sus funciones y su finalidad, no puede naturalmente responder al canje, estudien la manera de que no falten en dicho centro de lectura los diarios de Tenerife, pues a más de la dejación de espíritu patriótico que supone no llenar este motivo de propaganda del terruño –los periódicos son los mejores vehículos de nuestras bellezas, de nuestras ansias- es preciso considerar que aquí, en Madrid, vive una numerosa colonia canaria, buena parte de la cual no se puede enterar de lo que ahí ocurre, si no es recurriendo para saberlo a éste o aquél paisano.

Madrid, 23 de diciembre.

El Progreso, Santa Cruz de Tenerife (6-1-1926).

El símbolo de los pueblos

Un nombre –el nombre de un sabio, el de un poeta, el de un pintor, el de un músico-; una calle –esa calle con la que una vez se soñó, calle plena de aire de leyenda, calle con pátina de infolio antiguo-; un monumento –ese monumento que ora puede ser la rancia portalada de un palacio prócer, ora la taza de una fuente, ora la piedra trunca de una ruina, o una torre, o una catedral... Eso –monumento, calle, nombre: estética de grandeza, emoción de pisar huellas de siglos, prestigio de luz de lar-, eso, que parece tan poco, que quizás para algunos sólo tiene un pequeño matiz de significación sentimental –algo muy simple, muy nimio, muy pobre, sin raigambre-, constituye, sin embargo, un motivo tan lleno de espiritualidad, tan peculiar, tan definido, tan único en cada pueblo,

que es como un modo de mostrarse al mundo, de enseñarle –en el tallado de un bloque de piedra, en la celosía de una balconada, en el recuerdo de un artista preclaro- la belleza de su porte y de su gesto, su voz y su alma.

II

Ávila... Cuna de Santa Teresa. Se habla de Ávila: se canta su gloria histórica. Hay en las palabras un tono acordado de exaltación... Al sellar el diálogo, queda en los labios, como colgando, el nombre de la divina iluminada.

Sevilla... Tierra de vino, de sol. Sol y vino: capote de torero. La Giralda, la Torre del Oro. Nace el asombro. Y el asombro se hace encanto y se hace gracia... Una calle estrecha, diminuta –la calle de los sierpes- rebosa mujerío... ¿Es una cinta tendida en el suelo, toda bordada de caprichos de color?

Granada... Fuentes, jardines. Cuevas de gitanería. Tal vez vibran en el aire reminiscencias de ecos de guzlas. Acaso hay, en el silencio, un como lloro distante de voz de *muezzín*. Nostalgias, ansias moras... La Alhambra, en su perdurable quietud, parece, puesta allí, desprendida del *Corán*.

III

Icod. Icod no alardea de nombres geniales. Icod no tiene monumentos. No tiene calles... Sabe, sin duda, que no cabe en él la grandeza severa de Ávila, hecha de hierro y de santidad. Sabe que no es la suya una alegría niña, una alegría siempre jocunda, de patio andaluz. Sabe que hay una Alhambra sola. Mas ¿y su drago? ¿No es él su abolengo y su historia? ¿No es él su alma? Como un viejo patriarca, siempre vigilante y al cuido, dijérase que este árbol no quisiera morir... Acaso no muera nunca. Hecho de la recia levadura aborigen, será eterno como su hermano el Volcán.

Hespérides, nº. 34, Santa Cruz de Tenerife (22-8-1926).

Alberto Pérez Hidalgo. Algo sobre el amigo y el poeta...

-Haga usted una página sobre Alberto Pérez Hidalgo...-. Casi esperaba el mandato.

Peña León, que sabe de la amistad que me unió al malogrado poeta portuense, pensó que no podía faltar en el extraordinario que *Hespérides* dedica hoy al Puerto de la Cruz, un comentario en torno a la vida y la personalidad –personalidad rota en ciernes- de quien, como Alberto Pérez Hidalgo, se podía esperar mucho, andando el tiempo, para gloria y orgullo de su tierra natal.

Era necesaria la página... Se estaba editando el número que *Hespérides* destinaba a cantar las bellezas del Puerto de la Cruz –en su aspecto múltiple de población de noble ejecutoria histórica, de celebrada riqueza panorámica, de intenso nervio comercial...- y no cabía, en verdad, disculpa para que no se hiciese en sus columnas, aún a sabiendas de que contrastase, siquiera una breve nota apológica –modesta, sencilla- del que fue entre la juventud de hoy –murió hace pocos meses- del Puerto de la Cruz, acaso su valor más destacado y positivo.

Alberto Pérez Hidalgo –aunque rozó casi la veintena de años- no era en nada semejante a la generalidad de los muchachos de esa edad. Yo, que le conocí, que le traté, creo que hasta le era repulsiva, odiosa, la vida que veía vivir a los demás jóvenes.

Por no vivirla, por no amarla, por no aceptarla, nunca le vi en disposición alegre, en aire de muchacho que quería divertirse... Aun más, no le conocí siquiera novia. Y ello quizás porque, a su manera de ser, implicaba una consecuencia de esa vida sin contenido íntimo, llana en sus truculencias, que él observaba desde lejos, en un como al margen de la realidad, siempre altivo en su retraimiento silencioso... Así, siempre se le

veía sólo, o, cuando más, en la compañía de algún amigo en quien viera el hallazgo de sus mismas aficiones y afinidades. Diríase que así, de este modo, escurriéndose del tumulto vocinglero de la calle, alejándose hacia rincones solitarios donde sólo fuesen las voces mudas de sus sueños lo que pudiese oír, procuraba recompensarse –viviendo intensamente, plenamente, su vida interior- del horror de esa otra vida que él no amaba, que él quizás repudiaba y de la que estaba lejos porque huía de ella o porque ella no podía llegar hasta él.

Nada o muy poco, en verdad, se puede decir de la obra de Pérez Hidalgo. No es fácil poder enjuiciar sobre lo que, en realidad, no es obra –obra de esfuerzo, obra de trabajo, de madurez, de plenitud-. Lo suyo, lo que escribió su pluma –acaso una treintena de crónicas, tal vez una treintena de composiciones en verso- no puede resistir un análisis serio, un juicio concluyente, cerrado. Su obra –sus cosas diríase mejor- fue labor de momentos fugaces, notas de color y de luz, hojas sueltas donde quedaba prendida la emoción. Y todo niño, todo lleno de balbuceo de un alma tierna que era todavía muy niña cuando pensó en morir...

Cuando se habla de alguien que no acabó su tarea, que dejó inconclusa su obra porque se marchara demasiado pronto –en este caso mi amigo el joven poeta portuense- no debiéramos juzgarle por sólo lo que dejó hecho. Acaso para nuestra imaginación tenga más interés, más importancia, más novedad lo que dejó por hacer, lo que se fue consigo... Nuestro juicio sería así, quizás, más justo, más sincero, más íntimo, más *nuestro*.

Hespérides, nº. 38, Santa Cruz de Tenerife (19-9-1926).

Los Realejos, un solo pueblo

Un caso extraño –acaso doblemente señalado porque no se produce con frecuencia y porque en él ha obrado con plena unanimidad el poder conjunto de muchas voluntades- un caso extraño, poco común en la vida municipal española, ha sido el que originara el reciente acuerdo de los Ayuntamientos de los dos Realejos de discutir la conveniencia de constituirse en una sola entidad, para el mejor desenvolvimiento de sus funciones económicas y el mayor desarrollo de la riqueza con que cuenta esta parte del valle de la Orotava.

Desconocemos en detalle la tramitación que haya podido tener el referido acuerdo de ambos Municipios. No sabemos siquiera si ha pasado a ser algo más que el refrendo entusiasta de un deseo colectivo, o si ha sido –no quisiéramos sospecharlo- sólo una cosa que se escribió en el libro de actas, y que ha quedado allí para dar fe de que algo se pensó y se dijo en torno a un asunto de tanta trascendencia y de tanto interés para el vecindario de aquella comarca.

Sea lo que fuere –nuestra misión se contrae a observar[*sic*]-, sea lo que fuere, malógrese la iniciativa bajo un silencio denso, en un no querer hacer, o surja llena de realidad, convertida en un hecho irrefutable, no cabe discutir que, en principio, ese acuerdo de los Ayuntamientos de Los Realejos es algo así como una enseñanza, una norma para esos pueblos que, aun a sabiendas de que van a llevar una vida mucho más precaria que al abrigo de los otros de que dependen administrativamente, proclaman –es un decir- su mayor edad como conglomerado ciudadano para pedir su segregación y lanzarse por su cuenta a malvivir de sí y para sí, a veces arrastrando todo un cúmulo de necesidades, sin elementos para fomentar su riqueza municipal –no todos, en verdad, la tienen- precisamente porque sus haciendas carecen de consistencia económica.

Ese caso de Los Realejos les honra.

Sin sentir ninguno de ellos el egoísmo, mejor aún el capricho absurdo de la supremacía que son en otros sitios –en Canarias son cosa corriente- motivo de rozamientos y rencillas, han querido dar la pauta a los demás pueblos celebrando sin imposiciones una unión que acaso sea la inicial precursora de un lisonjero porvenir, lleno de beneficios y prosperidades.

Con esa unión, que el pueblo pide y que ambos ayuntamientos han querido convertir en risueña realidad, Los Realejos ganarían mucho, pues ello les llevaría a un mayor engrandecimiento en todos los órdenes, ya que, obrando conjuntamente los esfuerzos y facilitada la actuación de la entidad municipal única con el nuevo aporte de la riqueza de la parte agregada, podrían dar mayor auge a la zona realejera y llevarla a ser uno de los pueblos de mayor pujanza del archipiélago.

El pueblo –no queremos decir los pueblos-, el pueblo de Los Realejos lo merece porque ha sabido sentir un anhelo de elevación ciudadana. Ella es ese abierto espíritu de fraternidad.

Hespérides, nº. 44, Santa Cruz de Tenerife (31-10-1926).

***HESPÉRIDES*, al abrir su segundo año**

Hace algún tiempo –en un artículo que publicó *La Prensa*, de esta capital- apuntó alguien, un notable periodista, en unas impresiones en torno al problema de nuestra cultura, un hecho consoladoramente halagüeño: la formación –aunque de un modo lento y con las alternativas de todo lo que empieza a florecer- de un ambiente de intelectualidad y de arte, señalado en muchas de las manifestaciones de índole cultural de algunos de nuestros centros y en las hojas de la prensa de nuestras islas.

Ciertamente, de poco tiempo acá se ha podido observar un honrado afán de trabajo en estos aspectos de nuestra vida insular, y con ello el noble deseo de destacar la perspectiva de que pueda Canarias, al paso que lo hacen otras regiones, llevar a España –en el libro y en el lienzo- el aporte de sus entusiasmos y de sus inquietudes espirituales.

En realidad, por lo que a Tenerife se refiere y, dentro de Tenerife por lo que concierne a Santa Cruz, es un caso indudablemente extraño el que señala la formación de ese nuevo ambiente de cultura. Desaparecido el antiguo Ateneo sin dejar sucesión, muerta también –sabe Dios por qué motivos- aquella revista, *Castalia*, que pudo llegar a ser envidia de las mejores publicaciones de España, y ya olvidados los aplausos que –en nuestro hoy Teatro Guimerá- parecían anunciar hace unos años la revelación de valores teatrales que acaso no se han perdido, es muy significativo ver el empeño de nuestros poetas, de nuestros escritores, de nuestros artistas, propugnando por marcar una nueva etapa en la producción literaria y artística de Tenerife... Muy significativo.

HESPÉRIDES ve este panorama...

Y *HESPÉRIDES* quiere llevar su paso a compás de estas manifestaciones, llenándolas de calor, exaltándolas. No quisiera ser extraña a ese resurgimiento, y en ese propósito pone su programa para el porvenir... Junto a la obra que la prestigie –hasta ahora ha sido casa de todas: rica y pobre, buena y mala- la obra en fragancia de flor de promesa. Junto a la nota de exposición cultural, la palabra que estimule.

Hespérides, nº. 53, Santa Cruz de Tenerife (2-1-1927).

Blasco Ibáñez ha muerto

En su retiro de Mentón, en su villa Fontana Rosa –nave blanca para llevar la carga luminosa de la palabra del maestro- acaba de morir Blasco Ibáñez.

La noticia, dolorosa –traída como a remolque de un hilo que se trabara en la emoción de nuestra angustia y de nuestra impaciencia- ha llegado con toda la descarnada verdad de los hechos fatalmente tristes, incuestionablemente reales... No ha sido, desgraciadamente, como en los casos de Gorki o de D’Annunzio –de cuya muerte nos han hablado ya tantas veces los periódicos- una distraída o intencionada información de prensa, puesta a sonar graciosamente en las bocinas de todas las ciudades... No. Para desgracia nuestra –de España, del mundo- esta vez es una verdadera verdad, sin que pueda cabernos la esperanza de que un grito nuevo venga a hablarnos, a contarnos el acaecimiento de una resurrección. Don Vicente Blasco Ibáñez, el glorioso paladín de nuestras letras modernas, acaba de morir en su villa de Mentón “después –dicen los despachos telegráficos- de una dolorosa, de una desesperada agonía”.

De nada valió su complexión fuerte, de hombre sano, saludable... De nada, tampoco, el celoso cuidado de sus doctores... De nada siquiera esa satisfacción suya de no verse aún viejo y sentirse acaso uno de los pocos grandes hombres de su época... Como el más modesto, se apeó de la vida cuando aún parecía quedarle muchas jornadas que hacer por los caminos del arte, a la grupa briosa de su pensamiento, lleno de la luz de los elegidos.

Con la muerte de Blasco Ibáñez –el gran proscrito-, pierde España acaso su valor de más representativa universalidad, ya que, fuera de España, constituía algo así como la trasplatación sintetizada del espíritu de nuestro pueblo, llevada a todos los sitios en

sus correrías innumerables de aventurero artista por todos los mares y por todos los continentes.

Aún pierde más... Pierde esa gran obra que enterrarán con él, esa obra que ha ido fraguando poco a poco en su cerebro –hasta madurarla- y que ahora, encerrada en su cabeza, irá a deshacerse, junto con su carne, en un polvillo incorpóreo, etéreo, luminoso, bajo la tierra que cubra su ataúd... La gran obra no construida pero ya delineada –en su espíritu- con toda la grandiosa suntuosidad de su verbo de maravilla...

Blasco Ibáñez ha muerto... Sea esta nota nuestro humilde ramillete de dolor por la muerte de quien fue como él una de nuestras más egregias figuras universales.

Hespérides, nº. 106, Santa Cruz de Tenerife (31-1-1928).

Rápida

Este dibujo de Paco Borges –decorado nuevo, hace tiempo, en la escena de un cuento de Peña León- va a servirnos hoy, con su trágica sobriedad dolorosa, para enmarcar el apunte de unas ligeras impresiones... Impresiones –no apreciaciones- al margen de su exposición reciente –dibujos, óleos, esculturas- en el Círculo de Bellas Artes.

1928: año –en Santa Cruz- de remozamientos espirituales. Una exposición de arte, y ante ella, poco, muy poco público. Y sobre ella –salvo dos o tres comentarios de prensa y unas cordiales palabras de amigos- poco, muy poco eco de comprensión en la calle... Eso, en los días de la exposición. Ahora, un silencio hondo, hondo, en torno a esa obra –nueva, sincera, callada, amada, hecha al calor de un esforzado y doloroso cariño.

(Es que no se comprende a Borges. Es que nadie siente –ni en su cerebro, ni en su imaginación, ni en su entusiasmo- la obra de Borges)... Y eso, que no se oye, que acaso no se dice, pero que vive cerca de nosotros, que ronda nuestro espíritu –sigilosamente, hipócritamente- es, sin duda, una dolorosa verdad. La verdad de los que no hemos sabido orientarnos por los nuevos caminos de la cultura. La verdad de los que no hemos pensado todavía en que fuera de nosotros –cerca, lejos- hay mucha luz eterna, y muchos cielos y muchos panoramas...

Nuestra verdad... ¿Será ella quien pueda matar la semilla regada en este huerto nuevo, que ahora ha florecido con tanto ardor laborioso y tanta fecundidad?

Hespérides, nº. 108, Santa Cruz de Tenerife (14-2-1928).

Lo que dice el maestro Sabina

...Y mi propósito –firme, arraigadísimo al principio- parecía como si quisiera evadirse, en una a manera de deserción sigilosa, ante la duda aquella que tantas veces me contuviera como atado a un amarre de indecisiones... Yo quería entrevistarle [*sic*]. Hacerle pocas, muy pocas preguntas. Las necesarias, las indispensables –estrictamente- para conocer algunas de las muchas cosas que él sabría decirnos en su doble aspecto de tinerfeño y artista. Pero... Aquí mi desazón... ¿Y si Sabina fue un hombre que no se deja abordar? ¿Y si no se aviniese a escucharme por lo mismo que no le gusta hacer confidencias ni apreciaciones? ¿Podría yo lograr, aun a pesar de ese aire suyo de sencilla llaneza, acercarme a él y captar –siquiera ligeramente- algunos de sus juicios, sin duda interesantes, inquietos, nuevos, llenos de juventud?...

Función de tarde en el Teatro Guimerá. He entrado. Un acto... Después de un momento en el *foyer*, es ahora el escenario –vida en espejo- el sitio en que se hace la batalla de una charla amigable, fogueada de cordialidad y cautivadoras disquisiciones.

Una pregunta mía. E inmediatamente, un flechazo del maestro Sabina, que no la deja siquiera erguirse para avanzar:

-No. Aún no he trabajado en nada a base de música regional.

-¿Y si encontrase usted quien le sirviese un buen motivo?

-No vacilaría. Me entregaría a la obra, si ella habla de ofrecerme situaciones propicias, con todo el ardor de mi entusiasmo y mi mayor cariño... Aunque yo creo, sinceramente, que ese momento tardará mucho tiempo en producirse...

-¿Y es...?

-...Que no estamos preparados. Nuestro ambiente no se cultivó ayer en el sentido de ir creando la música nuestra, la música genuinamente canaria... Y es así porque no podemos llevar al teatro lírico obra alguna de verdadera reciedumbre. Con esto no quiero decir, claro es, que no tengamos motivos musicales propios. Los hay, indudablemente, si bien en una cantidad muy reducida que no puede darnos margen para nuestra incorporación –esa incorporación que todos quisiéramos- a la vida musical de España como elemento de destacada personalidad. Para hacernos cargo de todo esto, se ha de tener en cuenta que hemos nacido a la vida de la civilización ayer, como quien dice, y esto es ya bastante para comprender –y justificar- que no podía improvisarse en tan poco tiempo –recordemos la fecha de la Conquista- algo que necesita muchos siglos de creación y de evolución para fijarse enteramente.

-¿Y de nuestra época pre-española no habrá, a su juicio, algo aprovechable y de verdadero carácter?

-Usted sabe lo que nos ha quedado, y eso, en realidad, no constituye fundamentos suficientes para afianzar en ello esa labor de creación que se precisa... Canarias debiera tener su música propia –como la tienen otras regiones: Andalucía, las Vascongadas-, y para ello sólo hay un camino que conviene abrir enteramente: recoger todo lo que sea nuestro y que se halle disperso, e irlo poco a poco cuajando, con nuestra labor posterior, en algo definitivo, que refleje las modalidades de nuestra tierra.

-Sabina, ¿cómo ve usted nuestro carácter desde fuera?

-Como creo que es. Eminentemente triste, con una tristeza reconcentrada, íntima. Tristeza de resignación... Un detalle, que puede señalarle muy bien la manera como yo le veo, es que el hombre de nuestras islas no canta en el trabajo. ¿Quiere usted ver más marcado ese fondo de drama espiritual?

-¿Y su opinión sobre la causa que puede producirlo?

-Esencialmente, acaso, una: su aislamiento. Sobre esa, quizás otras pequeñas causas circunstanciales, que vienen a hacerlo más retraído que el de otras regiones... Un retraimiento con mucho de indiferencia, casi como con algo de atavismo, perpetuándose siempre...

-¿Sigue usted, Sabina, desde Madrid nuestros movimientos de cultura?

-En lo que puedo, siempre procuro estar enterado de cuanto ocurre por aquí. Ahora que, dada la poca trascendencia que se suele poner en estas cosas, aquí, en Canarias, para su repercusión fuera del archipiélago, no siempre es dable saberlo por otras informaciones que por los periódicos que se reciben de las islas.

-¿Cree usted de posible resultado una exposición mixta de arte de Canarias en Madrid?

-Indudablemente. Eso sería de un beneficio positivo... ¿No suele hacerse de arte catalán, de arte gallego...? Nuestros artistas debieran pensar con cariño la idea, seguros de que la crítica habría de fijarse en ellos, ya que, indiscutiblemente, poseemos algunos verdaderos valores.

-Confidencialmente, ¿quiere decirme qué opina del arte de Matilde y de Sansón?

-Diga usted de Matilde, sin rodeos de ninguna índole, que es, actualmente, la mejor tiple de zarzuela de España, además de una magnífica actriz... Tanto ama el teatro y tanto empeño pone siempre en sus interpretaciones, que no me parece exagerado que le diga a usted que no he encontrado en ninguna otra quien pueda aventajarle en rapidez de comprensión y en seguridad para acabar las más difíciles situaciones. De Sansón, puede usted decir, sin que esto pueda constituir presión de afecto y de amistad, que se trata de un buen tenor, que cuida sobre todo de dar a los papeles que se le asignan la más adecuada diversidad de matices.

-¿Qué obra, a su juicio, es la que hace Matilde más acabadamente?

-Desde luego, no podría precisarle a usted. En “Doña Francisquita”, en “Maruxa”, en “El barberillo de Lavapiés” está afortunadísima siempre, sin que pueda decirse, sin embargo, que en una cualquiera de ellas esté mejor que en las otras.

-¿Y usted, qué obra es la que dirige con más entusiasmo?

-Francamente, es cuestión que tampoco puedo precisar. Esto, como todas las cosas, siempre, o casi siempre, es asunto de gusto y de ocasión. Una obra puede gustarnos ahora. Pero luego, más tarde, pasado algún tiempo, esa misma obra ni nos entusiasma ni la hacemos con el cariño de la primera vez, dándose con frecuencia el caso contrario.

-¿Podría usted decirme el título de algunas de sus últimas producciones?

-Diga que estoy preparando “El hechizo”, con letra de Sevilla y Carreño.

-Otra pregunta... ¿Qué opina usted sobre el teatro lírico español actual?

-Creo que después de las tonadillas, época ahogada por la influencia italiana, nuestro teatro lírico, lejos de mejorar, ha ido cayendo poco a poco en las más desgraciadas situaciones.

-¿Y del de comedias?

-En mi manera de ver, opino que actualmente está bien.

-¿Tiene predilección por algunos autores?

-Benavente me satisface más que ninguno. También me agradan los Quintero.

-Diga, Sabina, ¿tenía usted muchos deseos de volver a Tenerife?

-¡Hombre: por Dios! –contesta-. Y después, al cabo de una pequeña pausa, ha dicho, sonriendo, mientras me da la mano:

-Eso... Eso que lo adivine el público, que por algo sabe que yo también nací aquí...

Hespérides, nº. 117, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1928).

Hablando con Miguel Fleta y Marta de la Vega

Un momento de espera, muy breve... Los minutos imprescindibles para que Ramón Baudet –hijo- pida en nuestro nombre la visita...

Y dice usted que periodistas...-la señora de Fleta pide a Ramón que explique.

Sí, señora. Periodistas de LA TARDE. Quieren que don Miguel les diga algo para su periódico.

¿Oyes, Miguel?

Sin hacerse esperar, el gran tenor nos ha tendido su mano y nos ha llevado hacia dentro... Hacia una mesilla llena en este momento, para él –y para su esposa-, de un recuerdo conmovedor de Madrid -unas pequeñas fotografías con la imagen blanca, desnuda, juguetona, de una pequeña futura cantante.

Claro que usted no sabrá quién es, ¿verdad?

Creo adivinarlo... Su hija, ¿no es eso?

Sí, mi hija... Un manojito de carne... Vea, vean ustedes.

Después de mostrarnos la foto, la ha vuelto a tomar en sus manos y se ha quedado un rato, como embebida, contemplándola.

¡Y pensar que no hemos de verla aún, hasta dentro de doce o quince días! Es para desesperar, ¿verdad?

¿Oye usted a mi esposa? Pues no puede imaginarse usted lo que la quiere. La quiere lo que se dice tanto como yo.

Fleta ha mirado a su esposa, y ha continuado, poniendo un poco de mimo en la voz:

...tanto como yo, porque yo no la dejaría que me pujase... ¿estamos?

En el paréntesis de una pausa, el tenor ha puesto ante sí un jarro de cristal, del que trasciende –entre tenues volutas blancas- un continuado ramalazo de color. Ha vaciado en él unas gotas y, después de tomar una toalla que le ha servido su esposa, se ha cubierto con ella la cabeza y la cara -al modo de los fotógrafos a pleno sol.

Ahí hay trampa, don Miguel. El paño debe ser negro, negro... ¿No lo sabe usted?

La broma de Benítez –oportunísima- ha provocado una carcajada unánime en la habitación.

Gracias a esto –ha dicho la señora de Fleta-, está ya Miguel en condiciones de cantar. Su afección a la garganta nos preocupó mucho al principio... Sobre todo, porque no sabíamos cuánto tiempo iba a retardar su presentación ante el público de Santa Cruz.

¿Y tienen ya decidida fecha?

Es Fleta quien nos contesta ahora, terminada su cura de “fuego”.

Sí, definitivamente, el viernes. Y espero que entonces tendré ocasión de ratificar el concepto –inmejorable, desde luego- que tengo de sus paisanos de usted. Yo reconozco que ha debido desagradarles el aplazamiento de los dos conciertos, y me place confesar que he observado que ha tenido para conmigo la compostura propia de un pueblo educado y comprensivo. Para corresponder a esta simpatía de su pueblo, a esa manifiesta nobleza, sólo le puedo adelantar a usted que me he prometido a mí mismo hacer el mayor esfuerzo de que pueda ser capaz para que no se queden con un mal recuerdo de mí.

Un pequeño silencio. Después:

Claro es que cuando usted diga esto ya habremos corrido la mitad del temporal. Ya entonces sabremos todos si yo he podido cumplir y si el público ha comprendido este deseo mío de dejarle satisfactoriamente impresionado.

Al hablar así, el tenor descubre, tal vez sin querer, un poco de preocupación, de desconfianza. Ha podido informarse de algunas cosas raras, acaso desfavorables para él, y piensa quizás en que la suerte puede depararle horas poco gratas en sus actuaciones en nuestro coliseo.

Hemos intentado disipar en lo posible ese vago temor suyo, y la charla gira hacia otro campo:

¿Cómo es, don Miguel, que no trataron con usted para la inauguración del teatro “Pérez Galdós”, de Las Palmas?

Puede usted decir que sí, que trataron. Yo firmé un contrato, pero lo que suele ocurrir, ese contrato no se cumplió. No vaya usted a creer... no por mí, precisamente... Alguien –ponga usted ahí un nombre que ha sonado ahora mucho en el archipiélago- sabrá qué razones tuvo para que el “Pérez Galdós” no se inaugurara conmigo...

Unos golpecitos –quedados- en la puerta de la habitación nos han hecho volver la cabeza.

Una figura gentilísima –Marta de la Vega- ha avanzado hacia nosotros –que la habíamos avisado para la charla- con un paso menudo, repiqueteador. Con el saludo de su mano, nos ha dado también el saludo de sus ojos y de su sonrisa...

¿Española?

No, argentina. Nací en una población del Norte de la República.

¿Pero de ascendencia española?

Sí, mis abuelos... mis padres argentinos.

Habla persuasivamente, enmarcando las palabreas en un tono de deliciosa sencillez.

Soy Profesora Normal [*sic*]. Pero ya ve usted... No puede una sustraerse a lo que le manda la vocación. Desde muy pequeña aprendí música y canto...

Debutó en Buenos Aires, ¿verdad?

Sí, en el Salón Argentino. Después he recorrido todas las provincias de mi país. Más tarde he visitado las demás repúblicas de Suramérica... Siempre, desde luego, cantando...

¿Podrá usted señalar su triunfo mayor?

No hable usted de triunfos... Diga, si quiere, que en todas partes donde he cantado, se me ha acogido bien.

Pero, entre todos...

Me acuerdo mucho de mis noches del Teatro Colón, de Buenos Aires... Y de los del Solís, de Montevideo... Eso es todo.

¿Visita usted por primera vez Europa?

Sí, por primera vez. Estaré allí hasta junio que viene... Un año. En junio volveré a Buenos Aires, donde he dejado contratas.

Y de su *tourné* por Europa, ¿me puede adelantar algo?

Pienso cantar en Madrid, donde aún no me he presentado. Después iré a Milán. Después a París... Hasta ahora sólo tengo ese proyecto. No sé si tendré que cambiarlo.

La charla –hasta aquí- ha corrido precipitadamente. Debemos hacer un pequeño descanso para dar tregua a la palabra y atender a una proposición de Benítez:

Si diésemos un paseo... Podríamos tomar algunas fotografías...

Me parece bien –ha dicho Marta de la Vega-. Además nos haría mucho favor el aire... Hace tanto calor...

Pues, adelante –ha cantado la voz de Fleta, jovial y campechana.

Pero para regresar pronto, Miguel.

¿Pues qué?... Pronto, claro... Un poco de aire nada más... Después, de nuevo, al horno de nuestra habitación.

Los Rodeos... Unas fotografías... Otra vez al coche y a rodar –carretera adelante- hacia La Orotava. Un breve descanso en un café. Un café con jardín...

Al salir, la gente apiñada en las aceras, inquiera... ¿Cuál será Fleta? Sí, sí, aquél, el que sube ahora al auto. No cabe duda. Él es. Ellas, ellos –todos- han visto muchas veces su fotografía. (Un pequeño diálogo: -Parece que es muy sencillo; ¿verdad, Margarita?- Y joven, sobre todo, joven, Isabel.)

Santa Úrsula... Sauzal... La Laguna... Y de nuevo en el hotel.

Preparo un nuevo asalto. A mi pregunta, la voz de Marta de la Vega se llena de profunda sinceridad:

Sí, señor. En mi país, en la Argentina, hay un profundo, un arraigado sentimiento españolista. Y más que en Buenos Aires –que es algo así ya como un mosaico de razas y de lenguas- en los pueblos del exterior. Casi no han perdido nada de su primitivo carácter. Hasta el idioma, que en Buenos Aires se ha ido adulterando, se conserva en ellos sano, puro, tal que en cualquier pueblo de aquí, de Tenerife, o de la Península.

¿Conoce usted la tentativa de los intelectuales de vanguardia de su país, de crear un idioma argentino propio?

Sí, pero sospecho que cederán. No creo que pueda cuajar ese propósito. Nosotros los argentinos, poseemos hoy pocas voces nuestras, aún contando con las heredades de nuestros aborígenes –las guaraníicas y araucanas. Empezar esa obra, sería encontrarnos enseguida con la barrera de la lengua hispánica... la lengua hispánica, algo que no sería ya genuinamente argentino, ¿verdad?

Casi no sabría decirle a usted... Me cautiva el hogar. ¿Se puede concretar así una opinión femenina sobre feminismo?

Pienso que es bastante...

¿Qué puede usted decirme de la vida artística e intelectual de su país?

En la Argentina, como en casi todos los pueblos del Sur, se observa actualmente un verdadero renacimiento. Hay una gran cantidad de indiscutibles valores. Muchos poetas, pintores, comediógrafos, algunos ya conocidos en España y en Europa...

Su opinión sobre el paisaje y las gentes de Tenerife.

Diga usted que el paisaje me encanta. Lo encuentro más cautivador, más bello aún que el de Río de Janeiro, con ser éste tan justamente celebrado. Además, con una importantísima ventaja para ustedes: esa variedad tan grande de flores que he visto en vuestros jardines no la tiene el Brasil.

Después de una pausa, agrega, riendo:

De sus paisanos, ¿qué quiere usted que le diga? ¿No nota que estoy alegre y sin sentir nostalgia de mi casa de allá? ¡Su pueblo de usted, este pueblo de Tenerife, se parece tanto al mío!...

Acabada nuestra misión, hemos traído hasta el coche el ademán y la palabra de despedida de nuestros ilustres visitantes.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (30-6-1930).

Una charla con el maestro Villa

Fueron cinco, seis, siete meses de un esfuerzo enorme... Imagínense ustedes la empresa: constituir la banda municipal de Madrid.

El maestro don Ricardo Villa –enhebrando sus recuerdos- fija más concretamente:

-En aquella época, era alcalde de Madrid el conde de Peñalver. La población estaba necesitada de una entidad musical que la representase. Sólo tenía las bandas de los regimientos de la guarnición...

-¿Era eso, don Ricardo?...

-El año 1909. El once de enero tomé posesión de mi cargo de director.

-¿Y duró mucho la organización?

-El día del Corpus nos presentábamos ya ante el público madrileño.

-¿De forma que –y esto entre paréntesis- es usted el padre de la criatura?

-No, no. No tan criatura –responde don Ricardo, siguiendo el paréntesis-. Tiene ya veinte años. Casi, casi, la edad de cualquiera de ustedes.

-¿Había dirigido usted antes alguna otra banda?

-No. Yo estaba –y estoy todavía- de director en la orquesta del Teatro Real. No me había preocupado jamás de cargos que dependiesen de ayuntamientos. Un concejal amigo mío, me dijo que la corporación madrileña había acordado crear una agrupación musical de prestigio... Se indicaron, para dirigirla, dos nombres: el del ilustre maestro Arbós y el mío... Yo dejé hacer... Y, sin embargo, el nombramiento recayó en mi favor.

-¿Y luego, Don Ricardo?...

-A organizar. A la busca y captura de profesores. Siempre con miras de selección, procurando escoger lo mejorcito...

-¿Hasta completar la plantilla?

-No, porque era muy numerosa. La banda se fundó con noventa profesores, y hubo necesidad de sacar a oposición las cincuenta y tantas plazas que no habían podido cubrirse en aquella tarea de selección.

-¿Respondió el público a esos esfuerzos?

-El día de nuestra presentación fue un verdadero desbordamiento de entusiasmo. Lo que el público de Madrid hizo entonces con nosotros no lo olvidaré en la vida.

-Querrá usted mucho su obra, ¿verdad, don Ricardo?

-¡Tanto!... Después de mi esposa y de mis sobrinos es, sin ambages, mi amor más grande. ¡Estoy como fundido con ella!...

Y la mirada redonda del maestro se expande –ancha- derramando sinceridad.

Hemos vuelto la hoja de nuestro cuestionario, y...

-¿Qué opina usted, don Ricardo, de la música española contemporánea?

-Creo que está a buena altura. Tenemos unos cuantos músicos de verdadero mérito.

-¿Qué son...?

-¿Les parece a ustedes que no digamos ningún nombre?

-En todo caso, el de un genio malogrado: Usandizaga. Compuso algo que le coloca a la fila de los mejores músicos de nuestro tiempo. ¡Lástima grande para España que muriese tan joven!...

Y en el extranjero, ¿qué concepto se tiene de la España musical?

Actualmente, buenísimo. Precisamente en los meses de marzo y abril pasados, en mi excursión por Europa, pude apreciar que se nos considera muchísimo. Sobre todo, al maestro Falla, se le estima como un renovador de la música contemporánea. París le ha dedicado homenajes –entre ellos, uno, al que asistieron el ministro de Instrucción

Pública, Herriot, y el Director de Bellas Artes- que han sido verdaderamente halagadores para nosotros, sus compatriotas. Especialmente, para los que tuvimos el honor de hallarnos en el acto.

Un nuevo renglón salta en nuestro programa.

-¿Trabaja usted mucho, maestro?

-Sí, acaso excesivamente. Pero mi trabajo, por su índole especial, no suele llegar al público. Se reduce, casi todo, a la instrumentación de obras para la banda. No pueden ustedes figurarse el esfuerzo que esto significa. A veces, alguna de esas obras, me ocupa mes y medio o dos meses.

-¿Y una composición?

-¡Imaginen ustedes!... Por muchos deseos y motivos musicales que yo tenga, me falta tiempo material para realizarlos. Pero eso no quiere decir que esté inactivo, ¿verdad?

Hemos querido dar un nuevo cauce a la charla.

-¿Las cruces? –se sorprende don Ricardo.

-Sí. Habíamos pensado que, además de músico, era usted militar.

El señor Villa se sonríe de nuestra maliciosa ingenuidad y aclara:

-No. No soy militar. Pienso que hubiese dado un mal soldado. Esas condecoraciones me han sido otorgadas en distintas actuaciones por la banda de España y en el extranjero.

-¿Querría usted decirnos...?

-Con mucho gusto. Poseo las siguientes: Cruz de Alfonso XII, concedida por nuestro soberano; una medalla que me regaló el pueblo de Madrid por suscripción; medallas de oro de las Academias de Infantería y de Artillería; y la Cruz del Mérito

Militar, con distintivo blanco. Y en el extranjero, la Cruz de la Corona de Italia, la Cruz de Las Palmas de Bélgica, otra, concedida por el rey de Suecia, la medalla de oro de Lisboa y la Encomienda de Santiago, de Portugal.

-¿De forma que está usted crucificado?

El maestro don Ricardo Villa se contagia de nuestro buen humor y nos acompaña sonriente hasta la puerta del hotel. Allí, un franco apretón de manos –doble-rubrica la hora de grata placidez de nuestra charla.

*La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (15-10-1928).*⁴

Hablando con Mr. J. F. Milacsek

Químico. Explorador. Políglota.

Lo dice sin vanidad. Con sencillez. Llanamente.

-He visitado todas las ruinas interesantes del mundo...

Explorador. Viajero. Turista. Una correría de dieciocho años por todos los mapas de la tierra. Cincuenta y seis países. Desde Alaska a la Tierra del Fuego. Toda Europa, Australia, Nueva Zelanda, África, Asia...

Ocho lenguas y un caudal que -a la postre- de [...] ⁵ y de sabiduría...

-Soy húngaro. Comencé mis estudios –hace treinta años- en Budapest. Allí estudié Química. Más tarde pasé a Viena, donde cursé los de Medicina.

-Después, Etnología y Antropología en Goettingn. Estos estudios me han servido de mucha ayuda en mis trabajos de investigación científica.

Cuando Mr. Milacsek ha terminado se ha producido un corto silencio. Yo lo he aprovechado para sintetizar estas notas de mi block.

Mr. Milacsek, publicista.

⁴ La entrevista la realiza junto al periodista Luis Alejandro.

⁵ Palabra ilegible por deterioro del original.

Después:

-¿Cuándo empezó usted a escribir?

Mr. Milacsek contesta rápidamente:

-Mi primer artículo apareció el 5 de enero de 1928. Desde entonces acá he publicado 307 informaciones. Todas ellas en periódicos y revistas de Alemania, Hungría, Suiza y Checoslovaquia. Artículos, todos ellos, de carácter científico, notas de viajes, finanzas...

-¿Todos en húngaro?

-Algunos. La mayoría en alemán. La lengua alemana es demasiado rica, y yo la domino lo mismo exactamente que la de mi país.

-Alguno de ellos –nos lo ha dicho después- ha servido a Frobenius de motivo de un viaje y de base científica para fijar una nueva afirmación...

En busca de una nueva teoría sobre la raza guanche

-¿Había estado usted ya en Tenerife?

-Una vez. Hace un par de años. Un viaje meramente particular.

Después ha continuado:

-Por eso que no investigara nada... Ahora me propongo hacer un estudio de la raza aborígen. Me lo ha pedido el director del British Museum, de Londres, por si observaba algún detalle para una nueva teoría sobre aquella antigua población atlántica. Dentro de unos días empezaré mis visitas a los museos y a algunas cuevas de la isla. Estoy muy esperanzado de que habré de encontrar algo que pueda interesar.

[...] ⁶

⁶ Esta pregunta no la podemos entresacar del periódico original por encontrarse bastante deteriorado en este punto.

-Yo creo que aquí se puede vivir mejor que en cualquier lugar de Europa. Tenerife tiene excelentes carreteras, y en hoteles mi opinión es que son buenos y están muy bien. Sólo observo una desventaja en relación con otros centros turísticos europeos. Que carece de espectáculos. Es decir, de aquellos espectáculos que suelen ser para el turista un motivo indudable de atracción...

Mr. Milacsek continúa:

-En mi opinión, en Tenerife se debiera permitir el juego... Alguien se escandalizará, ya lo sé... Mas, nadie puede negar que ello sería beneficioso para la economía del país. Serían veinte o treinta mil turistas cada año, que dejarían aquí algo más que el pago de un viaje por la isla y alguna pequeña compra comercial. Esto sin contar el dinero que no saldría de Tenerife para gastarlo en las salas de juego del continente... Todo esto, como es natural, a base de rigurosa reglamentación. Que no pudiesen jugar aquellos a quienes no se le conociera una relativa riqueza...

El mercado de América

Otra cosa he observado: que aquí se ha desatendido el mercado de los Estados Unidos. Precisamente he hablado sobre este punto con uno de los directores de la Compañía Canadian National Railway y me ha preguntado que si tendría Canarias suficiente carga de frutos para un vapor semanal. Esto demuestra que hay interés por los frutos de este archipiélago y que, con poco que se quisiera, podría lograrse el mercado norteamericano, base posible de un ingreso muy pujante para la riqueza de la isla.

Tenerife, marco cinematográfico

He insinuado una nueva pregunta.

-Creo que Tenerife reúne condiciones inmejorables para intentar una acción resuelta en este sentido. Tenerife es un precioso marco para el cine, y aquí puede

hacerse lo que se hace en Berlín y en Hollywood... Yo les ofrezco escribir algunos artículos sobre Tenerife y mandar algunos centenares de fotografías a los directores de aquellos estudios. No sería difícil que se entusiasmasen e intentaran algún ensayo para decidir su posible realización.

A probar insecticida

Hemos querido conocer el motivo de su viaje.

A nuestra pregunta contesta Mr. Milacsek:

-He venido a poner en práctica en Tenerife la esencia de un insecticida de mi invención. A base de azufre líquido. He hecho experiencias con un resultado sorprendente contra todas las enfermedades criptogámicas de las plantas.

-Aquí, en Canarias, islas subtropicales –ha continuado- tendré ocasión de precisar mejor estos resultados, sobre todo porque he encontrado algunas especies de insectos que no conocía... En el mes de enero quedarán establecidas las instalaciones y espero que inmediatamente ha de empezar la producción.

Alemania, país de grandes hombre. –Austria-Hungría, las doloridas

-No. Alemania y los demás estados centroeuropeos no guardan ninguna especie de rencor contra los aliados. Son pueblos ansiosos de paz y de trabajo.

-Para mí –ha continuado Mr. Milacsek- Inglaterra ha sufrido un gran error político, tomando las colonias alemanas. Con un territorio relativamente pequeño y con 64 millones de habitantes, Alemania precisa campo para emigrar. [...] ⁷ cerrado, ese exceso de población permanece obligadamente dentro de aquellas fronteras. Pero –ahí es donde está el mal- influyendo de una manera terminante en las grandes industrias del país. Así, Alemania produce de sobra y necesariamente tiene que competir, de un modo

⁷ Ilegible en el original por deterioro.

ruinoso para Inglaterra, con su producción industrial. Esto me hace creer que Inglaterra ha de rectificar su política y que restituirá a Alemania sus territorios coloniales.

Hemos hablado de Stresemann. Mr. Milacsek considera su muerte como una gran desgracia para la política mundial.

-Alemania, sin embargo, le encontrará un buen sucesor. Alemania es un pueblo de grandes hombres de disciplina y de saber.

Hemos hecho una pausa. Y después nuestra última pregunta. Mr. Milacsek dice:

-En cuanto a Austria y Hungría ya lo ha visto usted. Se ha cometido en ellas una gran injusticia histórica. El pueblo austro-húngaro no perdonará jamás que se le haya desmembrado para darle parte a Yugoslavia y a Rumanía. Ha sido un lanzazo sobre su corazón.

Yo observo cómo el puño de Mr. Milacsek se crispa un poco ante el recuerdo atormentado de su patria.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (1-11-1929).

Hablando con José M^a. Salaverría

Tenerife: América

Para llegar a la escala del trasatlántico “Manuel Arnús” –allá, en el fondo de la bahía-, he tenido que cruzar por sobre las escotillas de una gabarra carbonera. Sorteando las lingadas. Y haciéndome paso entre un montón de maletas –“San Juan de Puerto Rico”, “La Guaira”- y un grupo ilusionado de juventud. Hombres y cosas para las tierras nuevas donde se forja la vida o donde se quema –a veces- el afán de vivir...

Un marinero me conduce amablemente hasta el “hall”.

Luego me dice:

Ahí le tiene usted.

Una explicación

-No. Me he sentido un poco fatigado y no he querido bajar a tierra.

Don José María Salaverría me explica más aún:

-Pero no vaya usted a creer... Yo conozco ya Santa Cruz. He estado en él una buena porción de veces, y esto me da cierto derecho para que no lo haga en esta ocasión.

Salaverría es un hombre sencillo. Un conversador campechano. Al hablar, matiza su voz con un tono expansivo de amable jovialidad.

-Pero le prometo –ha dicho después- que al regreso, si vengo por aquí, me detendré en Santa Cruz... Su pueblo me ha gustado siempre. Es, acaso como pocos, un pueblo muy acogedor... Además, quiero renovar mis impresiones de la isla. Contrastar su vida de ahora con aquella de mi última escala aquí.

Periodismo canario. Cultura, ciudadanía...

Cuando ha terminado, es el escritor quien interroga al periodista. Una pregunta inesperada. Sobre periodismo regional. Su solvencia. Su espíritu. Su ideología. Su sinceridad como órgano de opinión.

El periodista ha dicho lo que tenía que decir. Sin menoscabo. Sin exagerar. Acaso, acaso, hasta insinuando algún parangón...

-Eso está muy bien, muy bien.

Lo dice poniendo en la palabra calor de simpatía y de interés. Luego:

-¿Y qué más, qué más se hace en Santa Cruz?

De nuevo he vuelto a hablar. Arte, cultura, ciudadanía... Salaverría ha comprendido bien. Calla. Y permite que el que interviuve [*sic*] sea yo...

Un libro de viaje

-Voy directamente a La Guaira. De allí pasaré a Caracas, donde daré algunas conferencias como enviado de la Junta de Relaciones Culturales. Luego pasaré a otras poblaciones de Venezuela y de allí a algún otro país de Centroamérica. Pero eso aún no lo tengo decidido.

-¿Piensa usted publicar algún libro con las impresiones de este viaje?

-Desde luego, tengo ese propósito; pero aún no le puedo decir a usted si lo realizaré. Es muy posible que sí. Si lo hago, será, naturalmente, un libro de crónicas. Una compilación de la que publiqué en *ABC* con algunas más inéditas.

Un libro y un drama

-¿Prepara usted alguna cosa más?

-De momento, no tengo sino dos libros. Uno titulado *Nuevos retratos* y un drama en tres actos, *Juegos de amor y de azar*, que ya he entregado a Lola Membrives.

-¿Se estrenará...?

-Aún no lo sé. Depende de muchas circunstancias. Pero desde luego, en Buenos Aires o en Madrid.

-¿Y novelas?

-No tengo preparado nada. Solamente algunas pequeñas. Simples novelas cortas.

Después ha continuado, sonriendo:

-Yo, como usted ve, me he convertido en un hombre atlántico. Y esto me quita tiempo y ocasión...

Vanguardias. – José Ortega y Gasset, el primer intelectual de España

Salaverría me ha mirado con un poco de asombrada atención. La pregunta ha debido interesarle.

-¿Qué puedo decirle a usted? Las nuevas tendencias literarias me parecen muy bien. Y si usted quiere, más en España que en cualquier otro país. Para mí estos movimientos responden al tono espiritual del siglo. Sólo que sin llegar a precisarse, a cristalizar en una obra fuerte y duradera. Ramón Gómez de la Serna mismo, su más definido valedor, no es todavía lo que pudiera llamarse el capitán de estas nuevas milicias de la literatura española. Escarbando, analizando su obra –ya bastante extensa– no se encontrarían más de dos libros que puedan responder a esos fines. Lo demás en él es trivial. La realidad inmediata un poco deformada por el deseo de hablar de las cosas de un modo distinto de los demás...

Ha hecho un silencio breve y ha continuado:

-Eso, en lo que se refiere a España, donde yo creo que en estas cosas se está a una altura igual o superior a Francia e Italia.

Una nueva pregunta. Después:

-Indudablemente. Yo creo que entre la juventud hay muchachos de verdadero talento y con grandes inquietudes. El mismo Ramón, Espina, Benjamín Jarnés, Lorca...

En este inventario de nombres surge el de un pensador: Ortega y Gasset. Se le nombra con respeto, con admiración.

-En mi libro *Retratos* ya dije lo que me parecía este escritor. Por cierto, que no le satisfizo plenamente. Dio lugar a que se entibiasen mucho nuestros afectos y nuestra vieja amistad.

Salaverría reflexiona un poco y dice después:

-Sin embargo, para mí José Ortega y Gasset sigue siendo el primer intelectual de España. Por su estilo, por su amplísima cultura y por la elevación de su pensamiento.

Novelistas y poetas

-El primer novelista español, a su juicio...

-Ahora mismo no se lo puedo decir a usted. Hay, indudablemente, tres o cuatro, de mucho valor.

Salaverría piensa un momento. Luego dice:

-No, no lo puedo decir. No acertaría a darle una opinión.

-¿Y poetas?

-Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Entre los nuevos Federico García Lorca y Pedro Salinas. Sobre todo Lorca. Representa –entre la gente nueva- el eterno andalucismo.

España.- El hispanoamericanismo.- La política

Hemos hablado de España. De su valor. De su cultura. De su posición ante Europa. Salaverría dice que España está bien. Que se la considera en el mundo con estimación y respeto.

-La gente culta –la verdaderamente culta- ya no cree en las viejas leyendas de España. El nuevo espíritu de la época, el afán internacionalista actual del mundo la ha favorecido. En el extranjero –en Francia, en Italia, en Alemania, en Norteamérica- se habla de España ya con un perfecto conocimiento de sus cosas y de sus hombres... Sin ir más lejos, en Alemania tiene usted una prueba. Allí se conoce a Unamuno, a Ortega y Gasset y a Ramón Gómez de la Serna casi como en España.

Enfocamos nuestra charla hacia América. Salaverría siente por aquellos países una emocionada predilección. Habla de un mutuo postulado de cultura...

Después, a nuestra última pregunta:

-¿Qué le voy a decir? Yo creo que el momento actual de España no es otra cosa que un largo paréntesis de seis años. Yo he llamado a eso “la cura del silencio”. A mi juicio, ha sido necesario. España lo necesitaba... Mas opino que ya se prolonga demasiado, y que convendría que se llegase a eso que hemos convenido en llamar “normalidad política”. Eso nos procuraría –a mi juicio- una expansión espiritual más fecunda y el remozamiento de las sanas ideologías nacionales...

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (8-11-1929).

Hablando con el barítono Marcos Redondo

Escenario

Las cinco de la tarde. Sobre la escena del Parque Recreativo se desparrama el bullicio jovial de un ensayo.

Marcos Redondo –al verme entrar- deja vacío su puesto en el corro de camaradas. Y me tiende la mano:

-¿Qué, quiere usted empezar eso?... Pues a la obra.

Nos sentamos. Un poco lejos. En un sitio a donde llega casi apagada la voz del apuntador...

Su debut: *Traviata*

-Yo empecé a cantar a los siete años. De seise [*sic*] en la Catedral de Ciudad Real... Allí estudié solfeo, piano, violín, armonía y composición.

Marcos Redondo hace una pausa breve y continúa:

A los 18 años me matriculé de canto en el Conservatorio de Madrid, y allí terminé mi carrera... En junio del año 19 debuté en el Gran Teatro de la corte con la ópera *Traviata*. Después...

De la ópera a la zarzuela

-Después salí inmediatamente para Italia, e hice todo mi repertorio de ópera en Milán. Cerca de un año...

-El 20 –ha continuado Marcos Redondo- pasé por Canarias, por Las Palmas con rumbo a Cuba y a Méjico donde estuve actuando una larga temporada... Los años 21, 22 y 23 los hice entre Italia y Suiza. Siempre, naturalmente, cantando ópera...

He insinuado una pregunta. Acaso un poco indiscreta. Marcos Redondo –al advertírselo- se sonríe. De ninguna manera. Era una pregunta lógica, naturalísima. Que él ya esperaba.

-Es muy sencillo... Cuando estaba, como suele decirse, en mi apogeo como cantante de ópera, estudié mi situación. Comprendí que la zarzuela era para mí el camino que debía tomar... No vaya usted a creer... En la ópera son muy contadas las actuaciones de un cantante, y, además, no tan remuneradoras como la gente cree. En la zarzuela, en cambio, se trabaja todo el año.

Marcos Redondo suspende momentáneamente la charla. El director lo ha llamado para ensayar.

Un mantón de Manila

El apuntador hace una seña al barítono. Marcos Redondo –ahora es simplemente un actor- dice algunas palabras y fija un ademán emocionado ante una actriz. Un ademán de amor y de pasión...

Alguien, por la sala de butacas, distrae la atención de los artistas. Todos los ojos se aprestan a ver... Un mantón de Manila. Acaso comprado en uno de los bazares indios de Santa Cruz. Lo extienden sobre la escena, y yo pienso en el pasaje del manteo de Sancho, y miro hacia arriba por si alguien se deja caer.

Cinco, diez minutos. Al cabo, todos vuelven a sus quehaceres. El cantante a decir un amor de mentira y la actriz a reír y saltar.

Tenerife: su impresión.

-Como cantante de zarzuela debuté en septiembre de 1924. En 1925 estrené en Madrid *La Calesera*... Desde entonces, ya he seguido en este género, donde he tenido –se lo diré a usted con toda modestia- verdaderos éxitos... Con Calvo estoy desde 1926. Recorriendo los principales teatros de la Península.

Ha hecho una pausa breve y ha continuado:

-Ahora nos ha tocado Canarias, y crea usted que estoy verdaderamente encantado de haber venido. De su pueblo de Tenerife, tenía yo previamente una impresión gratísima, por lo que había leído y por lo que había oído decir... Ahora lo he podido constatar, y crea usted que no puede ser más benévola... Hallo su clima inmejorable. Y en cuanto al público, ya habrá visto usted cómo se ha comportado con nosotros en nuestras primeras actuaciones. Estoy muy entusiasmado.

Música y teatro

-¿Su tipo de zarzuela, Marcos?

-*Doña Francisquita*, de Vives y *Golondrinas*, de Uzandizaga.

Hemos aventurado una nueva pregunta. El cantante se resiste a contestar. Sin embargo...

-Bueno: diga usted que tenemos una cantidad de músicos notables. Músicos genuinamente, netamente españoles: Falla, Turina, Pahisa, Conrado del Campo, Villa, Vives, Alonso, Luna...

-Su opinión sobre el teatro lírico español...

-Creo que, en conjunto, estamos a un nivel que acaso ninguna otra nación puede superar. Tenemos buenos, magníficos cantantes, entre actrices y actores.

Sus obras y sus lecturas predilectas

-Para mí, las obras que yo más siento y con las cuales me identifico mejor son *Bohemios* y *Golondrinas*.

Después:

-En cuanto a mis lecturas, ¿qué le puedo decir? Soy un enamorado de los clásicos. Tirso de Molina, Calderón... También me agradan mucho los modernos. Ponga, por ejemplo, a Ramón Gómez de la Serna...

Otra pregunta:

-De otras literaturas...

Marcos Redondo no se detiene a meditar:

-La italiana. Acaso porque estoy muy penetrado de dulzura y de la honda belleza de su idioma.

García Sanchiz

Seguimos hablando de autores. Salta un nombre: García Sanchiz. Marcos Redondo sabe el “caso” que le ocurrió en Santa Cruz. Y conoce su “libro”...

-Pues diga usted que él no les tiene ningún rencor. Ahora mismo, antes de venir, hablé con él. Le dije mi propósito. Sanchiz se dolió. Quisiera sincerarse. Me insinuó que alguna vez lo haría...

Marcos Redondo agrega:

-Aquello lo deben ustedes perdonar. Fueron cosas de juventud...

Matilde Martín

-Ya lo sé. Lo sabía antes de venir aquí...

El gran cantante hace un pequeño silencio. Yo lo aprovecho para ver en sus ojos la sinceridad de su opinión.

-Matilde Martín fue condiscípula mía, en los días aquellos en que los dos estudiábamos con Tabuyo. Mi juicio sobre ella –véalo usted- no puede ser más definitivo. Matilde es una gran artista. Un temperamento magnífico. Actualmente, sin duda de ninguna índole, está a la cabeza de las cantantes de su género...

Las seis. El reloj ha cortado la conversación... Marcos Redondo me entrega su mano. Su ademán es modesto. Sencillo. Jovial.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (26-11-1929).

Motivos de Tenerife

Cuando alguna revista o algún periódico de Madrid, de Barcelona, ha dedicado a Tenerife –la clara isla atlántica- el comentario amable de una página de exposición turística, siempre hemos tenido, digámoslo sinceramente, frente a esa cariñosa actitud, un gesto de agradecida sorpresa jubilosa. Sin querer, de un modo casi instintivo –un poco receloso quizá-, miramos y volvemos a mirar la página de nuestra alegría vehemente. Hemos tenido una equivocación, un posible espejismo de nuestros ojos y de nuestra conciencia, y no nos hemos contentado con la fugaz seguridad momentánea de nuestra primera lectura y de nuestra primera ojeada... Cuando ya nos convencemos, cuando hemos constatado que son aquellas montañas, y aquellos valles, y aquellas verdes pizarras de los campos, los perfiles exactos, definidos, inconfundibles, de nuestra tierra –blanca, luminosa, varada en el mar como un puñado de sol-, enmudecemos, pensativos y fervorosos, ante el milagro de la evocación amable, vindicadora de pasados desdeñosos amargos, de infinitos abandonos incomprensibles, de olvidos desolados y casi seculares. Entonces reacciona nuestro espíritu. Y, al contrario de antes –cuando era un

poco de odio y de rencor-, se entusiasma ahora, y desenhebra, emocionadamente, la madeja de su simpatía fraterna hacia aquellos que tuvieron para su terruño el calor cordial de una mirada de cariño dilecto. Se siente, entonces, que una alegría pura, fresca, juvenil, se nos ha metido en el alma. Una alegría igual a ese goce de emoción primitiva, nueva, que acaso sólo se siente en la hora de los descubrimientos y de las revelaciones...

Es verdad. Canarias –más concretamente, Tenerife- tiene la íntima y dolorosa creencia de que no se le conoce. Aun después de cuatro siglos de conquistadas; de arrancadas a la raza aborigen –la raza guanche-, casi piensan que aún no han sido descubiertas, o que, por lo menos, son todavía, para muchos de los españoles de Europa, pequeños cantones atlánticos, es muy posible que hasta sin personalidad nacional, sin nombre y sin bandera.

No ha bastado que estén a tan breves singladuras de Cádiz, ni que los mapas las sitúen –geográficamente, históricamente, políticamente- en su verdadera posición. Ha habido gentes que han llegado hasta a arrancarlas de cuajo, colocándolas junto a las Baleares, o –por una discutible afinidad aparente- al lado de Cuba o de Puerto Rico. No ha bastado tampoco que algunos escritores –Ortega, Munilla, Blasco Ibáñez, Gómez Carrillo, Zamacois, Felipe Sassone...- las hayan hecho apeadero de sus andanzas transmarinas, ni que haya paseado en ellas –en Fuerteventura, la más triste- sus tristezas de desterrado el buen D. Miguel de Unamuno. Tampoco ha sido bastante que la prensa canaria haya clamado insistentemente contra ese doloroso despego y ese desamor con que se miran a veces dentro del territorio peninsular, aun aquellas cosas esenciales de la región.

Es un poco crudo decirlo; pero es verdad. Una verdad amarga y desolada. Descartando el caso lamentable de Las Hurdes, no conocemos de ninguna otra región española sobre la que sea tan ostensible esta falta de espíritu fraterno con que se miran y se ven pasar cuantas cuestiones y problemas se suscitan en torno a aquellas islas.

Para la gran masa del público español existen, ciertamente, las Islas Canarias. Lo aprendió en los colegios, en la prensa, en los libros. Muchos, en una escala obligada hacia Las Antillas o hacia la América del Sur. Lo que no aprendió –no lo sabe aún- es a amarlas, a no considerarlas como una pequeña colonia ultramarina, situándolas –espiritualmente- a la misma altura de Cabo Juby o de Fernando Poo.

Canarias –se ha dicho muchas veces- necesita de una labor de conocimiento, de una cruzada de amistad, de confraternidad con el espíritu de la Península. No es difícil hacer derivar hacia ellas ese sentido de amplia proyección nacional por el que tantas veces se ha propugnado. Muchas maneras hay para lograrlo. Una de ellas, viable, práctica, sería llevar hasta aquel archipiélago –imitando el ejemplo de Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra- esa corriente de turismo español desparramada por Europa. Bastaría que se pensase seriamente en ello. Y que fuese el Gobierno el que se anticipase a romper la cinta inaugural.

Así se iniciaría ese anhelo de amplia amistad de aquel considerable grupo de españoles atlánticos.

Hemos querido ilustrar estas notas con unas *fotos* del artista tinerfeño Adalberto Benítez. Son –simplemente- insinuaciones breves de las bellezas de Tenerife, la isla verde, luminosa, veteada por el sol.

ABC, Madrid (22-12-1929) y La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (26-12-1929).

El “iluminado” “Mano Santa”

Es tinerfeño, de Santa Cruz, y Dios le ordenó que practicara el bien

Alguna prensa de Buenos Aires –*Crítica*, de uno de los días de diciembre-, ha comentado, cierto que con un matiz incrédulo y simplista, el “caso milagroso” de la presencia de un “iluminado” en los pueblos del Norte de la República platense.

No merecería el hecho un comentario nuestro –aun a pesar de su indudable interés periodístico-, si no se diera en él una preciosa circunstancia. Una circunstancia en la que va a ser necesario insistir para el mayor destaque del prestigio santo de nuestra isla.

Se trata de un caso de perfiles análogos –claro es que en su aspecto “divino”- al casi famoso y ya olvidado de la “Iluminada de Candelaria”.

Éste de ahora –como aquél de entonces- ha sido decorado también por la prensa con unas cuantas percalinas de milagrería, y para señalarlo al público bonaerense se han gastado titulares detonantes... Es, además, como el de Candelaria, un caso de pura raigambre tinerfeña.

Se trata de Vicente Díaz Fuentes. Un tinerfeño de Santa Cruz. Ahora lo llaman “Mano Santa”.

“Mano Santa” se ha hecho muy famoso en la Argentina. Ha levantado los pueblos del norte de la República con sus hechos y sus predicaciones.

Es curandero y vive en Salta, donde ha ejercido su ciencia, su poder sobrenatural para curar a la humanidad doliente.

Recientemente ha estado en Buenos Aires. Ha ido a la capital para entrevistarse con el presidente Irigoyen. Para relatarle cómo al conjuro de su prestigio se han “levantado” los pueblos, implorando la panacea que curará sus males físicos. En esa

visita, “Mano Santa” ha ido a reclamar, de paso, garantías para su persona y permiso oficial para ejercer su humano postulado.

“Mano Santa” ha dicho a los periódicos de la Argentina: “Hace once meses que Dios Nuestro Señor apareció ante mí. Me ordenó que hiciera el bien a mis semejantes y los librara de sus dolencias”.

Mi verdadera profesión –ha dicho- no es la de “curandero embaucador”, como se dice. Soy técnico en tabacos, oficio que aprendí en mi tierra, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, donde nací en 1884.

Visto –ha agregado- (“Mano Santa” viste todo de blanco, descalzo, con la mano derecha sobre el pecho) en una forma que a todos parece rara. Visto así porque así lo exige mi religión, y de ese modo recorro la tierra haciendo el bien.

Pero “Mano Santa” se duele. En su postulado no es todo felicidad. La felicidad que da la conciencia de practicar el bien. Del modo que él lo hace y del modo que Dios se lo ordenó.

A “Mano Santa” le persigue la gente. La incrédula. La que se burla de todo. Y hasta los gobiernos. “Me pagan –ha dicho- persiguiéndome como a un perro sarnoso. Eso me ha ocurrido en Jujuy, y casi me ocurre en Tucumán.”

Todo eso me resulta ingrato –ha terminado “Mano Santa”-. Pero me consuela el amor y la fe de los pueblos...

Así, poco más o menos, hablaba Jesús... Pero Jesús era más que un hombre... Y no nació en Tenerife –y nació en otro sitio. Cuando el alma de los hombres era todavía pura. Cuando nadie se metía a la fácil profesión de embaucador...

Frente a nuestro escepticismo, sólo una cosa nos parece bien. Que Tenerife va logrando un cartel de tierra de santidad.

Acaso sea eso –mañana, con el turismo, con las industrias, con la agricultura-,
nuestra posible salvación.

La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (23-1-1930).

JULIO ANTONIO DE LA ROSA

POESÍA DISPERSA

Relámpago rojo

¡Máscara de dolor llamar tu risa!
¡Máscara de dolor!... ¿sabes qué
es eso?

Te expuse mis temores y tú no hiciste caso;
te hablé con un gran miedo del dolor del fracaso;
supe ver en tu alma sombras de desamor;
tú me enseñaste el rumbo de un seguro camino;
tú negaste la fuerza de mi viejo Destino
y provocó tu risa el poder del Dolor.

Pasó el tiempo. Y un día, tachaste de imposible
el amor que hasta entonces creías invencible,
sin ver que de mi vida la fuerza era ese amor.
Nada pudo mi ruego, fuiste ciega a mi llanto.
Y sólo en mi camino, frente a frente al quebranto,
fue tu risa el escarnio de mi propio Dolor.

Yo no quiero juzgarte. ¡No podría! ¡Aún te amo!...
Del fondo de mi alma tu cariño reclama...,
¡y me creo culpable! Quise vivir deprisa
palpando en las tinieblas de tu alma como un ciego.
Tuve luz, mar... ¡fue tarde! ¡Fue el resplandor del fuego!
del relámpago rojo de tu maldita risa.

Hespérides, Santa Cruz de Tenerife (18-4-1926).

Presentimiento

A ti, que en los azules girones de tu vida
miras pasar las horas sin un remordimiento,
y en la sutil maraña de un breve pensamiento
tienes toda tu mente enredada y prendida.

Para ti, que consciente del dolor de una herida
no has querido cerrarla y avivas el tormento,

un ¡alerta! a tu alma -¡inútil llamamiento!-
surge hoy del fondo muerto de mi ilusión perdida.

Si el destino te hiere con su dardo algún día...
Cuando sientas temblando que la vida te hastía
y recorras tu senda de la amargura en pos...

Quando de tu quimera resten sólo despojos
y el llanto acuda ardiente a arrasarte los ojos
es que llegó tu castigo, ¡es que arriba está Dios!...

Hespérides, nº. 18, Santa Cruz de Tenerife (2-5-1926).

¿Somos?

Esta interrogación que me domina
¿quién la grabó en mi ser?
Nació como una sombra vespertina
y hoy me atormenta... ¡No debió nacer!

¡Amplios conceptos!, ¡ciencias!, ¡sabias leyes!
¿acaso es cierta vuestra afirmación?
Los seres que se creen grandes reyes,
de una incógnita esclavos sólo son.

Nada sabemos por saberlo todo.
Si pretende elevarse la razón,
al rozar con sus alas sobre el lodo
nos salpica en el propio corazón.

¡Reencarnación!...: ¡clave desconocida!
¡Oh, ignorancia fatal! ...
¿Acaba la existencia con la vida?
¿Será su fin total?...

¿Somos acaso sombras de un pasado,
embrión de un futuro enmascarado
o de un presente neta información?
¿Somos sólo muñecos de la suerte

que, en el umbral del reino de la Muerte,
danzamos a compás del corazón?

Hespérides, nº. 19, Santa Cruz de Tenerife (9-5-1926).

Semana Santa

Desperezándose el día
segando estrellitas plata,
brilla en los ojos del cielo
la mañana.

La procesión de los días
negros –la Semana Santa-
se abre paso entre las horas
blancas.

El aire se hace amarillo,
vibran todas las campanas
huele a azahar, a violeta,
florecitas pasionarias.

Incienso, niebla de rito
se enreda suave en las almas
cera de lirios que lloran
¡largas llamas!

Visten de negro las gentes,
viste de blanco la amada
de Jesús –la humanidad-
que Él abraza.

Avanza una procesión
que es más divina que humana;
oro, incienso, ideales,
también lágrimas.

La cubre una toca negra
y es una mujer quien lanza
una saeta que vibra, se retuerce,
y se dilata:

Una varilla de acero
que el aire amarillo rasga
y agujerea la niebla
de la mañana...

La procesión de los días
negros: la Semana Santa
se abre paso entre las horas
blancas.

Hespérides, nº. 68, Santa Cruz de Tenerife (17-4-1927).

["La hora sin mi sombra"]

A J.M.

La hora sin mi sombra
que está sobre tus ojos
(agonías de forma
que zozobra en el fondo).

Mi sombra estaba dentro
de sus reflejos negros,
y yo vagaba suelto
sin sombra en el recuerdo,
sueño de tu perfil
siempre inmóvil medalla,
destacada en el fin
blanco de una palabra
siluetas enfrentadas,
tu perfil y mi sombra
en el choque desnudo
y frío de las almas.

Ven al sol del invierno
en tres pedazos quiebra
(tu perfil justo y negro
naturaleza muerta).

Ven al sol, al naranjo
de los labios redondos
y girará en tus manos
nuestro momento de oro.

Hespérides, n.º. 100, Santa Cruz de Tenerife (18-12-1927).

El miércoles

Es miércoles, un miércoles
vestido de amarillo
un amarillo roto
de crespón desvaído.
El puente está tan solo...
debajo ondea el río
su cantar a los lotos
en blanco florecidos.
[Ha girado la tarde
muriéndose entre lirios].
Horizonte de ángulos
sin luz, desvanecidos
como en el fondo seda
de un hombro de vestíbulo.
Es miércoles, la tarde
cruza por el polícromo
prisma de muchas luces;
es el sol encendido
sombrija japonesa
sombrija [sic] = el cielo es amarillo
[arriba el oro muere
y abajo el oro es brillo].
Azul de confusiones,
verde, gris, desvaído;
¡Cómo gira la tarde
muriéndose en los lirios!
Y cruza un aquilón
el espacio encendido;
detrás de los cristales
llora el cielo bruñido;
huele a tierra mojada
a jazmines, a jacintos.
Y es que gira la tarde.
Y es que llueve en el río.
Un crisantemo abierto

sobre el oro marchito
nos dice adiós ¡Qué triste!
¡¡Adiós!! *Jesiundo, guio*¹

¡Es miércoles! ¡Qué tarde!
entre miles, sin ruido
han cruzado, las horas
como pájaros chinos.

Viaje a la China (1928).

Noche

Qué tristeza de olor a almendros.
Han caído
tantas flores abiertas
sobre el sable del río.
La hora azul ha sonado
sobre los altos pinos.
Que vienen en abierta caravana
de frío.
El paisaje es tan triste.
Todos hemos sentido
palfoitas de nostalgia²
un ocaso amarillo.
Que yo no sé por dónde
resbalando se vino
hacia todos nosotros este fantasma lívido.
¿De quién? ¡Qué nos importa!
De algo, de alguien, suspiro
demorados recuerdos
como anhelantes lirios.
¡Es tan triste el paisaje
¡¡llueve tanto en el río!!
Es miércoles, un miércoles
que pasa desvaído
en un oriente falso
que deja intenso frío
en el alma que nueva reía
como la luna brilla
entre viento y llovizna.

¹ Ininteligible en el original del grupo *Pajaritas de papel*.

² Ininteligible en el original.

Nostalgia de infinito
de deseo con lágrimas
de lodos y caminos.

Viaje a la China (1928).

Romanticismo 1830

En la mano la frente reclinada
los ojos negros de gentil mirar,
pálido el rostro, triste la cansada
expresión de los labios al soñar.
Como oración de bruscas transiciones
al decir o al rezar
se cruzan las fantásticas
visiones
de horas que sonrían al pasar.
Sufrir es lema y en la encrucijada
de la calleja tortuosa y negra
sintió de la amargura el hondo
peso.
Y adherida su espíritu a la hiedra
del dolor y el placer, al hada
mala
fundió sus labios y estampó un beso.

*Siluetas (1830-1928)
(1928).*

Vanguardismo 1928

Es triunfo de acero
Niña amarilla
Del camino que espera.
Los ojos verdes
Una y otra vez
Tras la maraña
Que enredó su soñar
Vuelve a las cinco
Besos de su alma
Besos de sal y espuma
De colores como gran
cristalera de una iglesia

Cilíndrico ojival
Todos sus sueños
son un cigarrillo
Y despacio fumar.

Siluetas (1830-1929)
(1928).

["El girasol amarillo"]

El girasol amarillo
abre su amarilla cara;
las violetas, las acacias,
las estrellas y las rosas
en polícroma cascada
de matices.

Y pasa la primavera
sobre un limón a horcajadas.
Ya tornan todas las flores
vuelven las vivas acacias,
ya vienen los crisantemos;
las hortensias y las dalias.
Han sido clavel las rosas,
margaritas las acacias,
tulipanes las magnolias
y flor de loto la extraña
y exótica flor de oriente.
Fue una flor de caravana.
Y tornan mustias, perdida
su verdadera palabra
sin personalidad justa,
sin definición exacta
y al pasar por la pupila
sin luz de aquella ventana
viendo la rosa de trapo
marchita, blanca, truncada
sientan en vida las flores
en ver sus mejillas pálidas,
porque esa sí será siempre
-pobre, fea, triste o falsa-
la blanca rosa de trapo
que florece en la ventana.

Flor-klore (1928).

PROSA

Una lágrima

Pálido, tembloroso, con la mirada fija en algo que acaso no veía, ante las blancas cuartillas vírgenes meditaba.

Le hirió la vida cruelmente, y toda la hiel que en sus labios puso, quería verterla sobre aquellas cuartillas en blanco. Deseaba volcar su dolor en ellas, y ante la sombra negra del fracaso, extenuada se rendía su alma.

Cruzaron por su mente en vaga y fantástica procesión, todas las horas vividas con ansia, todo el vergel de ilusiones, que entonces eran tan sólo ruinas de un quimérico castillo que en sus días de fe levantaba.

No era vivir el presente su mayor martirio; un presente sin pasado no existe. Era su dolor volver a vivir lo ya vivido. ¡El recuerdo, ese lobo cruel, que muerde impunemente el corazón! Y como único consuelo, olvidar. ¡Olvido!.... Un ciprés que se alza en la verde pradera de un cariño. ¡Olvido!... ¡Es tan triste olvidar!...

Cuando acaricia nuestra alma algún rayo de luz que rasga las tinieblas; cuando en la soledad del espíritu nacen las flores de una ilusión; cuando en dulce recogimiento todo nuestro ser se postra al claro luminar de la esperanza, nace en el corazón un sentimiento que al desvanecerse el rayo de luz, al marchitarse las flores de la ilusión, al declinar el claro reflejo de la esperanza, es inútil tratar de arrancarlo. Arraigado en el corazón está y arraigado en el corazón se muere. Y en su bárbara agonía renacen unas ruinas que se hunden en los abismos negros del fracaso.

* * *

Pálido, tembloroso, con la mirada fija en algo que acaso no veía, ante las blancas cuartillas vírgenes soñaba, soñaba mucho, con los ojos abiertos.

La triste realidad rompió el encanto, y al chocar su ilusión con la verdad, se escapó de sus ojos una lágrima. Una lágrima que, como avergonzada de su debilidad, rodó hasta la blanca pureza del papel.

Aquella lágrima fue la más rotunda expresión de sus dolores. Su muda elocuencia dijo algo que la mente se negaba a expresar. Dudó un momento... Un solo momento con trémula mano cogió la pluma. ¡Había vencido! ¡Y estampó la firma!...

Hespérides, Santa Cruz de Tenerife (18-4-1926).

Flirt dancing

...Y una y otra vez pasó la lengua de fuego de su barrita de oro por el diminuto corazón francés estampado en su boca como el beso de clavel disecado.

Las eses negras del jazz-band tenían anillos de oro.

La música botaba como de goma por el falso espejo del “Dancing”.

Ella fue arrojada al salón por la música saltarina.

Fue como una caída de piñata: en los ojos negros brillaban las mil y mil bombillas de colores y en la frente todas las serpentinas como un arco-iris entre la lluvia teñido del “confetti”.

Sentados hasta las rodillas en el elegante mostrador caoba apostaban los dos ojos de un extremo a otro.

Era él pálido como un gran fantoche desgarrado bajo la sombra de una melena negra, negra y en desorden, las violetas plasmadas en los ojos y elásticos y firmes los labios en tensión por una mueca de voluntad.

¡Un bohemio! arrancado de algún viejo huevo grabado o aguafuerte parisino; un bohemio que se desprendió de la sombra cerrada de las acacias en flor; un bohemio con las manos pálidas crispadas sobre la telaraña dorada (en purpurina) de las dos equis del siglo 20.

Maruchi la miró.

Hubo un choque de acero como una saeta negra agujereó la luz polícroma del salón en punta los ojos vivos y claros de ella.

Como una barrera de acero gris, lisa, sin blanduras, firme bajo el arco de hierro de las rejas la llanura gris de la mirada de él.

La Venus moderna, serpenteante retina, como escamas de colores culebreó en un decadente movimiento rítmico.

Un signo blanco de la mano larga y pálida.

Y aquella chispa roja que brotó al choque de aceros se enredó en una nota perdida y saltarina del “charleston” salvaje que tuvo un destello de añoranza al “vals”.

Sonriendo con dulzura el maestro, sin apenas pisar, andando leve, como una sombra fantasmal y suave, Bécquer cruzó esa noche aquel “Dancing” de moda envuelto en la capa vieja, y al sol multicolor de los focos parpadeantes la revuelta melena soñadora.

[El corazón rojo de los labios de ella tuvo un palpitante estremecimiento como una pulpa herida]³.

Maruchi – Historia de una niña bien (1928).

Julio Antonio, poeta y militar romántico [entrevista]

Los metales, los oros entelados, los correajes de Julio Antonio toman en su cuerpo un clima de verano español. En paso está adaptado al botín; el brazo al jalón, la cabeza a la borla. Hay una estrecha relación, supeditación, entre el uniforme y el cuerpo de niño envejecido de Julio Antonio, poeta y militar romántico. Como buen sargento, tiene sus conquistas, y las presupone siempre en el mismo aire lírico que acartona su cara y monta su cuerpo en las puntas exaltadas de los pies.

-¿Usted lleva cuenta –pregunta- del historial de sus amores?

-Florecieron –dice- pendiendo las aristas de sus ensoñaciones a nuestras palabras concretas- como estrellas abiertas a una sonrisa de la luna. Y fueron 1, 2, 3 Una noche, por un amor ideológico se fundieron en una gran estrella palpitando y ... perdí la cuenta.

Tiene al hablar el gesto romántico de los últimos suicidas.

-¿Cree usted firmemente en la posibilidad de un renacimiento romántico?

-Creo en la posibilidad de los disfraces. Pierrot podrá vestirse de aviador newyorquino [*sic*]. Siempre será Pierrot. Su canto, tal vez, un alarido de claxon. Siempre será su canto. La luna arroja un disco de acero luminoso escapando de un formidable discóbolo atlético de la nueva Alemania. Siempre será la luna.

³ Junto a este texto de Julio de la Rosa, aparecen en ese volumen de *Pajaritas de papel*, titulado *Maruchi – Historia de una niña bien*, que data de 1928, los siguientes textos: *Flirt Gimnasia* de Minik, *Flirt Playa* de Dandin, *Flirt Tennis* de Intermitente y *Flirt Flirt lee* de Nivaria.

Se expresa con el mismo empaque de la escena.

-¿Por qué –preguntamos sin podernos contener- cuando usted trabaja en escena se pone sobre las puntas de los pies?

-Verá usted: existe sin duda en el escenario un medio ambiente –entiéndase una capa de “x” metros- que enrarece el aire del actor; apenas puede esponjarse los pulmones - es la farsa-. Yo no, yo del actor [*sic*] que se dibuja en sombra a mis pies y quiere que mi frente se despeje de esa neblina mediocre –polvillo de leyenda- que flota en el tinglado.

Vuelve Julio Antonio a ponerse sobre los talones de sus botas militares. Nosotros, un poco nórdicos, llenos del frío de dilatadas reflexiones averiguamos en el temperamento precipitado del poeta.

-Después que se le dice a un novio “te quiero” ¿considera usted posible que se le pueda decir algo más?

Julio Antonio limpia su voz y la desdibuja a un sol como un sable cegado.

-Una amalgama de luces –yo amo el color- rojos de celos –blancos de ilusiones- verde de amor– azul de desviaciones –violeta de sublimaciones- resplandor de sacrificio. Después parpadea este cielo de estrellas de colores como gentil platilla de una gran caja de bombones ingleses –luego viejas platillas rugosas, aplastadas, como después de una función de teatro el patio de butacas-. Restos de haber habido. Y en todo flotando el hielo de algo más al que no se puede llegar.

-¿A qué atribuye usted la actual decadencia del amor?

-Convencimiento de lo anterior. La veloz carrera del aire que lleva las formas ceñidas en sus burbujas plateadas.

Por un momento calla Julio Antonio. Le sacamos de su meditación con una pregunta ingenua.

-¿Qué quiere usted hacer con el caballo que va a comprar?

-Yo quería –dice con la vista baja como un poco avergonzado- un caballo blanco que oliese a gran bazar -forma- lociones -pinturas nuevas -maderas barnizadas [*sic*]. Rígido con sus ojos de cristal que se dibujase a los pies de mi cama cuando la alegría de abrir los ojos a un nuevo sol los justificase. Silueta blanca, erguida de cartón recién pintado...

Las últimas palabras se desvanecen como pasa en una alfombra. Así, callado, descansa en los hombros de Julio Antonio, la pechera infantil de los juegos militares. Sobre la mesa hay un desfile de soldados de madera: son sus frescos de tintas de colores.

-¿Qué se siente en el espíritu cuando se llevan galones en los brazos?

-Un verde amanecer de noche de reyes, con un gran regalo. Traje de militar con dorados y un sable de verdad.

-¿Qué opina usted de las vanguardias?

-Dado el momento actual, ya es pasado; dado el minuto futuro es no existir. Renovación constante no es obra, pues no tiene usted ni concepto. Alto en la marcha es quedarse atrás ¿dónde está la vanguardia?

-¿Por qué hace usted sus poemas infantiles después de correr “una juerga”?

-Es despertar de un rojo palpitante a posar los labios resecaos en el cristal de un agua pura, dentro de un vaso, claro que alimente un crisantemo despeinado y blanco. De un ángulo a otro del alma pasa la diagonal de un rayo de sol de invierno. Oro nuevo de moscas.

-¿Cómo entiende usted el matrimonio ideal?

-Un paralelogramo a lo largo mitad muy azul claro, mitad muy amarillo luz. Dos líneas no rectas –universitarias, curvas, graciosas, enredadas, sin retorcimiento ni barroquismo, de la luz al azul- pura sin adornos. Desnudez de espíritu.

-¿Cómo se ve la luna desde el observatorio?

Julio Antonio ha guardado para este momento una de sus más higiénicas imágenes.

-La luna se ve como un anuncio de pasta dentífrica. Luego, más lírico –como única salida del túnel de acero –cielo- donde poderse sentar de cara a un nuevo sol y entonar una saeta de pluralidad de los mundos que fuese cometa en rojos universos.

-¿Qué siente usted cuando pinta un cojín?

-¡Ay! Yo almacenaba tantos cristales de colores. Fueron poco a poco estampándose estelas negras, negras con muchos ojos blancos. ¡Ay! Yo ya no tengo vidrios policromados en mi pobre cabeza sin luz. Ya cada vez siento un crepúsculo nuevo de vidrios rotos.

Para desvanecer su tristeza, ya en el ambiente de sus posibilidades fantásticas, preguntamos:

-¿Qué le pediría usted a una varita de virtud?

-Fe –nos responde.

Ya, por último, desde la cátedra de la *Interview* –preguntamos: ligeras nociones de su historia sentimental.

-Toda historia –contesta- historia, es sentimental. La mía comenzó en su fin. Su fin fue una noche de nácar y verde. Noche de cielo manso. Orilla de un infinito río sagrado donde flotaban los exóticos lotos. Navegaba en la balsa de hielo de la luna. Todo al revés en realidad; al derecho en el espejo biselado de mi idea. Sentí un deseo. Desear es origen de principio. Y desear es pasar el minuto propio para crear el fin.

Lentamente ha ido agrediendo sus palabras, verdes mortificadas en los voltajes terribles de su cuerpo, parte conductor de altas tensiones. Una sacudida eléctrica. En sus jalones el brillo de las descargas. En su cara la tristeza de los novios carbonizados. Julio Antonio se repone. Flotan en el estudio lazos ingenuos de todos; los colores -mariposas blancas- naufragan en las aguas árticas de los espejos biselados. Julio Antonio se levanta con la mandíbula huida como las tapas rotas de los códices. Su mano en el puño, su sable por siempre le hace poeta, sargento y caballero *pompadour*.⁴

Interview (1928).

⁴ Esta entrevista, ingenua, lúdica y absurda, se la hacen Nívaria (Carmen Rosa Guimerá) y Dandín (Eduardo Westerdahl), que son los encargados de preparar este volumen titulado *Interview*.

FÉLIX DELGADO

*PAISAJES Y OTRAS VISIONES*¹ (1923)

Prólogo

Hace ya algunos años que, a raíz de la publicación de un excelente libro de poesía, *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, la constante sagacidad del señor Díez-Canedo descubrió un nuevo tema literario hasta entonces oscurecido en su humildad e inédito en nuestra crítica. Se trataba de un estudio, por aquella época en proyecto, acaso, hoy, realizado, sobre las influencias curiosísimas de la poesía portuguesa en la apartada fila de los poetas de Canarias.

Le servían al ilustre crítico, para iniciar sus propósitos, el libro de Quesada, en su primera y única edición de 1915, y hasta otro más que hubiera podido formar *in mente* con las dispersas poesías y trabajos fragmentarios, no publicados todavía, que llegaban a sus manos desde las islas. Pero, lo cierto era que, a pesar de la escasa labor aportada, los poetas del Atlántico suscitaban ya el comentario y la atención de la crítica más respetable.

Efectivamente, anterior al año 15, puede decirse que Tomás Morales, el gran poeta desaparecido, asumía en su brillante elocuencia la representación poética del Archipiélago. Acaso él, Morales, de antecesores más remotos, fue el promotor, diríamos, de una moderna poesía de su tierra. A su verbo exuberante y a su exuberante

¹ Biblioteca de "La Isla", Tip. "El Diario", Gran Canaria, 1923. En este poemario se recoge la siguiente dedicatoria:

A ISABEL
DEDICO ESTE LIBRO,
LO MÁS PURO
DE MI VIDA.

F. D.

simpatía, a más de su libro *Los Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* publicado en 1908, se debió, quizá, todo el movimiento poético del Archipiélago que es apenas poco más del que engendra una sola ciudad: Las Palmas. Así, en orden cronológico, la publicación de *El lino de los sueños* rompía el fuego de los nuevos ilusos.

De entonces acá, del año 915, la llama ha prendido y forma hoy una inmensa hoguera. Se ha dado el fenómeno, tan confortable, de que en una ciudad mercantil, comercial, como conviene, por otra parte, a sus destinos, hayan podido formarse tal cantidad de poetas y, lo que es más raro, de buenos poetas. Una lista de ellos, de sus nombres hoy repartidos profusamente por revistas, y juntados un momento en las ramas de un mismo árbol, despertaría, de seguro, la curiosidad del lector: Luis Doreste, Alonso Quesada, Saulo Torón, Agustín Millares, Pedro Perdomo Acedo, Luis B. Inglott, Fernando González, Montiano Placeres, Félix Delgado, por no citar sino aquellos solamente que han conseguido un eco, más o menos distinto, en el campo dilatado y hoy reverdecido de nuestra lírica. Todos nacen en la misma isla; casi en la misma ciudad. Todos aportan una variada contribución poética, desde la íntima violencia de Alonso Quesada al rumor sereno y puro de Saulo Torón. Pero no es esto todo. Queda aún, más aislado, apartado en su vida y en su obra, otra voz de poeta: la voz sencilla, profundamente humana, de don Domingo Rivero, el más viejo en edad de los poetas de Canarias y la raíz más honda de su poesía.

No es, pues, de extrañar el que digamos que la ciudad de Las Palmas se sentirá seguramente orgullosa de sus hijos más desinteresados: de sus poetas. Y esto, pese a la indiferencia de los más y a la plúmbea persecución de cualquier abogado metido a crítico, en esa irremediable sustitución de valores a que obliga, con frecuencia, la modestia de la vida provinciana.

Félix Delgado, el autor de este libro, es hoy el poeta más joven de su tierra. Apenas con veinte años ya se lanza a la aventura con sus versos, con sus paisajes y demás visiones. Siguiendo la tradición lírica ha recogido precipitadamente sus frutos y los ofrece al lector cuando aún lo verde delata su impaciencia. Su libro es, por tanto, y en este sentido ha de leerse, como un anticipo generoso de su labor futura.

Este libro, como casi todos los de la actual juventud, no despierta preocupaciones métricas, no intenta conseguir rítmicas perfecciones, sobre todo si por esto último ha de entenderse, todavía, aquel fácil efecto que radicaba en el número de sílabas. Porque, por lo demás, bien pudiera también suceder que este libro, a igual que los otros de la presente juventud, no significarán juntos otra cosa que el esfuerzo desesperado en busca de aquellas perfecciones. Es, se me dirá, que la forma en el verso es importantísima. Y tanto. Como que toda la escuela moderna del Simbolismo acá, pasando en estos últimos años por todos los “istas” que forman la caterva de escolares, no ha sido, en resumen, más que una lucha heroica por renovar la forma. Porque, eso sí, pensar que la forma, lo más cambiante por esencia, pueda ser una sola, es negar, por lo menos, una ley fundamental de su vida: su transformación y su cambio.

Félix Delgado, sin embargo, no entra francamente en aquella algarabía de innovadores. Su palabra es más sencilla, su propósito es menos importante. Se me figura que ha hecho sus versos libremente, acogiendo las visiones con un mirar primitivo y trasladándolas espontáneamente a las primeras palabras de su pensamiento. Así, una tarde levanta la vista al cielo y

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

Esto, más que versos pulidos o pensados, parece un simple comentario en voz alta. Lo mismo, cuando sigue su paseo por la pendiente del monte y nos dice que

*El aire es tibio,
-que el sol todo lo caldea-
y ya me siento cansado
por donde se aleja el mozo
con su juventud a cuestras...*

O, más tarde, cuando llega el invierno y nos lo pinta con un pincel de niño, como en una acuarela turbia de lágrimas:

*¡Llueve!
¡La tierra se está ahogando!*

Dos son las partes en que el autor ha dividido este libro: *Paisajes y Cantos Breves*. En la primera es, a mi juicio, donde ha de buscarse al poeta presente y, mejor aún, el futuro. Allí puede verse ya la indudable simiente; en la imagen precisa, evocadora, en la palabra libre y contenta. La segunda parte la forma una serie de composiciones cortas, de aire popular, coplas o algo así, con frecuencia truncadas o iniciadas apenas, como si el libro no fuera una total iniciación.

Claudio de la Torre.

Isla de Gran Canaria.— Las Palmas

Paisajes (1920-1921)

EL JUGUETE²

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

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

Yo entretengo mi espíritu
esta tarde, con la contemplación
de este frágil juguete.

AMANECER³

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

² Este poema aparece, con alguna variación, en *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1921). La variante es la siguiente:

El cielo de esta tarde
es de un azul tan puro,
tan transparente y diáfano,
que mirando hacia arriba
siento el vértigo del infinito...
Cruza una nube blanca,
que el sol en el ocaso
colora de un suave tinte violeta.
La nube navega como un velero fantástico
por el horizonte inmenso de los cielos.
Cambia de forma y semeja
un gran muñeco de goma, inflado...
Yo entretengo a mi espíritu esta tarde
con la contemplación de este frágil juguete.

La variante definitiva también aparece publicada en *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (17-4-1922).

³ *La Pluma*, Madrid vol. VI, (marzo 1923), p. 236. En la versión de la revista aparece sólo algún cambio en los signos de puntuación.

derritieron
sus espigas de oro
en la mañana,
a la mirada ardiente
del sol nuevo,
que allá en el horizonte
se encarama.

LA IGLESIA DEL PUEBLO

La piedra de la iglesia,
parda y vieja,
rejuvenece
al sol de la mañana;
tiene un aire infantil,
que va acabando
mientras el día perezoso avanza...

Allá a la tarde,
siente
cómo pierde su infancia...
Se acurruca en la sombra,
y nos oculta
las arrugas de su faz
de anciana.

LA BARCA SE ALEJA

La barca está tumbada
en la dorada arena
durmiendo un sueño de oro.

Llega el marino;
del sueño la despereza
y surge su vela blanca.

Se hace a la mar
y la quilla, afilada,
rompe las aguas, que duermen
un claro sueño de plata...

ANDANDO⁴

El sol de la mañana
es como un lirio blanco
en un campo de oro...
(Rezan los pájaros: cada árbol
un coro).

El agua del estanque
es lámina de plata
que el sol pule...
(Una moza en el sendero: tiene
los ojos azules).

De lejos llega, cansada,
la queja que el labrador
dice en su canto...
(Ñameras en el estanque: en sus hojas
tiembla el llanto).

LA PENDIENTE DEL MONTE⁵

Por la pendiente del monte
trepas alegre la vereda.
Desde arriba se adivinan
las casas de aquella aldea
lejana y los estanques, que tienen
los bordes de hierba fresca...

Hace calor. Un muchacho, ágilmente,
por la vereda se aleja
cantando; un perro grande, le sigue
husmeando en las chumberas...

El aire es tibio,
-que el sol todo lo caldea-,
y ya me siento cansado
de sólo ver la vereda
por donde se aleja el mozo
con su juventud a cuestras...

⁴ *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-5-1922).

⁵ *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (13-9-1922).

MEDIODÍA⁶

Mediodía. Triunfo
pleno del sol;
campos de trigo,
segados;
canto de algún labrador...
La tierra, se abre
gozosa,
bajo el inmenso
calor...
¡Es el aspirar
la luz,
como el vino,
embriagador!

HORA DE LA SIESTA⁷

Todo lo llena el sol
a esta hora.
Este sol, lleno
de sueño,
aduerme todas las cosas.
El labrador
se ha dormido
bajo la higuera
frondosa;
las vacas, libres,
parecen
estar también perezosas.
El árbol grande del patio
duerme;
a lo largo

⁶ *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1921). La versificación del original combina versos de arte mayor y menor:

Mediodía... Triunfo pleno
del sol. Campos de trigo, segados...
canto de algún labrador.
La tierra se abre, gozosa,
bajo los rayos del sol...
¡Es el delirio de luz
como el vino, embriagador!

⁷ *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (13-6-1922).

de su sombra...
Sólo la acequia,
jugando,
infantilmente
alborota.

DENTRO Y FUERA DEL HOGAR

Hay aroma de hogar
en todo el campo
y fresca de acequia
que corre entre las cañas;
por detrás de la iglesia
surge el humo
-sutilísimo, azul-,
de la limpia cocina
de una casa aldeana.
El fruto sazonado
de las huertas
despide aroma fino,
que embalsama
hasta la ropa nueva
de estas gentes,
que en la cómoda
tosca,
cuidadosas
guardan...

LA TARDE

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

EL MAR

Esta tarde truena el mar
tan fuerte, que me da miedo.
Para mis oídos niños,

es un caracol inmenso,
que resuena eternamente
a la caricia del viento.

A LA TARDE

Estas tardes de verano
el sol brilla
con tan grandes resplandores,
que hace sangre hirviente
al mar
y tal una llaga viva
al horizonte.

CREPÚSCULO⁸

Este sol de la tarde, se va hundiendo
dentro del mar Atlántico, dormido,
como gota de sangre coagulada
que cae del Infinito.
Llega hasta el horizonte
y suave, se deslía
a su contacto líquido,
inundando de rojo
todo el mar... y los cielos.
¡Decoración fantástica, hecha
con sangre del corazón inmenso
de un misterioso abismo!

OTRO CREPÚSCULO⁹

El sol, en el ocaso,
herido por las primeras
sombras de la noche,
vierte toda su sangre
sobre el mar,
copa sonora de plata y de cristal.

⁸ *España*, Madrid n.º 382 (11-8-1923), p. 463.

⁹ *La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1921). En la versión publicada en la prensa cambia la puntuación de los dos últimos versos, que es la siguiente: “sobre el mar... / ¡copa sonora de plata y cristal...!”. Este mismo poema aparece posteriormente en la revista coruñesa *Alfar*, n.º 29 (mayo 1923).

ANGELUS

La vieja esquila
de la ermita,
con su voz destemplada,
hizo sonar el Angelus,
como si conjurara
a la sombra en el valle,
que parecía rezagada
allá, en la lejanía
de las montañas pardas...
El último labrador,
que se retira
con su yunta
pacienzuda y sana,
oye la voz cascada
de la esquila
y se quita el sombrero
de anchas alas;
reza muy bajo,
y luego, dice a las bestias
que también oraban;
-¡Arre...!-,
y siguen
la perezosa marcha...

El campo oró en silencio
y el lucero
ya abierto,
tal una rosa blanca,
dijo el ¡amén! final
en la azul hondanada...

BRUMA

Por sobre el monte azul
pasa la niebla,
que lo apretuja
contra la hondanada.
La lluvia de estos días
ha llenado
estanques
y lagunas
de aguas
claras...

Al monte, haciendo fuerzas,

contra la densa niebla
que apretaba,
se le rompió una arteria;
y de su centro,
-como del corazón-,
se ve bajar
el agua
al valle
desbordada...

LA GAVIOTA

Por sobre el mar,
muy alto,
una gaviota va,
rozando el cielo...
Es tan pequeña arriba
que apenas
si la veo...

Se para en el azul...
-no sé si viendo el mar,
o descansando
de su atrevido vuelo...-

Ahora
parece se detiene
sobre la movediza roca
que en los cielos
nos finge aquella nube,
¡la única en la tarde
del azul desierto...!

LA BRUMA NOS VISITA

En los días de lluvia
la bruma nos visita
y se permite el lujo
de cruzar la ciudad...
Pero pasa ligera,
tal si fuera a una cita...

Saludamos la bruma
siempre con gesto huraño
y es por lo que rehúsa
nuestra agriada amistad...

La bruma se remonta
a lo alto de los montes,
lenta,
desperezándose
sobre
la
ciudad.

EL ECO DORMIDO

Hay un eco dormido
en todo el campo,
que es el trajín
de la jornada diaria...
El viento, que ha llegado
presuroso,
se va llevando el eco
a la montaña
y en los árboles,
dorados por la tarde,
entre sonoras ramas,
la misma canción sabida
con languidez
ensaya.

ROMPO EL DISCO SOLAR

Esta tarde el ocaso
es tan pausado
y luminoso,
que he pensado
es un insulto
a mi espíritu
oscuro, ceniciento...

¡No acaba, no...!
Parece satisfecho
de este contraste
de mi espíritu
con la claridad
del cielo...

Cierro los ojos...
Hay menos luz ahora,
pero yo quiero
más sombra aún,
y arrojo una piedra

al disco de cristal
desde mi pensamiento...

Abro los ojos...
¡Fue el apunte certero!,
pues ya el disco brillante
está roto, hecho ciscos,
en el fondo
del océano.

VISIÓN DE LA NOCHE¹⁰

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

EL CAMPO DUERME

¡Noche en el pueblo!
Hay un sosegado sueño
dentro y fuera de las casas.
El sueño cerró las puertas
y sobre el campo sembrado
y en toda la carretera
a un lado y a otro arboleda,
la luna trasnochadora
vertió su sueño de plata...

¡Noche en el pueblo...!
Hay un sosegado sueño
dentro y fuera de las casas.

EL MAR EN LA NOCHE

Si me asomo a la noche,
siento como el latido

¹⁰ *La Pluma*, Madrid (marzo 1923), p. 236.

de un corazón inmenso...;
a cada estrella
la veo estremecida
en lo profundo del azul imperio,
mientras abajo el mar
parece complacido
de su estremecimiento...

EL HUERTO EN LA NOCHE

Los árboles del huerto
nos envían
sacudiendo las ramas
llenas
de frutos nuevos,
el aroma maduro
y penetrante
con el que juega
el viento.

Los grandes incensarios
de la noche,
-¡todos los árboles del huerto!-
elevan sus aromas
a las nubes
con un sensual deseo:
unirse en un abrazo
a las estrellas
y robarles
el temblor virginal
que brilla
en ellas...

EL OTOÑO

Deshojaron los árboles
sus ramas
y exhiben ahora sólo
su esqueleto...
Parece que en otoño
se desnudan
de su ropaje viejo...
O invierten el ramaje
y dan arriba
las raíces,
para ungirlas

con el beso
de la luz
y las caricias del viento.

EL OTOÑO Y EL ALMA

Si supiera rezar, esta tarde
con cuánto fervor rezaría,
para que las hojas,
que antes lucían
aquel color verde
que era mi alegría,
hoy no se desprendan
de la rama amiga
y sigan viviendo
¡todas amarillas
de color de oro...!
Si supiera rezar, rezaría;
porque en estas hojas
que un soplo de brisa,
por tenue, ligero que sea
arrastra en su huida,
veo reflejada
toda el alma mía
tan triste y cansada
de monotonía...
que se viste con traje de oro
como hacen las hojas marchitas,
para lucir bellas
-el último día-,
a la danza final de unas horas
de vida.

MAL TIEMPO¹¹

¡Tan, tan, tan!,
dice
la voz de la campana
anunciando la noche,
que trae las nubes negras
-ha dicho un labrador-,
preñadas de agua...

¹¹Aparece en *España*, Madrid, n.º. 347 (9-12-1922), p. 939. El único cambio es que el verbo de la proposición principal –“dice”- aparece en *España* junto a la exclamación onomatopéyica inicial sin que medie una coma (“¡Tin, tan, tan! dice”).

¡Tin, tin...!
dice infantil la esquila
de sombra amamantada;
tiende la voz sombría,
temblorosa...
¡tan niña como es,
la soledad le espanta!

TORMENTA

Las diez de la mañana...
El sol está muy alto,
pero oscurecido
por la bruma densa,
que hay sobre las aguas
del mar, que resuena...

De vez en vez
el sol asoma su faz
de plata mate,
pero se amedrenta
de ver el anuncio
de una gran tormenta;
y se esconde
detrás de las nubes
de gasa...

La niebla
avanza y avanza
por sobre la tierra,
como el polvo gris
de las carreteras...

¡Ya llueve!
El primer relámpago
cruzó por la escena...

INVIERNO¹²

Llueve...
El cielo se descuaja en agua.
La tierra va tragando,
intensamente,
hasta que llega el agua a sus entrañas.

¹² *España*, Madrid, nº. 348 (16-12-1922), p. 953. Al año siguiente el mismo poema aparece en *Alfar*, nº. 29, La Coruña (mayo 1923).

...Llueve más recio ahora
y en la tierra
se van formando charcos...

¡Hay algo profundamente agónico
en el ambiente álgido...!

¡Llueve!
¡La tierra se está ahogando...!

TRAS LA TORMENTA

No hay sosiego en el mar
y la brisa que corre
parece estremecida
por la misma inquietud
de la llanura líquida...
El cielo, contagiado,
se acurruca,
y llora la tristeza
de este día...

Llovió...
Ya se ha calmado el viento;
el mar se ha sosegado
y con la lluvia
se lavó el firmamento;
las montañas lejanas,
que borró el mal tiempo,
se azulean
con el color del aire,
del mar
y de los cielos...

PARÉNTESIS

ELOGIO DE GRABRIEL MIRÓ POR EL "LIBRO DE SIGÜENZA"¹³

¡El "Libro de Sigüenza"!
¿Escribiéronlo manos franciscanas?

¹³ *España*, Madrid, nº. 343 (11-11-1922). La versión de este semanario trae algunas variaciones, como la adición de algún verso a la versión definitiva, y es ésta la razón por la que la recogeremos más adelante en el apartado "Poesía dispersa" de este Apéndice documental. También aparece en *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (7-12-1922).

¡Está lleno de aromas de paisajes
por donde el alma de Sigüenza vaga!
Yo me imagino al escritor, sereno,
llena de mansedumbre la mirada
compadeciendo al pobre desvalido
y dando libertad a las manadas
de cabras y de ovejas, pensativas
en el redil en que el pastor las guarda...
Y en los Angelus puros de los campos
rezar una oración toda aromada
de santidad,
desde lo más profundo de su alma...

Gabriel Miró recoge los secretos
de los huertos de frutas perfumadas;
del mar embravecido, o silencioso,
-mediterránea playa
dormitando al arrullo de sí misma
como una abandonada-
y reparte el encanto de sus cuentos
a los viajes de todas las jornadas;
a los curas rurales; al niño
y a las madres aldeanas;
a las mozas que cuidan de los huertos
y a las abuelas tristes y calladas,
para aliviar la vida pesarosa
con el místico encanto de su plática...
¡Lléganle al corazón todas las penas,
que él troca en alegría que no acaba!
¡Le quieren, le bendicen
lo mismo que a un patriarca...!

¡Gabriel Miró! Cuenta otra vez, hermano,
con palabra de santo, emocionada,
los secretos que la Naturaleza,
-tal si fueras amor de su esperanza-
al oído te dice, predilecto,
con un calor de amada.

1922

Cantos Breves (1921-1922)

I¹⁴

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

II¹⁵

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

III¹⁶

Eres un verso sutil,
hecho de brisa o de aroma,
que jamás podré decir.

IV

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

V¹⁷

Cuando las novias mueren
se siente al evocarlas,
larga caricia fría

¹⁴ Aparece con mínimas variaciones léxicas y de orden versal en *La Pluma*, Madrid (junio 1922), p. 360. Así, aparece alterado el orden del segundo verso (en *La Pluma* aparece “que un poeta dejara prendido”) y en vez de “cielos”, último término del poema, apareció en la publicación madrileña “sueños”.

¹⁵ *Ibidem*. En el primer verso, en vez de “inmensa” en la versión de *La Pluma* aparece “diversa”.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 361.

¹⁷ *España*, Madrid, nº. 348 (16-12-1922), p. 957.

de una mano invisible
que nos hiela hasta el alma.

VI¹⁸

La misma mano que un día
sirvió para acariciar,
fue la mano que servía
más tarde para matar.

VII

-¿Serás acaso un sueño?-
he pensado en la desesperanza.
Y ahora, optimista, creo
que siempre he de soñar
con tu llegada...

VIII¹⁹

Si no bastan las lágrimas vertidas,
ni este silencio de hoy más angustioso,
¡para bien de mi mal daré la vida!

IX²⁰

Tú no quisiste sembrar
en el huerto de mi ayer.
Hoy es amargo pensar:
-¡Semilla que lleva el viento,
adónde irá a florecer!-

X

Cantando por el camino
pasó esta tarde un viajero,
que un canto alegre decía...

¹⁸ *La Pluma*, Madrid (junio 1922), p. 361.

¹⁹ *España*, Madrid, n.º 352 (13-1-1923), pág. 31.

²⁰ *España*, Madrid, n.º 348 (16-12-1922), p. 943. La única variación estriba en el verso primero, en el que en vez de “quisiste” aparece “supiste”.

¡Por este mismo sendero
canté yo mis alegrías
y es hoy el eco de un lamento!

XI²¹

Sonámbulo en la vida,
voy andando caminos de mi sueño.
¡Cuando te encuentre, amada,
comenzará el reposo verdadero!

XII²²

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

XIII

Si has de llegar, te aguardo
aquí, junto al camino viejo...
Durmiendo aguardaré;
no me importa que tardes
si al fin has de llegar
para ahuyentar mi sueño...
.....
¡Te esperaré dormido
y no veré cómo se marcha el tiempo!

XIV

Si cuando vuelvas
-cansado de esperar,
muerta ya toda la esperanza-
me siento viejo el corazón
y sin aliento el alma,
ve a buscar la alegría
en el recuerdo,

²¹ España, Madrid, nº. 352 (13-1-1923), p. 31.

²² España, Madrid, nº. 352. *Ibidem.*

que junto al mar nació
y en él te aguarda...

XV²³

Llégame tu aliento al alma
y zumba, rumoroso, dentro,
tal como si fuese el viento
que eternamente el caracol
devana.

XVI

Si eres o no eres,
¿qué me importa?
La vida ha de acabar
hoy o mañana
y entonces no sabré
si habrás llegado
o quedaste a lo lejos,
rezagada...

XVII²⁴

Eres lo misterioso, lo increado,
lo absurdo por lo menos,
en mi vida...
¡El alma anhela siempre,
lo que no ha de alcanzar
ni aún siendo divina...!

XVIII²⁵

Te llevo en mí...
Lo sé,
porque yo siento
cómo me llamas...
Y mi oído experto
percibe tu voz,
que me llega hecha eco.

²³ *España*, Madrid, n.º 352 (13-1-1923), p. 31.

²⁴ *España*, Madrid, n.º 348 (16-12-1922), p. 957.

²⁵ *España*, Madrid, n.º 348 (16-12-1922), p. 957. Aparece con algunos cambios en la versificación, así como con variaciones en la puntuación. En *España* el primer verso es "Estás en mí".

Estás dentro de mí,
como mi sangre...
¡Hecha sangre... Tal vez
hecha un deseo!

XIX

Te aferras a mi alma
como un náufrago
y voy a perecer,
sin defenderme
de tu agónico anhelo.
¡Será un suave morir,
el de morir ahogado
en la quietud inmensa
del mar de mis ensueños!

XX

¡No te llamaré más!
La angustia enmudeció
y el corazón tan viejo,
ya va a acabar
el ritmo de la vida...
¡Y tú, con él,
te marcharás muy lejos!

XIX

Sólo un momento;
aguarda...
¡Oye otra vez
este clamor inmenso
del corazón tan niño
ya angustiado y lloroso
de despecho...
.....
¿No me quieres oír?
...Él crecerá y entonces
serás tú la que quiera
enternecerlo...
¡Y no temblará ante ti,
-¡lo juro!,-
porque se habrá hecho acero!

XXII

¿Qué no vienes?
¡Qué importa!
En mis ensueños
te siento llegar
a cada noche
y al tenerte cerca,
libo toda la miel
de mis deseos...
Jamás verás en mí
el gesto doloroso
por tu huida;
¡no vivirás conmigo...!
Pero es igual, porque
la vida es sueño,
¡y yo aprendí
a soñar,
desde
pequeño!

XXIII²⁶

Señor, yo te pedí tan sólo
tenerla junto a mí
y no quisiste
escuchar mi ruego...
Nada más te pedí
ni más te pido;
¡no será mía
porque es tu deseo...!
.....
¡Mi alma
ya no es tuya, Señor;
se fue con ella...!
A ella sólo aspiro...
¡Señor,
en tu bondad
no creo!

²⁶ *España*, Madrid, n.º. 352 (13-1-1923), p. 31.

XXIV

Mi vida es toda amor,
que hora por hora crece...
Y es ya tan inmenso,
que no cabe en la vida...
Y va a estrellarse,
sin poder remediarlo,
en el Infierno...

XXV

Fue el alejamiento
para mí imprevisto;
¡Cuando quise llamar
ya estabas lejos...! ¡Mas
no estoy solo, no,
que aún me vives
más pura y acendrada
en el recuerdo!

XXVI²⁷

Ni la onda del viento,
ni la ola del mar,
jugaron contigo, ¡alma!
como su voluntad...

XXVII²⁸

Pesadilla de mis ensueños,
inquietud de mi lirismo...
¡A cada ruta que emprendo
tú me sales al camino!

²⁷ *La Pluma*, Madrid (junio 1922), p. 360. Este mismo poema apareció con antelación en *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (16-11-1920); en esta última publicación, cambian los dos primeros versos, cuyos términos aparecen en plural (“Ni las ondas del viento / ni las olas del mar”); también varía el final, donde no aparecen los puntos suspensivos.

²⁸ *España*, Madrid, n.º. 352 (13-1-1923), p. 31. En la versión publicada en el semanario madrileño sólo hay un cambio léxico en el primer verso con relación a esta versión definitiva, que creemos que no varía el sentido poético global de la composición (“mi sueño” en vez de “mis ensueños”).

XXVIII²⁹

¡Señor, envía un sueño irresistible
sobre mi eterno desvelo...!
¡Quiero dormir para acallar mi alma!
¡Amortajar por siempre el pensamiento!

XIX

Sí; prefiero callar;
y que el silencio sea
la más alta elocuencia
de mi amor...

²⁹ *Ibidem.*

NOTA³⁰

Fue el propósito del autor publicar su libro con sólo dos partes: *Paisajes* y *Cantos Breves*, incluyendo el *Paréntesis a Gabriel Miró*; mas, cuando ya se había comenzado la edición, algunos amigos poetas, entre ellos Claudio de la Torre, prologuista del libro, conocieron los poemas de la *Lejanía*, recientemente escritos, y a instancia de ellos, decide publicarlos, formando una tercera parte que es la que precede a esta nota.

Por lo tanto, siendo imposible la corrección del Prólogo cuyos pliegos ya se han tirado, se hace esta aclaración, al mismo tiempo que, con autorización del prologuista, y en honor del autor, se hace constar el juicio de Claudio de la Torre, quien ve en los poemas de la *Lejanía*, una nueva senda de perfección por donde el poeta se inicia ahora, con una visión más amplia y más justa que aquella, vacilante y pueril, de los *Paisajes*, que queda señalada en el Prólogo.

³⁰ Los autores de esta nota fueron, probablemente, el prologuista del libro, Claudio de la Torre, y el editor del mismo.

Lejanía (1923)

I

El fondo del paisaje;
las estrellas; el barco
que llega al horizonte;
la carretera larga;
los días infantiles;
al llegar el ocaso,
y la del ocaso al llegar
la noche cada día;
el aroma que del campo
viene a la ciudad ruidosa;
el viento cuando apenas
nos acaricia el rostro;
la lluvia; el sol; el sueño
al despertar; las palabras
dichas hace un instante...
Todo eso y más, es la lejanía.
¡Todo es lejanía, a cada minuto
que la vida avanza!
Luego la vida
será la lejanía cuando
la muerte llegue.
... Y el Infinito, mudo,
que es lo más lejano
cuanto más queremos
acercarnos a él...

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

II

Este rumor que trae el agua
de la primera lluvia
del invierno
viene de tan remoto,
de tan lejano lugar,

que pienso en ti...
lejana y fina,
-como la lluvia-
que de la lejanía
también llegas, rumorosa...

III

Las abejas de mis sueños,
zumban junto a su colmena,
-mi alma-...En busca de miel,
se alejan por la campiña
-¡el alma tuya!-, florecida
y retornan, a la tarde, jugosas
de la miel de tus años...

IV

Siento en el rubio sol de esta mañana,
tus cabellos...
Siento en el cielo hondo y tranquilo,
la mirada de tus ojos...
Siento en el sosegado mar, remoto,
que apenas se oye,
el latir de tu pecho de niña...
Y luego... ¡te siento toda, en el tiempo...
en el tiempo, que pasa silencioso,
junto a mí, sin rozarme siquiera!

V

En el agua que esta tarde
lleva el río, jugando,
te vi, saltarina, infantil,
-¡eterna niña
que conmigo juegas!-.
Hundí las manos
en el agua fresca,
que pasaba, esquivada,
-¡como Tú algunas veces
en tus juegos!-
y sentí el acariciar
de unas manos ocultas,
que no eran tus manos,
porque no había en ellas

el calor confortable
de virgen que acaricia...

¡Tú estás, tan lejos...
...y tan cerca de mí
en toda cosa...!
-si no la toco,
porque rompo el ensueño
con mis manos-

VI

Cuantas veces me duermo,
eres Tú el sueño, amiga,
y lo que en él habita...
Cuantas veces despierto,
eres el despertar,
y ante mis ojos, eres
mar, tierra y cielo...
Si pienso,
eres mi pensamiento...
¡Te haces Infinito
y no te hallo entonces!

VII

Los pájaros de mi pensamiento
huyen de la tormenta
que el recuerdo desata...
Vuelan, dispersos,
en busca de refugio seguro...
¡Llegarán hasta ti!,
oasis de paz en medio
del desierto tormentoso
de mi vida...
¡Abre la puerta de tu pecho
para que se cobijen
-¡tranquila morada de silencio!-
así vayan llegando,
del alma mensajeros!

VIII³¹

¡Ay, el mar!
¡Qué cerca de mí
y qué lejos,
pues que hasta
donde Tú estás, llega
con su canción
eterna!
Es como Tú de inquieto
aquí, en la orilla...
-¡cómo Tú, junto a mí!-,
y sosegado, siempre,
allá, en el horizonte...
-¡cómo Tú, serena,
en el horizonte infinito
de tu alma niña!-.

IX

En el llanto del niño
que una tarde
el sendero cruzó,
vi tus lágrimas...
-¡Desconsolada y triste
por esta lejanía
que nos separa desde
hace tanto tiempo!-
Acerqueme hasta el niño,
que lloraba
por un juguete roto
y acallé su llorar
con golosinas.
Cuando brotó la risa
de sus ojos, de sus labios,
y serenó su gesto de amargura,
vi entonces tu reír,
en la risa del niño
contento.

¡Oh, amiguita lejana!
¿Será un símbolo, acaso

³¹ Aparece con el título de “Lejanía III” en *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (26-1-1923).

el llanto y la alegría
del niño aquel,
que atravesó el sendero
en la tarde remota?

X

¡Qué largo el camino
que he de andar
esta tarde! Pero
no importa, ¿sabes?
He de pensar, que allá, en su fondo,
estarás tú aguardando
anhelosa mi llegada.
Y luego, cuando termine,
pensaré que he de hallarte
en el regreso.
¡Desandaré el camino,
ansioso de encontrarte
en su principio
y no estarás tampoco en él!
¡Pero no importa ya,
que el camino sea largo
o que no acabe nunca,
si en el fondo de mi sueño
te veo eternamente!

XI³²

Este árbol joven,
que he encontrado
en el camino lejano,
¡cómo se te parece!
Tiene blanca la corteza,
-como tu carne virgen-
es su figura graciosa, débil...
Y despiden -¡qué aroma!-
sus ramas doradas
todo el sol de estío.

Acaricio la corteza
del árbol joven,
solitario amigo,
y evoco tu contacto

³² *Alfar*, nº. 32, La Coruña (agosto 1923).

-¡oh, remotos días de amor!-
como un ciego,
que acariciara al perro lazarillo,
para endulzar la eterna lejanía
de la luz ausente de tus ojos.

XII

¿De dónde llegar puede
este aroma tan fino de jazmín?
Jamás tuve en el patio de mi casa
la blanca flor,
que con tan blando aroma
me deleita esta noche.
¿Será tal vez, que desde el campo
viene con el aire
a despertar mi ayer, adormecido
en un lugar del ánima, recóndito?

.....
¡Así Tú!

Como este fino aroma
de la flor blanca
por ti tan preferida,
te llegas esta noche
-¡a cada noche te llegas hasta mí!-
por despertar mi ayer,
donde Tú siempre estás...
¡con una honda huella de tu paso!

XIII

La nube no deja huella
en el cielo, es verdad...
Mas, sin embargo,
con qué suave caricia
pasa por él, mimosa y dulce,
como una enamorada.
¿No deja huella?
Huella sí deja, y tan intensa,
que todo el cielo es ella
y ella es todo el cielo.

Así, al mirarme,
dirán que no se nota
la huella inquieta del amor
en mi vida serena...

Pero es que soy tu cielo
y Tú mi nube
dulce y mimosa,
que pasaste por mí;
y somos uno los dos
-Tú en mí y yo en ti-
en la lejanía del tiempo,
como la nube es todo
el cielo y el cielo es
toda la nube,
en la clara lejanía
del espacio.

XIV

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

¡El humo azul!
¡Más azul, por más lejano,
sobre el cielo de oro
de esta tarde!

¡Tú, desde la lejanía,
te alzas de improviso
hasta mí, tan graciosa,
tan diáfana, sobre
la claridad dorada
del recuerdo
-¡mi cielo de oro, puro y limpio!-
para volver a él,
contenta del retorno,
como la nube-humo
al cielo,
desde la lejanía de la tierra.

XV

La mañana, la tarde,
el crepúsculo de oro,

¡se han marchado ya!
¿Dónde encontrar la huella de su paso?
Las horas de esta noche
también han de marcharse...
Silenciosas, caerán poco a poco
en el inmenso osario
de todo lo pasado: ¡la memoria!

¡La mañana, la tarde,
la noche...
ya se han ido!
¿Dónde encontrar la huella de su paso?
Nadie la advierte
y en todo está grabada,
como un surco en la tierra.

-¡El día se fue
hora tras hora;
y en todo se quedó!-

¡También Tú,
pasaste como un día
cualquiera de la vida
y te quedaste sólo en mí,
como si fueras
una hora eterna,
que el tiempo no se lleva!

XVI³³

Dulce temblor de la primera
estrella de la tarde,
eterna enamorada del sol,
que siempre llegas
a recibir su último latido;
a cada día llegarás,
inmutable enamorada,
sin conseguir ni un día
respirar plena y al unísono
la vida recia de tu dueño.

¡Estrellita remota,
que llegas fatigada
del largo viaje
por los cielos sin fin;

³³ Aparece con el título de “Lejanía V” en *La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria (9-2-1923).

en ti, adivino a mi estrella,
-¡Tú, mi estrella adorada!-
que más feliz, recogerá
al fin de su camino,
no mi último suspiro,
sino mi vida toda
palpitante, anhelosa
de ver su descansar
del largo viaje ya emprendido
para abrazarme entonces
y respirar la misma vida mía,
siempre!

XVII³⁴

Ráfaga de aire puro,
que estremeces mi cuerpo
si lo acaricias suave;
ráfaga de aire puro,
ráfaga... ¿acariciaste
alguna vez su cuerpo inmaculado?;
¿te adentraste acaso,
por su corpiño blanco
acariciando su seno adolescente?
¡Ráfaga de aire puro,
en tu caricia siento como
si respirara Ella
junto a mí, cansada,
fatigada por yo no sé
qué anhelo no alcanzado!
Marcha otra vez
hacia la lejanía
de donde vienes,
y de nuevo acaríciala...
Y ven entonces, ven,
ráfaga de aire puro,
a rozarte en mi cuerpo
y hacer soñar de nuevo
al alma.

XVIII

Como la ola a la playa,
como el rayo de sol a la tierra,

³⁴ *Alfar*, nº. 32, La Coruña (agosto 1923).

como el aroma del campo a la ciudad,
como el eco al valle silencioso,
como el despertar al sueño...
tan lejos todo, pero
con qué radiante claridad,
así llegas Tú a mí,
en la ola, en el rayo de sol,
en el aroma del campo,
en el eco del valle,
en el despertar del sueño...
tan precisa, tan clara,
que acariciarte creo a veces
y que respiro aroma de tu cuerpo.
¡inviolado hasta en los sueños de amor!

XIX³⁵

Silencio, alma de las cosas muertas,
alma de lo que sueña,
perfecta música del Universo,
alma actual de lo que será;
ahora llegas,
después de larga ausencia
y tan intensamente traes
el recuerdo -¡Ella es todo el recuerdo!-
que no te dejaré partir...
¡Te guardaré en el alma,
silencio -¡Tú, mi silencio!-
para siempre... silenciosamente!

XX

¡Lejanía!,
 en todo momento
llegó hasta mí -Ella- tan clara,
que fue dulce la ausencia.
¡Lejanía!
 Ella siempre en tu fondo;
tú, siempre Ella y tú misma.
Todo fue lejanía en torno mío;
no dejó de estar en mí
ni un solo instante,
como tú misma, lejanía.
Ahora, que emprendo el caminar

³⁵ *Alfar*, nº. 32, La Coruña (agosto 1923).

porque me aguarda inquieta,
siento cómo tú vas
acurrucada en el fondo del alma
como en tu fondo Ella.
Tomaste forma suya
en tu forma diversa
y eres única en Ella, mientras
Ella es infinita en ti, lejanía.
Y si sois una misma,
¿dónde encontrar su fin ahora
-¡hacerla toda mía en el anhelo!-
si eres Infinito, lejanía,
y en él me pierdo siempre?
¿Nunca veré su fin?
¿Será eterna sin mí?
...¡Ah!, pero mi sueño es Infinito también
y es Ella el punto más cerca
y el más remoto de mi sueño,
que en sus ojos se inicia
y en lo Eterno acaba...!
¡Lo Eterno, final de todo andar,
anhelo satisfecho de todos los sueños!

FIN

...DE LAS POESÍAS

ÍNDICE DE LAS HORAS FELICES³⁶

Prólogo

Con este *Índice de las horas felices* aspira Félix Delgado, repitiendo el disparo sentimental de su primer libro, nada menos que a herir el cielo de su fortuna amorosa. Se le ve serenamente dispuesto a ir abatiendo, sin prisa y sin fatiga, todas las emociones que cerquen su gran edificio erótico. Poesía de corazón, de corazón en llama apasionada al que –como en el agudo verso de Unamuno- ha podido llegar un rayo de sol a herirle su vena de armonía.

Que la armonía es el humo ruidoso de las almas es un secreto que poseen todos los que hayan sentido perdida, alguna vez en su existencia, la noción fronteriza del tiempo –del tiempo, que es una elástica frontera de nuestra eternidad- saltándosele las entrañas profundas de la vida, como surtidor a quien sólo el reposo es inaccesible.

Desde que apareció en mi vida
ni comienzan las horas ni se acaban,

nos dice Félix Delgado en su primer poema de este libro, independizándose de todo lo circunstancial y anecdótico, que es una manera paradójica de reconocimiento.

Aunque no sea visión de eternidad, insinuándosele preocupadamente, la que campea en él, sino visión retozona del momento, gracioso retablillo en el que

³⁶ Biblioteca de Las Islas, serie I, vol. X, Las Palmas, 1927. En la edición de esta *plquette* de Delgado se recoge la serie de obras ya publicadas por esta editorial, que son las siguientes: *Ciudad futura*, de Fray Lesco, *Instituciones primitivas del derecho en Gran Canaria*, de Luis Benítez Inglott y *Bosquejo de la pintura del siglo XX*, de Juan Rodríguez Doreste, apareciendo este último título como ya agotado. Además, se anuncia una próxima obra de Félix Delgado, que llevaría por título *Recuerdos del seminario*, que no llegará a publicarse. Tras el prólogo aparece la siguiente dedicatoria:

A TI VA MI LIBRO PORQUE DE TI VINO, COMO
EL AGUA DE LA LLUVIA VUELVE A LA TIERRA.

F.D.

precisamente no hay otra índole de preocupaciones que la de señalar la deserción de cada instante, la

agitación
-sin movimiento- de alegre zarabanda

y señalarlo como el desgaire, frente a un campo en el que el silencio toma sonoras calidades, mientras fluye lentamente el rubor sin palabras de los montes, suscitado por las palabras sin rubor de los aires.

Sólo que este libro tiene entrañas agitadas y movidas, de un modo tan característico que su confrontación logra persuadirnos de que, frente al mar, nuestros líricos han podido hallarle múltiples facetas.

Lo más interesante del movimiento lírico isleño –pues de La Isla habremos de hacer un arma de combate, aprovechando su escudo de piedra para acercarnos a todos los problemas de nuestro tiempo- es esta multiplicidad de musas avecindadas en nuestro incipiente parnasillo. Y puede asegurarse que sólo en raras ocasiones encontraremos en unos poetas resonancias de otros. ¿Falta de cordial comunicación? Más bien otra cosa: unanimidad de la lucha por la expresión, que nuestro isleñismo necesita.

Pero, por fortuna, esa expresión no ha sido aún alcanzada. Rehuyendo todo localismo, las voces nuevas van orientándose, como golondrinas en campo de azul y plata, un poco a la ventura de sus corazones. Acaso algún día, al descorrerse, intempestiva, alguna nube, hallen acceso al cielo de su eternidad; pero conviene atestiguar que va realizándose la aventura, doblado ya para siempre el romántico Cabo de las Tormentas, jovialmente, con un criterio casi deportivo.

Félix Delgado dice con voz de hoy –tan directa que va palpando el contorno de las cosas- claras emociones actuales.

Toda la tierra, en la estación alegre,
de sus senos robustos se amamanta

se le oye decir, finalizando la segunda parte de este volumen, que lleva por título: *Canciones ingenuas de la primavera*; y lo dice con una voz de guadramaña, en la que el poeta ha podido percatarse de que su actitud no contiene más elemento de ingenuidad que su humorística ingerencia.

Indiscutiblemente, algo ha pasado en la poesía. Nuestros padres llegaban a ella para añadir vaguedades al deseo y hacerlo, claro está, más indeseable todavía. Poesía sedentaria, la de entonces. Viajes alrededor de nuestros cuartos, los de entonces –y veladas de San Petersburgo. Tempestades bajo el cráneo. Llamábamos al cielo, y no nos oía. Todo el año, Carnaval. Rapé. Pronunciamientos átonos, cargados de cejas. Los galenos, sin levita y sin chistera no eran capaces para el acertón, y entre tisana y tisana tenían que preparar, en tres cuartos de hora, una revolución- lo cual no les impedía dedicar diez horas seguidas al tresillo. Gobernantes que curaban terremotos con píldoras. ¿Cómo llamar a esta época? ¿Estúpida? No, estúpida no: vanidosa –y ya se sabe que la vanidad es un viento que no impele vela alguna a puerto. Llamémosla: período de los cortinones de damasco.

Contrariamente, hoy la savia del mundo corre tan a flor de piel como una musculada vena, pero su fortaleza viene del corazón. Se han descorrido las cortinas del mundo y se ha dicho: he aquí el milagro. (El milagro ha consistido en hacerle recobrar a la Poesía su sagrado carácter personal, independiente del alma y mundo- aunque sean alma y mundo quienes en definitiva les den sus materiales.)

Pues bien, la nueva poesía ha sustituido los cortinones de damasco por finísimos cendales que trasportan la luz sin violentarla.

Al reoír estos versos de Delgado, ligeros como un avión que necesita desprenderse de lo inútil para ir ganando velocidad y altura, se me aparece su virtud primordial, ésta de ser poemillas en esquema cuyo origen –y cuya originalidad- consiste en aspirar fervorosamente –y el fervor, conviene repetirlo, es una suerte de ligereza- al ejercicio de una economía verbal gemela a la de las coplas populares. Bien que se hace necesario advertir de los grandes poemas –grandes poemas de hasta cuatro versos- que, como las nuevas ideas, nacen mejor al compás de los pies de los andarines en su marcha.

Arte es selección, búsqueda arriscada de expresiones. La relación con el mundo real sólo satisface a los obtusos, pues la realidad llega a ser poemática cuando a fuerza de eliminaciones ha logrado acercarse al artista –como el beneficiario del oro- a su pequeña partícula valiosa. El arte es algo esencialmente distinto de la vida y ésta no puede, por tanto, aspirar a ser una obra artística.

En el fondo de ellas y aun cuando desentrañen un cosmos de dolor y desesperanza, late una inequívoca delectación ante el propio espectáculo –como acontece al enfermo crónico cuando descarga el estrago que su enfermedad le produce aludiéndola en dilatadas conversaciones.

Después de larguísima batalla el mundo se dispone a recobrar, con su religiosidad amortiguada, su alegría. Un acrecentado tono de jovialidad va creando nuevos paisajes en los que respiramos aire mejor para nuestros pulmones intelectuales.

Hubo una época en que todo poeta necesitaba, cual roca invadida de porosos líquenes, crespas olas sobre sus lomos, un aditamento de pesadumbre presionando su fortaleza. Hoy le place más acercarse a su objeto como ave de rapiña sobre su presunta presa, siendo toda pluma encubridora y miembros predatorios. Llevando las cosas a un

campo en que tal vez se nos invalidarán, poesía es sólo emoción de lo fugaz, de lo que, diestramente acosado día y noche, no nos serviría para construir nada más sólido que el humo momentáneo del verso.

El momento que pasa es superior al instante que queda y al fin y a la postre todo hallazgo suele encontrarse rastreando la huella de su pérdida. Con que, por otra parte, la emoción poética se tasa como el andar de un barco: justamente al revés.

Cada vez con más acendrada inclinación va la poesía alejándose de tierra firme para navegar espumas originales. Como galeón tostado por todos los soles, ya ve de la tierra sólo su perfil lejano, guión para navegar mares sonoros que le permita filiar, cuando se encuentre, el nuevo continente poemático –ya que el único problema de la poesía ha sido siempre la conquista del continente. Época de inacción la que ha de sufrir a bordo y, hasta que escale el lugar de su desembarco, pocas obras maduras podrá dar todavía; pero prepara la madurez futura cuando, matemática la expresión, pueda cualquiera usar las cuatro reglas de la naciente Poética. Que las prepara es obvio: tiene a bordo la rigurosa disciplina de la contención y sólo le falta, al desembarco, echarse a andar con pie ligero.

La gente cree que ya no hay poesía. Sí la hay, por ventura –aunque, como el germen que en lo soterráneo va creándose, no esté a la vista. No está a la vista, es cierto, porque la poesía está en camino de mundos nuevos. Cuando retorne, nos da el corazón que pocos habrán de reconocerla –porque, en efecto, entonces será otra.

PEDRO PERDOMO ACEDO

NO MIRÉIS QUE SOY MORENA
PORQUE EL SOL ME MIRÓ
*Cantar de los Cantares*³⁷

Tira la piedra hoy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás
ante la aurora, hecha sol.

J.R.J.

No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi palabra.

J.R.J.

³⁷ Esta cita se encuentra en el primer canto del *Cantar de los cantares*. Las referencias juanramonianas pertenecen a su poemario *Eternidades*.

I

No llegó de improviso.
Por todos los caminos el alma la esperaba.
Un claro día vino
y se adentró en el alma.
¿Cuándo fue? Hace cien años,
mil... o muchos más.
Desde que apareció en mi vida
ni comienzan las horas ni se acaban.

II

Sus blancas manos de convaleciente
temblaron como nunca; su mirada,
era como el temblor de la primera
claridad del alba.
Su palidez de muerta se cubrió de carmín;
su seno pequeñito se llenaba
del deseo recóndito
que en sus labios temblaba...
¡Sobre mi frente
prendió el beso su llama!

III

¡RECUERDO! Aún la emoción tiembla en el alma.
¡Tus brazos se tendieron como un puente
inseguro sobre mis hombros,
sin poder soportar del deseo la carga!

Llegaste luego toda –tu pecho contra el mío-
y los brazos desnudos eran cuerda apretada.
...Y te quedaste quieta, en lenta consunción
del deseo, que en ti era como invisible llama.

IV

CAMPO. Hondos barrancos; valles silenciosos;
árboles gigantescos; montañas y montañas.
Tú, junto a mí, erguida,
llena de sol, de aire, de perfume
de flor abierta en la mañana.
...Y de pronto, el rubor que sube a las mejillas
-te traicionó el deseo de tu alma-,

¡oh, que sensación de claridad, de pronto
y de tinieblas luego; de agitación
-sin movimiento- de alegre zarabanda!

V

El viento jugaba, travieso,
entre los pliegues de tu traje rosa.
Las manos ágiles del viento
con tu cuerpo jugaban, afanosas.
Sentías sus caricias suaves
-de alas de mariposa-
y tu rostro, encendido,
era como la aurora.
El viento se ceñía a tu cintura,
y a tus piernas, ágiles, de corza,
y a tus brazos desnudos...
y a tus senos de redondez melódica.

El viento, como ensueño, te desnudó.
¡Eras roja y morena como la caoba!

VI

TODA la luna sobre ti;
tu cuerpo, cobre y plata;
una llama tu boca;
tus ojos, luz de noche, tamizada.

Parecías, inmóvil, una muerta,
que unos minutos antes alentaba.
Con un miedo infantil, sobre tu boca
puse la boca mía, desmayada...
Y un recóndito aliento salió de ti,
hecho fuego y fragancia.

VII

EMERGÍAS del mar, contenta como un niño,
por el sol barnizada y por el agua;
me tendías los brazos en abrazo imposible.
¡Sólo el mar te abrazada!

En mi deseo, era mar en furia,
era mar en calma,

mar que agredía
y te acariciaba.

VIII

ERA larga la ausencia
y tú,
 sin lágrimas,
 llorabas.
Al verme frente a ti,
fueron realidad tus lágrimas.
(¡Oh, el abrazo que surge
alborozado,
 alegre,
con llanto
 y sin palabras!).

IX

-¿ME llevarás contigo, para siempre?-.
-Ya te llevo conmigo a toda hora-.
-No, así no, porque si sufres,
porque si ríes, no lo sabré.
 -¿Sola
estarás entonces cuando te dejo?-.
-¡No; es verdad, que estoy contigo, siempre,
pero... llévame toda... ¡toda!!-.

X

No hablemos más de esa hora futura
que tú crees lejana.
Llegará como todas; pero como en ninguna
será real el sueño. En la mañana
de tu virginidad la rosa deshojada,
será todo el pasado... ¡Un ayer
que hacia un futuro llama!

Canciones ingenuas de la primavera³⁸

Primavera dintorno
brilla nell'aria, e per li campi esulta
si chia mirarla intenerisce il core.

LEOPARDI³⁹

³⁸ Esta sección contiene la siguiente dedicatoria:

A PEDRO PERDOMO ACEDO, SOBRIAMENTE.

F.D.

³⁹ “La primavera entorno / brilla en el aire y por los campos ríe, / y se entenece el corazón al verla”. Este fragmento pertenece al Canto IX de la obra homónima del autor italiano. La traducción la tomamos de Leopardi, Giacomo, *Cantos*, (introducción, traducción en verso y notas de Diego Navarro), Planeta, Barcelona, 1983.

I

Los campos han madurado
con la lluvia y el buen sol;
ha madurado el cerezo
y el limonero está en flor.

Las melenas de los árboles
dan al aire su esplendor.
Entre los trigos maduros
salta alegre el cigarrón.

Fina lluvia tempranera,
sol tibio de las mañanas,
¡aquí está la primavera
llena de olor de manzanas!

II

VAMOS al bosque a cantar
la verdura del pinar,
la gracia blanca del día
que nos llena de alegría,

y la tibieza del sol
que da a tu rostro arrebol...
¡Novia, vamos al pinar,
para sentirte cantar!

¡Escuchando tu canción,
como una roja granada
se abrirá mi corazón!

III

LA suave mano de la brisa
llama, despacio, en mi ventana.
¡Ahí voy, corriendo, corriendo,
en pos de ti, madrugada!

¡Madrugada en primavera,
olorosa, pura, blanca,
aquí me tienes cautivo
de tu belleza y tu gracia!

Madrugada, no reveles

las citas de nuestras almas
que nada sabe la novia...
¡Que no sepa nunca nada!

IV

¡NOCHE blanca de los campos,
blanca de luz y de olor,
noche de la primavera
con blanco-azul de ilusión!

¡No dejes que yo te quiera
con todo mi corazón
noche de la primavera,
que enloqueceré de amor!

V

LA primavera corre por los campos,
dueña eterna de la luz y de la gracia,
-sus senos apretados, contra el viento-
y sube sin fatiga a las montañas,

baja a los llanos, salta los barrancos,
lava sus pies en las corrientes claras,
se duerme bajo el bosque en la alta noche,
contagia con su risa a las mañanas...

¡Toda la tierra, en la estación alegre,
de sus senos robustos se amamanta!

POESÍA DISPERSA

Camino del olvido

Conduje tu recuerdo
camino del olvido.

Era el camino largo
y la carga pesada.

Al fin dejé la carga
a orillas del camino,

Y me caí, rendido...
Y soñé, que llegabas,

que venías más pura
caminito del alba.

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (12-10-1920).

Una voz en la noche

Y yo grité en la noche:
¡Amada! ¡Amada!
Y sólo respondiome el mar lejano
con un llanto que dice: ¡Está lejana!

¿No volverá ya nunca?
-No volverá tu amada.
Se te perdió en un sueño.
En aquel largo sueño
en que veías
a una nave partir hacia otras playas.

.....
¡Amada! ¡Amada!
Nadie responde... Ahora
sólo el silencio,
con su silencio habla.
Mi alma angustiada escucha...
y se deshace en lágrimas...

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (22-10-1920).

Ni el olvido...

A Cloto Calvet

Aún con tu olvido, no has logrado
darme la muerte... Y seguiré viviendo
en una perenne adoración.
Serás la única amada que no oiga
rugir el huracán de mi pasión.
Y aún seguiré viviendo...
Aún tendré vida en torno a tu amor.
La nave donde ha de partir mi alma
se halla en construcción.

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (10-12-1920).

La canción de María Angélica

María Angélica, la pastorcilla,
por el sendero cantando va;
al viento lanza una triste queja,
que al viento siempre repetirá.
Las esquinillas de su rebaño,
la cancioncilla también dirán.

María Angélica, también yo, un día,
una coplilla aprendí a entonar...
Ven, que recuerde, era bonita,
no tengas, ven y la oirás.

María Angélica marcha ligera,
y con recelo mira hacia atrás,
teme que quiera, como soy hombre,
aprisionarla con mi cantar.

María Angélica, ven y no temas;
ven y no temas a mi cantar...
¡Yo soy tan bueno, yo soy tan puro,
como tu propia virginidad!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (21-2-1921).

Misterio

Al poeta Valentín de Pedro
¿Qué dice el suave lloro
que va lanzando el viento?...
¿Y qué el gemir remoto
que nos viene del mar,
y qué la luz extraña
de sirio tembloroso
y qué la melodía
de la música astral?
¡Señor,
todo es tan misterioso,
que hasta el más sabio brujo
no acierta a adivinar
el porqué de las cosas!...
¡Hasta la propia vida,
que intentamos gozar,
al final de la ruta
se estremece angustiada,
porque un mayor misterio
aguarda más allá!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (16-7-1921).

El Otoño y mi alma

Si supiera rezar, esta tarde
con cuánto fervor rezaría,
para que las hojas,
que antes lucían
aquel color verde
que era mi alegría,
hoy no se desprendan
de la rama amiga,
y sigan viviendo
¡todas amarillas,
de color de oro!...
Si supiera rezar, rezaría;
porque en estas hojas
que un soplo de brisa
por tenue, ligero, que sea
arranca en su huida,
veo retratada
toda el alma mía
tan triste y cansada
de vivir su vida...

que se viste con traje de oro
como hacen las hojas marchitas,
para lucir bellas,
-espléndidas niñas-
a la danza final de unas horas
que restan de vida.
Gran Canaria, y diciembre, 31.

La Crónica, Las Palmas de Gran Canaria (12-1-1922).

El poeta y la amada

La amada del poeta
Vuelve los ojos
A la realidad y le dice:

¡Somos pobres, poeta!...
El poeta
¡Riqueza en sueños tenemos!
La amada
¡Riqueza que no resuelve
el problema del sustento!
El poeta
¡Qué te importa, amiga!
¡Vuelve los ojos al cielo
y encontrarás un tesoro
olvidado en el misterio!...
La amada
¡Tesoro que tú alcanzas
remontándote en los sueños!
El poeta
Pero ¡ah! Es que no adviertes
cómo llena los deseos
de toda el alma perdida
en medio de su silencio...
Gran Canaria y enero.

La Crónica, Las Palmas de Gran Canaria (19-1-1922).

La historia del pastor

Este es un viejo pastor,
que sólo cuida una cabra
y tiene un perro guardián
que no le sirve de nada.
Se pasa el día tendido
sobre la tierra mojada

y a la noche se refugia
bajo el techo de la casa;
casa pobre que no abriga,
de vieja toda agrietada,
que el invierno ha destruido
con el viento y con el agua.

Tiene la barba florida
de un gris intenso; y resaltan,
sus ojos negros, hundidos,
en el marco de la cara...

El pobre pastor antiguo
tuvo tiempos de abundancia,
hacia una tierra lejana,
le malgastaron la hacienda;
que el viejo en vano trataba
de conservar, -trabajando-,
para alivio de sus canas.

FINAL

Ha llegado la vejez;
la muerte cerca le aguarda
-¡pobre pastor arruinado!
y sólo tiene una cabra,
el viejo perro guardián,
la vieja casa agrietada
que ha envejecido con él...
¡La ruina tendió sus garras,
y todo se lo llevó
de la noche a la mañana!
Teror y enero.

La Crónica, Las Palmas de Gran Canaria (27-1-1922).

El recuerdo vuelve¹

Como un perdido aroma,
atravesando el tiempo,
a la memoria llega
confuso, tu recuerdo...

La evocación es clara; ¡silencio!
Te siento junto a mí, como otros días;
¡te marchas lo mismo
que aroma en el viento!

¹ El poema aparece firmado el 4 de marzo de 1922.

¡Pobre soñador!
¿La ilusión no es nada?
¡Cierra los ojos del cuerpo
y verás con los del alma!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (9-3-1922).

El alma perdida

¿Dónde estará mi alma?
¿Adónde fue,
que ya en mí no la siento?
¿Por qué extraño camino se ha perdido?
¿Ha marchado camino de un ensueño?

¡Yo nada sé!
Tú sí lo sabes,
y guardas el secreto:
¡tal vez la hayas robado
y la ocultes,
allá, en el fondo
de tus ojos negros!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (15-3-1922).

Deshielo²

A Vences Moreno

La llama de mi espíritu
te servirá de hoguera;
consumirá su flama
tus vicios y pasiones;
y serás buena y pura,
la mejor compañera,
mitigadora dulce de todos mis dolores...
¡Tú, que has sabido de ellos
gustarás mis amores!

Hechos cenizas todos
tus encantos absurdos,
te restará el aroma
inagotable y puro
de los lejanos días,
de cuando virgen fuiste...

² Aparece firmado el 14 de abril de 1922.

¡Amiga, compañera,
la llama de mi espíritu
te servirá de hoguera!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (21-4-1922).

En la noche³

Del horizonte a la orilla
hay un caminito nuevo
dibujado por la luna
perfumado por el viento.

Por él se alejó esta noche
fugitivo, tu recuerdo,
que se quedó adormecido,
oyendo del mar un cuento...

Como buen padre, le aguardo
con la inquietud del regreso.

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (30-5-1922).

Cantos Breves

I

Cuando vine a la vida,
ya el dolor me aguardaba
oculto, en el camino...
Aún sigue junto a mí,
como la propia sombra...

II

¡Brisa de la mañana:
como una vida nueva
que nace con el día...!
¡Silencio de la tarde:
angustia del crepúsculo
en su lenta agonía!

La Pluma, Madrid (junio 1922), p. 360.

³ Aparece nuevamente en este periódico (19-10-1922).

Al leer esta carta
tan lacónica,
donde transparentabas
tu candor,
y con la que quisiste,
¡tan humilde!
servirle de consuelo
a mi dolor,
el cariño más dulce
de tus años
dentro de mi existencia
se volcó.

Sentí a la hermana junto a mí
de nuevo... Y duplicaste entonces el valor
que desde antes tenías en mi vida
y que mi alma eternamente, te adeudó...
¡Hermana y novia...!, que en ti misma tuve,
con la más perfecta y misteriosa unión...
¡Buena hermana en las caricias...
y pura novia en el amor...!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1922).

“Elogio de Gabriel Miró”

¡“El Libro de Sigüenza”!
¿Ha sido escrito por manos franciscanas?
Está lleno de aromas de paisajes
por donde el alma de Sigüenza vaga.
Yo me imagino al escritor, sereno,
llena de mansedumbre la mirada,
compadeciendo al pobre desvalido
y dando libertad a las manadas
de cabras y ovejas, pensativas
en el redil en que el pastor las guarda...
Y en los ángeles puros de los campos,
rezar una oración, toda aromada
de santidad, desde lo más profundo
de su alma.

Gabriel Miró recoge los secretos
de los huertos de frutas perfumadas,
del mar embravecido, silencioso
-mediterránea playa
dormitando al arrullo de sí misma
como una abandonada-

y reparte el encanto de sus cuentos
a los viajeros de todas las jornadas,
a los curas rurales, al niño
y a las madres aldeanas,
a las mozas que cuidan de los huertos
y a las abuelas tristes y calladas,
para aliviar la vida pesarosa
con el místico encanto de su plática...
¡Lléganle al corazón todas las penas,
que él troca en alegría que no acaba!
¡Le quieren, le bendicen
lo mismo que a un patriarca...!

¡Gabriel Miró! ¡Cuenta otra vez, hermano,
con palabra de santo, emocionada,
los secretos de la Naturaleza
-tal si fueras amor de su esperanza-
al oído te dice, predilecto,
con un calor de amada...!

*España, n.º. 343, Madrid (11-11-1922) p. 870.*⁵

Tú en la noche⁶

El día cerró sus ojos luminosos.
Se ha hecho la oscuridad...
Y en el ambiente hay ahora,
honda dulzura maternal.

Aleteaba en mi mente...
-¿Tú?-... ¡algo que no se olvida!

Sobrepasaste lo humano
y te hiciste celestial.

...¡Mi pensamiento te busca,
errante, en la Eternidad!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (15-11-1922).

⁵ Recogemos este poema dadas las notables diferencias que tiene con respecto al que Delgado publicó finalmente en *Paisajes y otras visiones*, y que nosotros hemos reproducido en la transcripción de este poemario.

⁶ Aparece firmado el 14 de noviembre de 1922.

Posesión

Cuando llegaste a mí,
una túnica virgen ocultaba
las pudorosas formas
de tu cuerpo...

Sobre los ojos,
los párpados cerrados,
eran la túnica de tu pensamiento.

Ante el temblor de mi palabra buena,
tus ojos, dulcemente, se entreabrieron...
y vi surgir desde su inmenso fondo
el casto amor, que se ocultaba en ellos.

La túnica apartaste, que velaba
el virginal secreto de tu cuerpo...
¡y eras toda desnuda y temblorosa
como un árbol, que acariciara el viento!

¡Y no siente pudor tu desnudez!
Porque en mis ojos
jamás se traslució el deseo
de acariciar las olorosas pomas
que simula tu adolescente seno...

¡Ah, toda me perteneces!
La posesión del alma
era el anhelo...

Y si la tuya es mía,
(que la robé al despertar del sueño)
¿qué vale, amiga intacta,
satisfacer el material deseo?

¡He violado tu alma,
que ha de parir
un nuevo pensamiento!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (22-11-1922).

¡Alguien esta noche!⁷

¡Alguien esta noche ronda
mi espíritu temerario...!

⁷ Aparece firmado el 13 de noviembre de 1922.

Los sueños, que silencioso,
ahora estoy desenterrando,
tienen un hedor a muertos,
que me hacen temblar de espanto...
¡Todo el pasado fue amor
y hoy no sé si estoy amando...!

Alguien esta noche ronda
fugitivo, mi pasado!

¿Quién me aprieta el corazón,
que están mis ojos llorando?

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (14-12-1922).

Exaltación junto a la novia

¡Ah, cuando te bese!
... Cuando te bese, amada,
cómo estarás entonces
diluida dentro de mí
hecha fuego de tus besos
así como ahora estás
hecha luz de tus ojos.

Inundarás mi alma
con tu fuego eterno,
que será mi inquietud,
la inquietud del interno mar,
soleado tan sólo
por la mágica luz de tus ojos
-luz que de tu alma llega
a fundirse con la mía
porque es alma mía también-
como los hilos de la lluvia
al mar, que es un diminuto
mar disperso, arriba...
¡Ah, cuando te bese...!

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (2-6-1923).

Peregrina en la noche

Claro de luna en el mar;
y en el alma, rumor de mar
y claridad de luna...

Rasgando el sideral silencio
se fuga el alma hacia el infinito
-peregrina eterna de un ideal
más alto y más puro cada vez-;
y en el retorno –fruto
de su audaz huida-
exprime en el vaso de los sueños,
el zumo blanco de la noche...

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (3-10-1923).

¡Voz Múltiple del mar!

A José Aguiar Gutiérrez

Los claros ojos de la tarde
turbios están. La noche llega,
se avecina con paso silencioso
alumbrando el camino con estrellas.
Huye la tarde, en tanto,
por el camino de oro que el sol deja
en su lenta agonía.
El mar dice un rezo de muerte
por la tarde agónica,
y otro, alegre, por la vida
de la noche nueva.

-¡Voz múltiple del mar, saluda
el porvenir de mi existencia
con el rumor más dulce de tu pecho;
y reza siempre, con tu voz más fresca,
a aquellos días claros, luminosos,
de mi infancia, muerta!

*La Verdad*⁸, n.º. 14, Murcia (13-4-1924).

Tu voz

A Claudio de la Torre

I.- Era tu voz un olvidado verso
que, de pronto, aprisiona fugaz
el pensamiento.
Voz perdida en el camino,

⁸ *La Verdad*, suplemento literario (1923-1926), ed. facsimilar con introducc. e índices de Francisco J. Díez de Revenga, Academia Alfonso X “El Sabio”, Murcia, 1990.

llegada de los montes
con perfume de azahar y de romero
voz clara –agua corriente-
¡tu voz! –blanca paloma en vuelo-.

En medio de las sombras caídas de la tarde,
tomaba inefable sonoridad tu acento.

II.- Como una ola
contra el acantilado,
quebrose tu blanca voz
en llanto.

Se hizo espuma el dolor
y se quedó tu voz
sobre el dolor, flotando.

III.- Era luna llena
tu voz, en medio
de la amplia noche negra...

...¡Clara
redonda luna
sin menguante,
eterna!... era
tu voz, en medio
de la amplia noche negra.

IV.- Tu voz fue tan débil primero,
que se quedó cansada,
sobre tu pecho.
Después, más fuerte,
se estrelló en las paredes
y rodó, vencida, bajo el lecho...

De fuera,
empujaba el viento;
tu voz se ahogaba
sin remedio, dentro.

y V.- ¡Adiós!- tu voz decía
¡adiós!
y el hondo valle su eco recogía-
¡Adiós! Tu ¡adiós!

la tarde respondía
-¡adiós!-
en una lenta, amarga despedida.

¡Adiós!, ¡adiós!...
¡Toda tu voz en el ¡adiós! era una herida!

Mayo y en la Isla de Gran Canaria.

La Rosa de los Vientos, nº. 2, Santa Cruz de Tenerife (mayo 1927),
p. 3.

A MISS RIVER, EN PRIMAVERA DESLUMBRADA DE SOL Y DE MAR ATLÁNTICOS

I.- Primavera.
El sol se abre en colores
-oro y plata-
sobre la rubia mies
de las aguas atlánticas.

¡Alegría!
Primavera en el cielo y en el agua.
El sol, única flor de oro
abierta en la mañana,
para mirar al campo florecido,
sobre un tallo de luz,
regio, se alza.

II.- Mediodía.
Incendio de llamas blancas.
Resplandecen estrellitas
-margaritas florecidas-
en el agua.
Sol intenso, lejos, cerca...:
en la orilla dibujada
por la espuma blanca y fina,
y en el lejano horizonte
de acuarela emborronada.

y III.- Tarde lenta,
dilatada hacia la línea
luminosa de occidente
sobre la amplitud del agua.

Vagas olas que no llegan a la orilla
rumor leve de unas alas;
sol herido por las sombras.
Mar y cielo se desangran...

Gran Canaria, Primavera, 1927.

La Rosa de los Vientos, n.º. 3, Santa Cruz de Tenerife (junio 1927), p. 5.

ANTOLOGÍA DE FÉLIX DELGADO⁹

Mar en la orilla y en la altura

Desde la orilla, eres pequeño, mar,
para mi alma ávida de tu grandeza.
Te aplastas, te achicas contra el cielo
-mar de arriba que tiene su horizonte en tu horizonte,-
te escondes en ti mismo, asustado
de verme limitándote
la orilla con mis plantas...
Si me alzo hasta la cumbre,
te agigantas, terrible,
imponiendo tu inmensidad
al orgullo de mi altura,
abriendo tu horizonte limitado
tan lejos... ¡tan remotamente lejos!
que la vista no llega hasta tu límite
y el alma sólo llega –si llega- fatigada-.
(1924)

La Rosa de los Vientos, n.º. 4, Santa Cruz de Tenerife (diciembre 1927), pp. 8-9.

⁹ Esta antología contiene tres poemas de *Paisajes y otras visiones* (“Invierno”, recogido ya en *España* n.º. 348 (16-12-1922)), y dos de la tercera parte de este primer libro, “Lejanía”, -el primer poema y el decimonoveno-, además de tres composiciones de *Índice de las horas felices*, (“[Campos. Hondos barrancos; valles silenciosos]” (IV poema de este poemario), “[El viento jugaba, travieso]” (V viraje del libro) y “[Emergías del mar, contenta como un niño]”). *La Rosa de los Vientos* recoge una breve nota biográfica sobre Félix Delgado, que es la siguiente: “Félix Delgado nació en 1904. En Las Palmas. En esta ciudad estudia los libros primeros. Permanece dos años en el Seminario Conciliar. En 1919 es redactor de *El espectador*. En *La Jornada* y en *El Liberal* escribe más tarde. Publicáronse sus primeros versos en Madrid –*La Pluma, España*- y en La Coruña –*Alfar*-. En 1923 aparece su primer libro *Paisajes y otras visiones*, prologado por Claudio de la Torre. Juana de Ibarbourou publica – en *El Comercio*, de Montevideo- versos de este libro, dedicándoles un comentario. Ahora la Biblioteca “Islas” imprime un segundo libro *Índice de las horas felices*, con prólogo de Pedro Perdomo Acedo”.

Patrón de tus veinte años

*La dedicatoria de este poema
es en voz baja.*

Por los ríos de tus venas
van tus años navegando.
Veinte barquitos veleros
y un solo patrón al mando.
Veinte velas desplegadas,
hinchidas de aromas sanos.
Veinte bodegas repletas
de sueños multiplicados.
Todos tienen buen andar,
no soplan vientos contrarios,
pronto llegarán a puerto
con el pabellón flotando.

¡Arriba veinte banderas,
que en la bahía va entrando
flota de veinte veleros
y un solo patrón al mando!

Isla de Gran Canaria.

Atlántico, n^{os}. 4-5, Madrid (septiembre 1929)¹⁰.

Patrón de tus veinte años

*La dedicatoria de este poema
es en voz baja.*

Veinte años de varadero
en la mesa de la sala,
ligerito como el aire
un barquito de oro y nácar
hecho para navegar
los muñecos de mi hermana...
tripulantes atrevidos
por los mares de los mapas,
han surcado todo el mar
en un mundo todo de agua.

¹⁰ También aparece en *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (16-9-1929).

Veranillo de las nueces
se mete por la ventana;
las blancas velas de conchas
se despliegan irisadas.

Azor, nº. 2, Barcelona (15-11-1932).

La gracia nueva

A Charito

I

Rayos de sol se quebraron
tal como espadas vencidas,
al cruzarse en la mañana
con tu primera sonrisa.

Dulce guirnalda de rosas
de improviso florecida,
yedra de amor, te aferrabas
con fuerte abrazo a mi vida.

II

No cures nunca la herida
que abrió “la espina dorada”
de aquella rosa encendida
en el alma cultivada...

Pasó la Pascua Florida,
llegó la Pascua Granada...
y a las puertas de tu vida
un año de desposada.

Azor, nº. 14, Barcelona (15-11-1933).

ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

El arquitecto Don Francisco de P. Nebot

Grande ha sido el éxito que ha alcanzado la Exposición de obras arquitectónicas inaugurada en uno de los salones del “Gabinete Literario” por iniciativa de nuestro estimadísimo amigo don Domingo Navarro y Navarro, Cónsul de El Salvador, y de las cuales es autor el arquitecto catalán don Francisco de P. Nebot.

A juzgar por los estupendos proyectos y obras ya ejecutados o en ejecución, el señor Nebot es un admirable artista, cuyo gran espíritu concibe obras dignas del más grande elogio.

Barcelona, la gran ciudad mediterránea, ha logrado su magnificencia y hermosura, por obra de los grandes arquitectos que, como Nebot, son los encargados de proyectar edificios en sus principales vías.

La originalidad es una de las grandes virtudes de este arquitecto que hoy admiramos a través de estos trabajos expuestos en el “Gabinete Literario”.

Hemos de señalar, por lo que se destaca, el maravilloso proyecto de edificio para el “Real Aeroclub” que en nuestra población piensa construirse, y que el señor Nebot ha emplazado junto al mar, en la Avenida Marítima iniciada ya, con el ensanche del Parque de Cervantes. Esta obra, de una suntuosidad enorme y de una elegancia poco vista, sería, sin duda, el mejor de cuantos edificios se construyeran en nuestra avenida.

En uno de los cuadros donde aparece el dibujo del citado Club y en un extremo, hemos visto la insignia de éste, que diseñó el mismo Nebot, y cuya primorosa manufactura se debe a la importantísima “Casa Castells” de Barcelona.

Y otra de las obras que no se puede dejar de mentar es la del “Metropolitan Cine”, cuya inauguración tendrá lugar el próximo mes de diciembre. Está emplazado el

soberbio edificio en las calles de las Cortes Catalanas (Gran Vía), y cuyo coste ha sido de 3.500.000 pesetas. Es, seguramente, el mejor o uno de los mejores de toda España.

Un sinnúmero de trabajos más, recordamos: “Fachada para un Club”, que fue proyectado con destino al nuevo edificio del “Círculo Ecuestre”, y por el que mereció el señor Nebot, en la Exposición de Bellas Artes de Madrid, la Cruz de Alfonso XII; “Casa de Alquiler”, edificada en la calle de Muntaner, premiada con el “Gran Premio” del Ayuntamiento de Barcelona; “Establecimiento de Ventas”, que fue hecho para instalar un gran comercio en la República de Panamá; “Edificio Comercial”, emplazado en la Plaza de Cataluña; “Gran Hotel” de admirable perspectiva; y, por último, un “Panteón” que se halla en el Cementerio de Barcelona, al cual no se puede dar calificativo, sin el temor de quedarse corto; tal es la sobriedad y sencillez del mismo. Casi seguro estamos de que algo más figura entre lo citado, pero que lamentamos no recordar.

Y con intención no hemos mentado la “Casa señorial”, propiedad de los condes de Arolas, para hacerlo aparte.

Los Condes de Arolas, al querer fabricar una casa-palacio, acertadamente encargáronla a don Francisco Nebot, cuyo prestigio ya estaba bien acreditado, y demostrada, más de una vez, su gran valía. Y no salieron defraudados en sus sueños, pues que hoy cuentan con tan magnífica vivienda.

Don Francisco P. Nebot, hombre joven aún, lleno de tanta gloria, es, además, Catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona; un enamorado de su arte, en el que tantas cosas bellas ha hecho, para orgullo de sus paisanos y admiración de la avalancha de gente de fuera, que a diario visita la populosa capital de Cataluña, hoy la primera de España.

Hagamos votos porque algún día veamos hecho realidad la obra del “Real Aeroclub”.

Y antes de terminar, enviando nuestra más cordial felicitación al señor Nebot, queremos hacerla también presente al distinguido amigo don Domingo Navarro, iniciador de la Exposición, que hoy admira el numeroso público que por ella desfila, y que tanto empeño pone para que veamos realizado lo que hoy, por lo grandioso, nos parece un sueño: el “Real Aeroclub”.

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (21-11-1922).

El “Real Aeroclub Gran Canaria”. Hablando con Domingo Navarro y Navarro

Hemos creído de gran interés el hacer hoy esta publicación acerca de los proyectos relacionados con la aviación en Canarias, y a la vez informar a nuestros lectores sobre las negociaciones entabladas para la creación en Las Palmas de nuestro futuro “Real Aeroclub”. Para ello, y teniendo en cuenta las iniciativas y gestiones realizadas durante su permanencia en la Península por nuestro estimado amigo don Domingo Navarro y Navarro, -iniciador de estos magnos proyectos, en parte, de todos conocidos,- es por lo que no hemos dudado un solo momento en ampliar hoy la información, teniendo en cuenta la importancia y trascendencia que reporta para la isla de Gran Canaria el ver convertido en una pronta realidad lo que para algunos parecerá fantasía.

El señor Navarro ha estado últimamente en relación directa y ha celebrado numerosas conferencias con las principales personalidades encargadas de los servicios de aviación española, de cuyas entrevistas y propósitos ha dado cuenta toda la prensa de España y muchos diarios del extranjero, acogiendo con entusiasmo el proyecto de la

celebración de un concurso de aviación de Barcelona a Las Palmas. LA JORNADA se complace en ofrecer a sus lectores la siguiente interviú que ayer ha celebrado con don Domingo Navarro uno de nuestros redactores.

El señor Navarro nos recibió muy amablemente en su despacho consular. Quiso rehuir nuestra curiosidad, manifestándonos que no considera llegado el momento oportuno para hacer aclaraciones y menos dar detalles sobre sus trabajos en la realización de estos proyectos, hasta tanto no recibir contestación a varias cartas de consulta dirigidas a los centros oficiales de la aviación de España. No obstante, hemos insistido en nuestro propósito, por saber que el señor Navarro poseía detalles de las futuras líneas aéreas pronto a establecerse entre la Península y las Islas Canarias. No debe extrañarnos –nos dice- que insista en mi actitud. El abstenerse de hacer manifestaciones en un sentido o en otro, es más que nada debido, como le decía anteriormente, a esperar la contestación a esas cartas, y a la vez a tener todo bien resuelto para en su día dar a conocer la labor realizada, donde pondré de manifiesto el interés grandísimo y el beneficio enorme que reportará para Gran Canaria, la pronta creación de lo que hoy son proyectos, y muy pronto, así, realidades.

Aunque esto parezca increíble, dada la gran amabilidad y el carácter de Domingo Navarro, a quien todos tratamos con verdadero afecto porque es una persona tan comunicativa por su naturalidad y sencillez, nos llenó francamente de sorpresa su actitud. Sin embargo, le hicimos desistir de sus propósitos, logrando, al fin, esta interesantísima información que pone de relieve en nuestro querido amigo, ser una de las pocas personas que estudian y se imponen en cuantos proyectos tratan de acometer y a los cuales se entrega siempre con actividad admirable, digna de ser secundada por todos.

-¿...?

-La idea de la creación de un “Real Aeroclub” en Gran Canaria, la concebí una tarde visitando la Exposición del Automóvil en Barcelona; qué extraño, ¿no? Esa tarde visitaba dicha Exposición en compañía de mi íntimo amigo don Javier Borrás, Director de la importante revista *Importación exportación española*, cuando de pronto pasó a nuestro lado el ilustre Presidente de la Mancomunidad Catalana don José Puig y Cadafalch, en compañía de su distinguidísima familia. El señor Puig Cadafalch, ilustre arquitecto, es el autor del grandioso proyecto de la futura Exposición de Industrias Eléctricas, que se inaugurará dentro de muy poco tiempo en Barcelona, en la montaña de Monjuit [*sic*], actualmente convertida en un gran tesoro de riqueza para Cataluña. En los pabellones donde tendrá lugar la Exposición Eléctrica es donde actualmente se vienen celebrando estas exposiciones parciales como han sido las del “Automóvil” y a las que han concurrido las mejores fábricas y casas mundiales. Por esto se explica la nota de patriotismo dada por el Ayuntamiento de Barcelona al acordar la emisión de un empréstito “de sesenta y cinco millones de pesetas” con destino, pura y exclusivamente, a la terminación de las obras de esta Exposición; empréstito que fue cubierto a las veinticuatro horas de ser lanzado. Mientras saludaba al señor Puig y Cadafalch, entusiasta admirador de Canarias, el señor Borrás conversaba aparte con don Luis Foyé, Secretario del “Real Aeroclub de Cataluña”, a quien fui presentado al poco rato. En esta Exposición, la Constructora Naval había expuesto dos magníficos hidroaviones. Examinando estos aparatos estaba el ingeniero señor Vélez, a quien meses atrás había saludado en Cádiz. El señor Vélez, durante nuestra estancia en la ciudad andaluza, nos invitó a visitar el Arsenal de la Carraca, situado en San Fernando. No queriendo perder esta ocasión y teniendo en cuenta la estancia de algunos días en puerto del trasatlántico

“Cádiz”, que nos había de conducir a Barcelona, acepté la invitación... Y ya que he entrado en esta conversación –nos dice el señor Navarro- quiero añadirle sólo dos palabras acerca del submarino “Peral”. Después de haber recorrido todo el Arsenal, que por cierto no ofrece novedad alguna, contemplé largo rato el submarino de referencia, poco menos que abandonado, como si fuera hierro viejo. La impresión dolorosa que esto me produjo fue tan grande, que no acerté a hacer ningún comentario y como a mí supongo le ha ocurrido a todo buen español que haya tenido la desdicha de presenciar este doloroso cuadro no ignorando que tenemos en España un espléndido Museo Naval, donde ha debido llevarse ese submarino y conservarlo como sagrada reliquia, ya que hoy hemos reconocido las injusticias con la persona del glorioso marino español, que en su día fue la admiración del mundo entero, cuya obra gloriosa consagró el tiempo.

Volviendo a lo anterior, en compañía del señor Borrás, y del decano de los aviadores españoles señor Foyé, cambiamos algunas impresiones acerca de los proyectos del “Real Aeroclub de Cataluña”. El señor Foyé, muy amablemente, fue haciéndome relación de la fundación de esta Sociedad detallándome sus fiestas y demostrándome el impulso adquirido en Cataluña por esta Sociedad en tan pocos años de constituida.

Creí el momento de exponerle mi idea de la creación de un Aeroclub en Las Palmas, que acogió con verdadero entusiasmo, pero extrañándose muchísimo de que esta Sociedad no estuviese ya constituida en Canarias.

Detenidamente, me hizo ver la trascendencia e importancia que para Las Palmas tenía la pronta fundación de ese Club, lamentándose de que actualmente no contemos con el mismo, máxime teniendo en cuenta las futuras líneas aéreas a establecerse. Las Palmas –me decía- debe apresurarse a constituir su junta de aviación compuesta de

personas cuyas iniciativas respondan en todo momento a la creación de ese “Real Aeroclub Gran Canaria” que ha de estar en todo de acuerdo con el “Real Aeroclub de España”. Esto facilitaría en cualquier momento a los aviadores y empresas el contar con un centro de información oficial, en el cual delegarían sus representaciones, para todo aquello que necesitasen y que estuviera relacionado con la aviación; sus campos de aterrizaje; para con ello facilitar a los aviadores que traten de cruzar el Atlántico, bien en concursos, servicios oficiales o particulares; el contar con una base donde en cualquier momento pudiera efectuar sus aterrizajes y a la vez proveerse con gran facilidad de lo que necesitaren para proseguir viaje con toda galanía. Las Palmas sería una de las primeras estaciones de España.

Gracias al entusiasmo de nuestro Presidente y de toda la Sociedad del “Real Aeroclub de Cataluña”, esta Sociedad ha podido siempre organizar con admirable éxito la celebración de concursos que han llamado extraordinariamente la atención, concurriendo a los mismos nuestros mejores aviadores, tanto civiles como militares. Debido a este entusiasmo, Barcelona cuenta hoy con escuelas de aviación oficiales y particulares.

Esto pudieran ustedes muy fácilmente lograrlo. Sólo falta poner en ello gran interés y mayor entusiasmo.

El calor con que se expresaba el señor Foyé y el cariño que demostraba al exponer todas estas interesantes observaciones, mostraban su enorme afición al *sport* aéreo, poniendo de relieve sus grandes conocimientos en la aviación.

-¿...?

-Al ver que contaba, desde el primer momento con el apoyo y la simpatía de una persona de valía como el señor Foyé, le expuse la conveniencia de la organización de un

concurso de aviación internacional, eligiendo como sitio de partida Barcelona. El concurso debía celebrarse el próximo año, teniendo en cuenta el trabajo enorme que representaba la preparación del mismo.

-¿...?

-La prensa de Cataluña acogió muy bien la idea, dando cuenta en sus ediciones de dicho día. He aquí lo que dijo el periódico *La Vanguardia*, fecha 21 de junio:

Raid aéreo Barcelona – Las Palmas

Encuétrase entre nosotros el distinguido cónsul de la República de El Salvador en Las Palmas, don Domingo Navarro y Navarro, a fin de preparar los detalles de un proyecto raid de aviación Barcelona – Las Palmas que, apenas conocido, ha despertado gran entusiasmo.

Se ha entrevistado el señor Navarro con el secretario del Real Aeroclub de Cataluña, el capitán piloto señor Foyé para tratar del asunto, esperándose la llegada del presidente del club, actualmente en San Sebastián, creyéndose fundadamente que él mismo se encargará de la organización del acto, que en sus manos se convertirá en un éxito indiscutible, dada la gran trascendencia de este raid.

Se trata de hacer coincidir este raid con el viaje de S. M. El Rey a América, pero muy especialmente con la inauguración del espléndido edificio Real Aeroclub de Gran Canaria, cuya construcción se llevará a su feliz realización una vez terminados los planos de este soberbio edificio.

El arquitecto señor Nebot se ha ofrecido a la ejecución de los mismos, habiendo comenzado sus trabajos. Una vez terminados los planos serán presentados a la aprobación de S. M. El Rey Don Alfonso XIII, a quien se ofrecerá la presidencia honoraria del nuevo Club.

Su Majestad indicó al señor Navarro recientemente sus grandes deseos de volver a ver las Islas Canarias.

Encargada de la organización en Las Palmas será la benemérita sociedad Fomento y Turismo, entusiasta propulsora del progreso de la isla; y esto y la inteligente actividad del señor Navarro nos hace esperar que pronto será un hecho la sensacional prueba aérea Barcelona - Las Palmas.

-¿...?

- Desde luego, este concurso tiene que ser a base de algunas escalas que serán estudiadas en su día. El raid en proyecto es de Barcelona a Las Palmas.

-¿...?

- Esta segunda proposición le entusiasmó muchísimo al señor Foyé, no solamente por lo que en sí representaba, sino, además, por la trascendencia e importancia enormes que este concurso tendría, creando a la vez un fuerte lazo de unión entre el “Real Aeroclub de Cataluña” y el de Gran Canaria. El proyecto de este raid ha sido acogido con gran entusiasmo por todos los aviadores, que al tomar parte en el mismo tendrán que vencer con su reconocido heroísmo la distancia de unos dos mil kilómetros aproximadamente.

-¿...?

- La noticia causó buena impresión y toda la prensa reconoce la importancia de este concurso, que ha de tener trascendencia mundial.

-¿...?

- La fecha aún no está decidida. Antes efectuará el raid el intrépido aviador Canudas, hoy considerado como uno de los “Ases” de la aviación española.

-¿...?

- El recorrido lo piensa hacer en su aeroplano y el itinerario a seguir es el ya publicado por la prensa, o sea de Barcelona a Málaga, de Málaga a Casablanca, de Casablanca a Agadir y de Agadir a Las Palmas. El objeto de este raid es el estudio de la ruta que han de seguir los aviadores el día del concurso.

-¿...?

- Debido a lo avanzado de la hora y de la aglomeración de gente que visitaba la “Exposición” el Sr. Foyé se despidió de nosotros quedando citados para reunirnos otra tarde en el “Real Club de Cataluña”.

Al despedirse me dijo que haría presente al Presidente del “Real Aeroclub” don Luis Ballber de Gallart, nuestra entrevista tan pronto como éste regresara de San Sebastián.

-¿...?

- Al siguiente día y a medida que cumplía con la misión que me había llevado a Barcelona, dedicaba algunas horas en el encauzamiento de estos proyectos, no cesando un momento en la lucha, hasta lograr el definitivo apoyo de las principales personalidades de la aviación española, para llevar a cabo la celebración del concurso de que antes le he hablado y de la creación del “Real Aeroclub Gran Canaria” de Las Palmas.

-¿...?

- Conferencí con el señor Ráfols, diputado provincial por Cataluña, hombre entusiasta por la aviación y a quien se debe la creación de algunas escuelas de pilotos en Cataluña.

El señor Ráfols (don Enrique) fue Presidente del “Real Aeroclub de Cataluña”. Muy amable se ofreció para todo lo que necesitara, apoyando desde aquel momento los proyectos en estudio, de los cuales tenía conocimiento por la prensa.

-¿...?

- El proyecto del “Real Aeroclub Gran Canaria” es el mismo que se ha visto en la Exposición que he celebrado en el “Gabinete Literario” de las obras del ilustre arquitecto señor Nebot.

-¿...?

- El señor Nebot hizo el proyecto y trazó los planos desinteresadamente debido a su gran amistad conmigo. Ha ejecutado los planos, poniendo en ellos gran cariño y entusiasmo, teniendo en cuenta que sería su primera obra a ejecutar en Gran Canaria, donde seguramente vendrá el próximo año a pasar una corta temporada. El proyecto es una obra maravillosa y el edificio de una suntuosidad enorme. El día que en Las Palmas realicemos este proyecto podremos estar orgullosos de poseer uno de los mejores edificios de Gran Canaria y como “Aeroclub” el primero y el mejor de Europa.

-¿...?

- Mide 50 metros de ancho o sea de frontis [*sic*] y 80 de largo. Con esto puede usted hacerse una idea de la magnitud del mismo.

-¿...?

- Aún me falta una perspectiva del salón de fiestas y del “hall” que no ha podido enviarme el señor Nebot, debido a estar ausente de Barcelona el pasado mes con motivo de su nombramiento de Juez en unas oposiciones que se celebraban en Madrid, para cubrir una plaza vacante, en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, a la que el señor Nebot pertenece como Catedrático, desde hace algún tiempo.

-¿...?

- Muy satisfecho, pues el proyecto ha entusiasmado grandemente a todos los que le han visto y, principalmente, le estoy muy agradecido a la prensa de Las Palmas por los elogios hechos del proyecto del señor Nebot, quien a la vez, según sus cartas, nos está muy reconocido y agradecidísimo por la buena acogida dispensada en la exposición de sus obras en el “Gabinete Literario”.

-¿...?

- El “Real Aeroclub Gran Canaria” será una Sociedad deportiva que tendrá por fin y objeto promover el estudio, la enseñanza y la divulgación teórica y práctica de la ciencia aeronáutica, fomentando el desarrollo de todos los sistemas de locomoción aérea por cuantos medios tenga a su alcance, principalmente la hidroaviación, teniendo en cuenta la importancia que ésta tiene para la defensa nacional y la situación estratégica de la isla de Gran Canaria como centro de navegación aero-marítima. Además, este “Real Aeroclub Gran Canaria” organizará concursos, exposiciones y fiestas, interviniendo en cuantas pruebas se celebren para que tenga validez oficial ante las organizaciones superiores de la aeronáutica internacional, emitiendo informes y certificaciones, adquiriendo material, procurando la instalación de terrenos de aterrizaje y laboratorios, fundando o favoreciendo la existencia de Escuela de Aviación, estimulando la formación de pilotos aeronautas y, en fin, realizando toda clase de iniciativas.

-¿...?

- Tengo elegidos tres sitios para el emplazamiento de este edificio, pero como estoy pendiente de recibir contestación a una carta de suma importancia, que es la que ha de indicarme la orientación sobre la conveniencia de su emplazamiento en lugar de

buena visualidad [*sic*], no perdiendo de vista la creación de las futuras líneas aéreas, es por lo que no me he decidido aún por sitio fijo.

-¿...?

- Lo siento muchísimo; pero no teniendo aún determinado el lugar de su emplazamiento es contraproducente el señalar solares donde éste pudiera emplazarse; aunque existe, como ya le he dicho, tres, admirables y que para mí reúnen las condiciones necesarias. Esto han de decidirlo las personas encargadas de su ejecución y a los cuales he consultado hace muy pocos días por cartas detalladísimas.

-¿...?

- El coste de este edificio ascenderá a unos sesenta mil duros, sin contar el solar, que pudiera ser propiedad del Estado.

-¿...?

- El nombramiento de Presidente recaerá en una persona muy distinguida de esta localidad, la que hace algunos días está en cartera, no habiéndose aún comunicado el nombramiento. “El Real Aeroclub Gran Canaria” quedará fundado muy en breve.

-¿...?

- Los puestos de la Junta Directiva serán designados por el Presidente, quien dará cuenta a Madrid de la constitución de la misma y de la creación oficial del “Real Aeroclub Gran Canaria”.

-¿...?

- Los nombramientos, puede usted asegurar, que recaerán en personas entusiastas, que llevarán a cabo la feliz realización de este proyecto, que cuenta desde hoy con el apoyo oficial de todos los centros y “Reales Aeroclub” de la Confederación Española.

-¿...?

- Como aún no le ha sido comunicado al interesado el nombramiento de Presidente, me parece algo aventurado revelarle su nombre. Ruégole un poco de paciencia, pues no pasarán muchos días en que se sepa.

-¿...?

- La junta por hoy la compondrán cinco señores.

-¿...?

- Socios, no se admitirá a ninguno hasta tanto quede oficialmente reconocida la junta directiva por el “Real Aeroclub de España”.

-¿...?

- Puedo asegurarle que ingresarán muchísimos. El primer mes ingresarán más de cuatrocientos socios. Pues son muchas las personas que ya lo tienen solicitado.

-¿...?

- Esto depende pura y exclusivamente de la resolución que adopte y del acuerdo de la Junta Directiva, que es la que estudiará lo más conveniente para el ingreso de socios.

-¿...?

- No pasarán muchas semanas para que lo pueda usted saber y yo muy gustoso en comunicarle hasta la toma de posesión de los señores que la integren.

-¿...?

- Cumpliendo con lo acordado y siguiendo instrucciones, constituiré la Junta Directiva proponiendo el día de la toma de posesión de dicha junta los nombramientos de la Junta de Honor.

-¿...?

- Inconveniente, ninguno. El primer nombramiento será el de S. M. El Rey don Alfonso XIII, como Presidente Honorario.

S.A.R. el Infante don Alfonso de Orleans y Borbón, Vicepresidente Honorario.

Como socios de honor:

El Excmo. General don Julio Echagüe Ayant, jefe de la aviación militar española.

Excmo. Señor don Juan Méndez de Vigo y Méndez de Vigo, Coronel de E. M., jefe encargado de los servicios de la aviación de España.

Don Emilio Herrera Linarcs, Comandante de ingenieros, autor del proyecto de zeppelines de España a la Argentina.

Don Ricardo Ruíz Ferri, Presidente del Real Aeroclub de España.

Don Luis Ballber de Gallart, Presidente del "Real Aeroclub de Cataluña".

Don Francisco de P. Nebot, arquitecto, autor del proyecto del "Real Aeroclub Gran Canaria".

Excmo. Señor Alcalde de Las Palmas.

Excmo. Señor Delegado del Gobierno de S.M.

Excmo. Señor Gobernador Militar.

Aviadores socios de mérito:

Don Antonio Perdomo Benítez, primer aviador canario, perteneciente al ejército español.

Mr. Lefran, aviador francés, que hizo su primer raid por Las Palmas de paso para Dakar, saliendo de Marsella.

Mr. Sacadura Cabral y Mr. Gogo Couthino, aviadores portugueses que en su raid a Brasil hicieron su primera escala en el puerto de Las Palmas, procedentes de Lisboa.

-¿...?

- El de estos aviadores extranjeros será propuesto teniendo en cuenta los grandiosos raid aéreos realizados por los mismos y a la vez correspondiendo al honor que nos han dispensado al elegir como primer punto de escala el Puerto de la Luz de Gran Canaria.

-¿...?

- Los nombramientos serán comunicados oficialmente por el Presidente del “Real Aeroclub” el mismo día de la constitución de la Junta Directiva, telegráficamente, a los interesados.

-¿...?

- Mi propósito es ése precisamente: la organización de un acto conmemorativo a la constitución de este “Real Aeroclub Gran Canaria”.

-¿...?

- Creo lo mejor la celebración de una gran fiesta por la noche, en los jardines del Hotel Santa Catalina en honor de S. M. El Rey don Alfonso XIII, como Presidente de Honor, y a la vez conmemorando la fecha de la fundación en Las Palmas de esta importante Sociedad.

-¿...?

- Los acuerdos serán transmitidos a la prensa en su día, no dudando un momento prestarán ustedes la cooperación valiosa a los proyectos expuestos.

-¿...?

- Hasta el presente muy satisfactorias y estoy satisfechísimo al ver la buena acogida que ha tenido aquí todo lo relacionado con el concurso de aviación, como

anteriormente le indicaba, y la expectación que ha despertado el solo anuncio del raid del aviador señor Canudas.

-¿...?

- A Canudas le traté en el “Real Aeroclub de Cataluña”, la misma tarde que fui a ver al Presidente de esta Sociedad, que había regresado de San Sebastián. La impresión no pudo ser más halagüeña. El señor Ballber de Gallart me recibió muy amablemente, congratulándose muchísimo de los proyectos que le había expuesto al señor Foyé, los cuales, desde aquel momento, hacía suyos, con el más decidido interés y apoyo, poniendo de su parte cuanto fuere necesario para contribuir a su feliz realización. Además, no solamente el “Real Aeroclub de Cataluña” patrocinaba la celebración de este gran concurso, sino que en su día acordaría corresponder con un premio en metálico para el aviador que venciera el recorrido en el menor tiempo.

-¿...?

- Nuestro viaje a Madrid fue debido a exponer al General Echagüe el proyecto del concurso de aviación y a la vez solicitar su cooperación con objeto de que puedan tomar parte en el mismo los aeroplanos e hidroaviones que en esa fecha pudieran efectuarlo. El General Echagüe, jefe de la aviación militar, con quien el día anterior habíamos celebrado una entrevista en el Casino “La Gran Peña”.

El señor Méndez de Vigo ya estaba informado de nuestros proyectos, por así habérselo hecho presente en Valencia el señor Foyé el día de la celebración del Concurso organizado por el “Real Aeroclub de Valencia”, concurso de aviación que tuvo lugar el 31 de julio al 3 de agosto, que fue muy interesante. La escuadrilla de aviaciones la mandaba el coronel señor Méndez de Vigo, actuando de jefe del aeródromo el capitán Sousa y de comisario adjunto don Mariano de las Peñas.

A esta fiesta asistió el Presidente del “Real Aeroclub de España” don Ricardo Ruíz Ferrí, quien dio una brillante conferencia en el teatro “Olimpia” acerca de los transportes aéreos ilustrándola con proyecciones. El señor Ferrí obtuvo un gran triunfo.

-¿...?

- Igual que a todos, al señor Méndez de Vigo le comunicamos la idea; calificando de peligro, de arriesgadísimo el raid que se proponía efectuar el aviador Canudas de Barcelona a Las Palmas.

-¿...?

- El General Echagüe con la distinción que le caracteriza y su amabilidad exquisita, tuvo frases de grato recuerdo para Las Palmas, debido a las (¿?)¹¹ atenciones de que fue objeto durante su corta estancia en ésta, acompañado a S.A.R. La Infanta doña Isabel, a su regreso del Centenario de la República Argentina el 2 de junio de 1910.

-¿...?

- Muy amablemente me dijo: el día que celebren este concurso, y para ello deberán darme cuenta con bastante anterioridad, veré y trataré de hacer cuanto pueda para que concurra el mayor número de aparatos militares, siempre que las circunstancias lo permitan.

Además, como supongo que esto no será para mañana, añadió el general, tendremos en esa fecha los nuevos aparatos que recibiremos próximamente. Al despedirse nos dijo: estoy aquí para todo cuanto se les ofrezca, y dispuesto a cooperar en todo aquello que esté de mi parte para el mejor éxito de este concurso, felicitando al

¹¹ Palabra ilegible en el original.

propio tiempo a los organizadores. Se interesó por el raid del aviador Canudas, por el que siente gran afecto.

-¿...?

- Toda la prensa de Madrid nos dedicó elogios, dando cuenta de nuestra llegada a la Corte, y a las entrevistas con las diversas personalidades encargadas de la aviación. He aquí un recorte de lo que dijo el *ABC* del día 23 de agosto:

El “Raid” Barcelona – Las Palmas

Trabájase con actividad en la preparación del “raid” de hidroaviones y aeroplanos de Barcelona a Las Palmas, “raid” que ha despertado gran interés.

Ha llegado a esta corte el cónsul de El Salvador en las Palmas don Domingo Navarro y Navarro iniciador de este concurso aéreo haciendo las gestiones necesarias y ultimando detalles para la pronta realización de este proyecto. Acompaña al señor Navarro entre otras personas don Javier Borrás, director de la revista *Importación. Exportación Española de Barcelona.*

El señor Navarro ha sido recibido en el ministerio de la Guerra por el General Echagüe y el Coronel de Estado Mayor señor Méndez Vigo, jefes de la aviación militar. Igualmente fue recibido por el presidente del Real Aeroclub de España, señor Ferrí, quienes al conocer el “raid” en todos sus detalles ofrecieron amablemente su más decidida colaboración para el mayor éxito de este concurso.

Este viaje es la primera vez que se realiza en aeroplano: por lo tanto el aviador señor Canudas será el primero que atravesará el Atlántico en aeroplano. Igualmente es el primer aviador español que vuela sobre las Islas Canarias.

El Real Aeroclub de Barcelona ha tomado con gran entusiasmo la organización de este “raid” y su presidente señor Ballber ha recibido numerosos telegramas de felicitación de Las Palmas entre ellos el del alcalde saludándole en nombre de la ciudad.

La colonia canaria residente en esta corte ha expresado igualmente su felicitación a los iniciadores de este concurso.

Ha marchado a Barcelona el señor Navarro quien embarcará a bordo del vapor “Reina Victoria Eugenia” para Canarias.

Para San Sebastián ha salido el presidente del Real Aeroclub de Barcelona señor Ballber.

La noticia al ser conocida por la colonia canaria produjo gran entusiasmo. No olvidaré nunca aquella peña de paisanos que demostraban un interés enorme por conocer en todos sus detalles los proyectos y el futuro raid de Canarias; algunos de ellos lamentábanse el no estar en Las Palmas, para presenciar la llegada de este aviador.

-¿...?

- Saludé a muchos; entre ellos recuerdo a don Rafael Pérez Corbacho, Agustín Millares, Francisco Toledo, Fernando González, Benigno Pérez, Miguel Benítez, Félix Casanova y otros.

-¿...?

- Se dirigieron telegramas de felicitación a Barcelona al “Real Aeroclub de Cataluña” los que estimaron muchísimo, pues ponía de manifiesto el entusiasmo de los canarios por la celebración de este raid.

-¿...?

- Regresamos a Barcelona el primero de septiembre. A nuestra llegada nos encontramos con que la prensa de la ciudad condal acogía por telegramas y noticias

publicados por los diarios de Madrid y bien pronto el aviador Canudas era objeto de la expiración [sic] de toda España y del extranjero que con gran interés esperaba el resultado de este vuelo arriesgadísimo que iba a emprender. De todos sitios se solicitaba información. La prensa inglesa había ordenado a sus corresponsales que dieran cuenta detalladamente de todo lo relacionado con este raid.

-¿...?

- Primeramente conferenció con el presidente del “Aeroclub” señor Ballber de Gallart, a quien hizo presente Canudas el raid con todos sus detalles. El señor Ballber ofreció lo necesario para que éste se efectuara con el mayor éxito, pero aconsejando la mayor prudencia, en evitación de algún accidente desagradable, teniendo en cuenta lo difícilísimo y arriesgado de la empresa.

-¿...?

- Telegramas se recibieron muchos, entre ellos recuerdo uno del alcalde señor Mesa, saludándoles en nombre de la ciudad y felicitándoles por los proyectos del raid a Canarias, y otros del presidente de “Fomento y Turismo”, en cuya sociedad se ha delegado para la organización de todo.

-¿...?

- El Presidente de “Fomento y Turismo” el Dr. don Carlos Navarro Ruíz participábale en su telegrama entrevista con el alcalde don José Mesa y López y con el Presidente del Cabildo Insular don Tomás de Zárate, quienes reconociendo la importancia y trascendencia de este raid, ofrecieron afrontar las obras para el arreglo del campo de aviación, delegando en los técnicos ingenieros don Rafael Hernández Suárez y don Antonio Artiles Gutiérrez para que de acuerdo con la entidad “Fomento y Turismo” realizaran los estudios y eligieran un campo de aterrizaje para contribuir al

éxito del joven aviador español con objeto de que efectuara sin ningún peligro sus operaciones de aterrizaje.

-¿...?

- Canudas continúa en su firme propósito de hacer este raid.

Para ello, no hace muchos días, el Presidente de “Fomento y Turismo”, ha recibido una amplia carta del Presidente del “Real Aeroclub de Cataluña”, donde le daba detalladas instrucciones, y hacía numerosas observaciones acerca del raid. De este documento, se dio cuenta a la junta de “Fomento y Turismo” hace varios días, acordándose comunicar al Alcalde y Presidente del Cabildo Insular el contenido de la misma para obrar en consecuencia.

-¿...?

- Naturalmente. Hoy es un poco más arriesgado debido a los temporales, pero el aviador Canudas como se proponga realizarlo, lo realiza.

-¿...?

- Según me dijo días antes de dar a conocer la ruta a emprender, invertiría unas quince horas en vencer el recorrido, llegando a esta isla de una y media a dos de la tarde.

-¿...?

- No pude ver al Comandante Herrera, por encontrarse fuera de Madrid. Había ido a Sevilla, a dar una conferencia acerca de sus proyectos. Esta conferencia se celebró en el “Círculo Labradores”, que como todas las suyas, obtuvo un ruidoso éxito.

Trató extensamente de la línea aérea entre Sevilla y la República Argentina.

Herrera, hombre de ciencia e ilustre piloto, ha sido el alma de esta empresa colosal que sólo una persona como él podía ser facultada para realizar esta labor magna,

en la seguridad del más brillante éxito. Lamenté muchísimo el no verle; llevaba la ilusión y la esperanza de oírle algunas impresiones sobre sus negociaciones en la realización de su proyecto y la descripción del mismo. Iba a solicitar su apoyo para la fundación de una escuela de pilotos en Las Palmas, teniendo en cuenta la creación de esta línea aérea.

-¿...?

- Conozco lo que han publicado los periódicos, y he seguido detenidamente el curso de las negociaciones entabladas con nuestro Gobierno y el argentino deduciendo y reconociendo la labor brillantísima realizada por el comandante Herrera Linares, de la realización de su proyecto.

-¿...?

- Hasta mi llegada a ésta, no había leído la conferencia del doctor Eckener, que gracias a la atención y amabilidad de mi colega don Juan de Llyanga, Vicecónsul de la República Argentina en Las Palmas, que me obsequió con un ejemplar. La conferencia del doctor alemán Eckener, está editada por la casa editorial de Buenos Aires “La Baskonia”. De esta conferencia he deducido lo dicho anteriormente, relacionado con la labor brillante que ha representado el estudio de este gran proyecto aéreo, en el cual ha sabido vencer el Ilustre Comandante Herrera cuantos obstáculos se le han presentado para obtener el éxito completo en la creación de este servicio, calificado en principio como proyecto concebido por imaginaciones exaltadas cuya fantasía les hizo sospechar la posibilidad de soluciones que pudiera proporcionar al espíritu placeres intensos como soñadores, tan inocentes como irrealizables.

La creación de nuestro “Real Aeroclub Gran Canaria” será de una necesidad grandísima para Las Palmas, estando próximas a establecerse estas líneas, en cuya

empresa ha puesto su alma, como ha dicho muy bien el presidente del “Aeroclub Argentino”, un Rey todo corazón, democrático sin afección, valiente, sin jactancia, caballero por tradición, *sportman* por temperamento, tan sincero amigo de la Argentina que si fuera menester vendería sus joyas para armar esta nueva carabela y quemaría las naves para llevar a feliz término su ardiente deseo.

(Concluirá mañana)

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (21-12-1922).

El “Real Aeroclub Gran Canaria”. Hablando con Domingo Navarro y Navarro

(Conclusión)

-¿...?

- La conferencia del Doctor Herr Hugo Eckner, Director y primer piloto de la sociedad alemana de navegación aérea, fundada por la misma casa alemana Zeppelines, se celebró bajo los auspicios del Centro Naval Argentino e hizo la presentación del conferenciante el Presidente del “Aeroclub Argentino” el Doctor don Florencio Martínez, quien describió admirablemente la biografía del ilustre Doctor. Debido a no dominar el idioma español, delegó Eckner su representación para la lectura de la conferencia en el ingeniero señor Padilla.

-¿...?

- Eckner formaba parte de la comisión que se traslada a Buenos Aires, presidida por el Comandante Herrera, para dar cuenta del proyecto de la línea aérea y a solicitar el apoyo del gobierno argentino.

De esta comisión formaba parte el gran financista [*sic*] español don Tomás Rementería, quienes a su regreso de Buenos Aires estuvieron de paso por Canarias, después de haber logrado sus propósitos.

-¿...?

- El señor Olivié, no hace muchos días estuvo en ésta de regreso de Buenos Aires, saltando a tierra acompañado de uno de los oficiales del buque y cumplimentó en la Comandancia de Ingenieros el teniente coronel don Justino Alemán Báez y saludó a su compañero de promoción don José Pinto de la Rosa.

Con motivo del vapor alemán “Gerona” tener que zarpar [*sic*] inmediatamente, el señor Olivié sólo pudo permanecer en tierra media hora. Durante ese corto tiempo, el capitán Olivié hizo relación de sus gestiones acerse [*sic*] del Presidente de la República Argentina señor Alvear, cumpliendo la misión a él encomendada por Herrera relacionada con la línea aérea de Zeppelines regresa a España satisfecho del resultado de su misión y de las entrevistas celebradas con el Presidente Alvear, de quien obtuvo la confirmación en todo cuanto le dijo durante su visita a España, volviendo el señor Alvear a ratificarse en sus manifestaciones.

El gobierno argentino contribuirá igualmente en la misma forma que lo haga el gobierno español.

El gobierno español garantiza el empréstito de los “treinta y cinco millones” que se necesitaban para la creación de esta línea aérea, ha sido cubierto con demasía en España y ahora todos los esfuerzos van encaminados a la inauguración inmediata de este servicio.

Además, y según manifestaciones de dicho capitán, se creará una línea especial con zeppelines más pequeños que los destinados a Buenos Aires. Solamente harán el

servicio de Sevilla a las Canarias, se establecerá en ésta de una escuela de pilotos aviadores.

La línea con América será directa de Sevilla a la Argentina y aunque aún no hay nada decisivo, se proyecta una escala en Montevideo.

-¿...?

- Olivié, –dijo-, que sería creada una línea de zeppelines a Canarias y a la vez una escuela de pilotos. Esto me ha hecho recordar las siguientes manifestaciones del general Echagüe:

Éste ha dicho públicamente que una de las cosas que merece atención preferente es la formación de pilotos y de mecánicos –añadiendo-: todos los esfuerzos deben dirigirse a conseguir tener el mayor número posible de pilotos. Claro está, que no todos han de ser militares, que para eso están los pilotos de complemento, pero el gobierno en cualquier momento debe disponer de ellos según lo exijan las necesidades de la defensa nacional.

Las escuelas para la formación de pilotos aviadores se deben multiplicar y en este sentido se hará cuanto se pueda. En breve empezarán a funcionar algunas de esas escuelas de las que podrían salir excelentes pilotos. Esto ha hecho el general Echagüe, y nosotros aprovechando las manifestaciones del general jefe de la aviación, ya que no lo hemos hecho, estamos a tiempo de solicitar urgente la creación oficial en Las Palmas subvencionada por el Estado, de una escuela civil militar, para la formación y estudio de pilotos aviadores y a la vez una base naval de hidroaviones.

-¿...?

- Sí, conozco dicha estación aerodinámica.

Durante mi estancia en Madrid fui invitado una mañana por varios amigos, entre ellos Jorge Davernes, a Cuatrocientos, con objeto de ver el gran campo de aviación militar. La estación aerodinámica está establecida igualmente en este sitio; por cierto que es una obra admirable, digna de ser vista por todos. Es una de las tantas obras efectuadas con gran acierto por nuestros ingenieros militares.

Nuestra visita duró muy poco tiempo; sólo el necesario para verlo todo detenidamente, y hacernos cargo de la magnitud de la misma. El entrar en una completa descripción sería tarea de muchas cuartillas para usted, pues poseo numerosas notas relacionadas con la misma, notas que fue tomando con objeto de conservarlas para cuando fueran necesarias, como por ejemplo:

La estación aerodinámica, como usted ya sabe, tiene por objeto el someter a prueba la resistencia y buena construcción de los aparatos destinados a la aviación. Existe en esta estación un salón de pruebas para las hélices de los aeroplanos, observatorios meteorológicos, anemómetros que dejan marcada la dirección y velocidad de los vientos, etc. etc. Recorrimos todas sus dependencias en unión del ingeniero Herce y de otros amigos, quien nos fue explicando la importancia de esta estación. En otro departamento espacioso hay un motor marca Fiat, de 700 H.P. Frente al mismo, un círculo abierto de la pared como si fuese un túnel que mide tres metros de diámetro, siendo, si mal no recuerdo, el mayor del mundo y tiene la forma apropiada para encauzar el aire que lanza la hélice situada en la cámara de exposición que mide cuatro metros de diámetro. El viento lanzado por esta hélice llega a alcanzar hasta sesenta metros por segundo, que equivale a la marcha de un aeroplano volando a doscientos kilómetros por hora.

Con esta estación ha quedado resuelto uno de los tantos problemas de la aviación, o sea, la garantía de la buena construcción de los aparatos y de su resistencia en el aire.

-¿...?

- Conozco esta compañía. Es la misma que explota actualmente la línea aérea Toulouse-Casablanca con escala en Barcelona, Alicante y Málaga.

La compañía Latecoere fue la misma que envió a España el año 1919 a su director administrador para establecer los servicios antes dichos. El viaje lo realizó el director de esta compañía en aeroplano, siendo portador de un saludo para nuestro monarca en nombre de la colonia española residente en Toulouse.

S. M. El Rey recibió complacido el saludo que le enviaba la colonia española y el cónsul señor Maluquer, contestando S. M. con una carta muy cariñosa.

La misiva regia fue entregada al Excmo. Señor Marqués de Massini por la mañana, en Madrid, y era leída en Toulouse al caer la tarde del mismo día.

-¿...?

- Fue presentado a uno de los jefes de Barcelona, que estaba hecho cargo de la línea de servicio aéreo de Barcelona a Mallorca.

-¿...?

- El servicio será de hidroaviones.

-¿...?

- Hablé con Rafael Guerra del Río, nuestro gran batallador y representante en cortes, durante mi estancia en Barcelona. Guerra del Río, estando una mañana en el “Café Continental”, situado en la rambla de Canaletas me habló de las líneas aéreas de

Canarias, manifestándome que en la situación actual, admitía dos soluciones, que según sus noticias se estaban estudiando y la que no perdía de vista dada su gran importancia.

Una de ellas era precisamente la de los dirigibles, directamente desde Sevilla, y la de hidroaviones, por etapas establecidas sobre las bases de Marruecos.

Esta solución es, quizás, la más práctica, desde el punto de la riqueza nacional, por favorecer la creación de la industria aeronáutica en España con la construcción [de un] mayor número de aparatos.

La creación de una línea mixta de aparatos terrestres e hidroaviones le costaría lo mismo que paga hoy el Estado a una sola compañía que lleva el correo de Cádiz a Canarias. Rafael Guerra del Río sé que ha dedicado lugar preferente a esta importante sección de aeronáutica confiando igualmente en la pronta creación de estos servicios entre las Islas Canarias y la Península.

-¿...?

- He visto este buque en Barcelona. El “Dédalo”, que por cierto manda nuestro paisano Wenceslao Benítez, es el que viene efectuando constantemente los bombardeos aéreos en combinación con la escuadrilla de aeroplanos de África. Es un barco escuela de pilotos aviadores y lleva a bordo unos cuarenta hidroaviones y el dirigible “España”.

El ilustre comandante Benítez fue quien dirigió las brillantes operaciones últimamente realizadas en Alhucemas, siempre felicitado por S. M. El Rey, lo mismo que don Pedro Cardona, jefe de la aviación naval.

El señor Cardona fue segundo comandante del cañonero “María Molina” de estación en este puerto en el año 1910, que mandaba el hoy almirante de la escuadra española don Ángel Aznar. Con esto supongo amigo Delgado, podrá quedar satisfecho de la información que deseaba, y mañana será otro día.

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (22-12-1922).

Un libro de Fernando González. *Manantiales en la Ruta*

Hace unos días, después de haberlo leído por su autor en el Ateneo, acaba de ver la luz en Madrid un libro de versos del joven poeta canario, nuestro querido amigo, Fernando González.

Todos conocemos el indiscutible valer de este muchacho, que desde el principio de su vocación por la poesía mereció la atención y el elogio no sólo de los intelectuales y aficionados, sino del público todo, que veía en él, venido desde su pueblo nativo, de Telde, con su figura desgarbada e insignificante, una gloria segura de la Gran Canaria.

Fernando González, tras grandes esfuerzos, logró marchar a Madrid no sólo con el fin de cursar los estudios de Filosofía y Letras sino, además, con el propósito de publicar el libro que hoy conocemos y otros más, que si no concluidos, al menos ya tenía conscientemente planeados. Llegó a Madrid, y allí, donde triunfa el que sólo tiene padrinos o buenos amigos que bombeen, logró llamar la atención de la más respetable crítica desde sus primeras publicaciones en las revistas *España* y *La Pluma*. Personalidades en la crítica como E. Díaz Canedo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Araquistáin, y otras más, ofrecieronle su amistad, y en revistas y periódicos se dio paso a todo cuanto a la pluma de Fernando González se debiera.

Actualmente publica *España* revistas de libros, (pequeñas críticas), que firma nuestro joven poeta. Su personalidad en Madrid se agranda por momentos, hasta el

punto de que un editor se ha aventurado a la publicación de su libro *Manantiales en la Ruta*. Y ha sido en realidad una aventura del editor publicar su libro, porque de sobra sabemos que en España se lee poco, o no se lee nada, y menos versos... de un poeta joven que sólo la crítica seria ha tenido en cuenta. Pero el nombre alcanzado por Fernando González ha parecido suficiente en garantía al editor para obtener un éxito de venta, cosa que nosotros no dudamos, pudiendo asegurar que su mayor éxito editorial lo obtendrá en Las Palmas, donde no sólo se leerá su libro por tratarse de un poeta nuestro, sino porque nuestro público, (en su honor sea dicho), es de los más que leen. Así que de esta vez, editor y autor verán recompensados, el uno su atrevimiento, o su valentía que se diría mejor, y el otro su valiosa labor poética.

El libro de Fernando González, sin hipérbole, es un magnífico libro de versos; que si bien puede decirse que acusa alguna influencia de Antonio Machado, de Juan Ramón y, sobre todo, de nuestro gran poeta muerto Tomás Morales, no por eso deja de sorprendernos a menudo con composiciones personalísimas. En este libro pueden señalarse, sin temor a equivocación, las composiciones más recientes y las hechas cuando *Manantiales en la Ruta* era apenas un proyecto.

El estilo personal se agudiza de manera muy notable en las composiciones que señalaríamos como de última producción. Pruébese con ello que Fernando González, como todo hombre estudioso, inteligente y de espíritu sensible, ha llegado a sentir hondamente los versos de los poetas que hemos nombrado como influyentes en su obra; y ahora, pisando ya en terreno propio, labora su campo con la pura simiente de su pensamiento. Sus primeros versos sólo fueron ensayos de un cultivo que él cuidaba, aunque la semilla que germinaba era ajena; hoy, dueño de una riqueza que ha sabido

conquistar, planta su tierra de un fruto que sólo a él pertenece, y cuya propiedad nadie puede negarle.

La edición de *Manantiales en la Ruta* es una edición modesta aunque de buen gusto. Un retrato del autor, al lápiz, hecho por Victorio Macho, la avalora. Es un admirable retrato más, salido de la mano del gran escultor que cuando dibuja, más parece que esculpe, tal es la fuerza de la línea de los contornos del dibujo... que pudiéramos llamar dibujo escultórico.

Con el único afán de congratularnos por el triunfo que con la publicación de su libro está obteniendo Fernando González hemos escrito estas líneas, donde no hemos ni intentado el principio de un desmenuzamiento crítico de la obra, porque nos creemos faltos de inteligencia crítica. Por eso, repetimos, sólo se verá en estas palabras la alegría que nos produce ver confirmado el presentimiento que siempre tuvimos con respecto al joven poeta de nuestra tierra: de que sería una indiscutible gloria de Gran Canaria.

La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (19-4-1923).

La Rosa de los Vientos. Revista Literaria de Santa Cruz de Tenerife

Era desolador observar cómo hasta ayer –hoy *La Rosa de los Vientos* nos señala un nuevo punto en el horizonte de nuestra vida anclada-, en Canarias, ni tan siquiera se adivinaba una posibilidad de sano y bien orientado movimiento literario, que iniciara la juventud, con todo el fervor y la valentía de sus años mozos.

Los pocos escritores y poetas con que contaba, y cuenta el Archipiélago, -¡tantos desaparecidos!-, habían llegado, en su mayoría, a una madurez de su arte y de su vida.

Sola, desierta, se veía la senda que ellos hollaran un día; por ella no se percibían ni unos pasos, ni una voz. Era amargo, pesado, profundamente doloroso el silencio.

En Gran Canaria una, dos, tres voces aisladas –aisladas dentro del aislamiento de la isla- intentaron hacerse oír, pero cayeron en el foso de la indiferencia, rápidas, como ayudadas en su caída por el enorme peso del plomo. En Tenerife, -al igual que aquí- seguían oyéndose, incesantes, con insistencia mortificadora, las voces rasgadas de unos pocos merodeadores de los campos de la literatura, de la poesía y de la crítica. En las otras islas el silencio venía de lejos; era de siempre.

Pero de pronto, y casi al unísono, han llegado hasta nosotros claras voces de juventud: la voz de Bohemia Pulido Salazar primero, desde la Gomera, con su libro de versos, aún inédito, y las voces alegres y optimistas que por los 32 picos de *La Rosa de los Vientos* lanza un grupo, en tropel, de jóvenes artistas tinerfeños.

Es un consuelo notar que ya hay cerca quienes nos oyen y a quienes oír. La juventud artística de Tenerife –la verdadera- con su primer número de *La Rosa de los Vientos*, nos hace un signo de inteligencia, para que nos sumemos a sus filas y unamos –en un solo grupo fraternal- nuestros esfuerzos y los suyos. Bien; allá vamos dispuestos a alegrarnos con la arriesgada aventura, aunque algún día –pronto quizá- tengamos que caer rendidos de tanta alegría momentánea.

Allá, en vuestra isla, amigos, ya os habrán salido al paso los merodeadores, esgrimiendo las viejas espadas de sus prestigios; aquí, también aquí -¿cómo no?-, hay quienes merodean desde hace tiempo por los campos del arte y nos saldrán al lindero. No les miremos siquiera. Dejémosles. Que sus voces se sientan roncas y cansadas de tanto gritar. Que sigan dueños de los campos conquistados –campos estériles aún y

¡siempre!, porque ni han podido ni han sabido cultivarlos- y marchemos unidos, alegres, camino adelante, sin cansancio y sin prisa.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (6-5-1927).

Versos y estampas, por Josefina de la Torre

I. La mujer fea, inteligente, disculpa su principal obligación. –La obligación principal de la mujer es ser bella.- La mujer bella, inteligente, añade la gracia de su entendimiento a su belleza. Josefina de la Torre pondera *su obligación* con la gracia que añade.

II.- VERSOS: versos de Josefina: modernidad. Perfume especial que emana de su fina sensibilidad frente al paisaje. Frente al paisaje claro y limpio como su ojos. El contorno de las cosas, perfilado con la caricia, cándida, infantil de la palabra, justa, precisa.

En el horizonte
corta el mar una cinta de roca,
jugosa de agua.
.....
En la playa, de oro soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente.
.....
Era un espejo del chopo
y alfombra verde del cielo
con reflejo de los árboles.

Josefina de la Torre ha dejado de ser niña. Sí. Ha dejado de ser niña pero sigue siendo infantil. Es consciente de su infantilismo. No se atemoriza. No huye de él, porque en él radica todo su poder lírico. En Josefina, como en todos los poetas jóvenes de hoy, la virtud principal está en ser infantil a través de la conciencia madura. (1) Y por último, anotemos: -Josefina de la Torre: Neo-romántica. Por ende, actual. Nuestra. Sin

antecedentes líricos. Hasta hoy –que sepamos- la única mujer que une su voz delicada al coro de poetas españoles de vanguardia.

III.- ESTAMPAS. Aquí, en sus estampas, vemos asomar, como a través del fino papel de una calcomanía, la cara ingenua llena de dulce sonrisa, de Josefina. En esta estampa, está ella saltando aquel muro, junto a la playa. En esta otra, es una entre las niñas que forman el corro. Josefina está en el centro –nosotros la vemos en el centro- y el corro marcha lentamente, con una ligera ondulación. Ella ve pasar la rueda sobre el mar. Ahora azul, ahora rosa, ahora blanca, como un pequeño arco-iris. En todas las estampas, está la niña con una definida actitud.

Al correr los años, Josefina, un día, recordaba. El recuerdo alzó, sin ruido, su tapa y puso ante la mirada, -dulce, infantil siempre- de Josefina, el prodigio de sus Estampas. Las Estampas tenían, a la hora del recuerdo, una claridad meridiana, deslumbradora. Y Josefina, entonces, pensó en ordenarlas, en guardarlas cuidadosamente. Podían extraviarse... Josefina ordenó sus Estampas y nos las mostró diciéndonos: -así era yo y así eran aquellos paisajes, aquella playa serena con sol de oro.-

Lindas, encantadoras Estampas.

Están escritas estas páginas del libro de Josefina de la Torre con una emoción y sencillez insuperables. Cada una de las Estampas es un magnífico cuadro cinematográfico. –Y no se asuste el lector de la afirmación.- Son algo tan vibrante dentro del ritmo ligero de la frase, que podríamos añadir: las Estampas de Josefina están escritas en lengua cinematográfica. Con la superación, -sin duda- del color. Y de los contornos acusados. Y con el de la frase breve, plegada a la imagen. A la imagen, que deslumbra, de pronto, con luz vivísima que corre por todos los trazos de sus Estampas.

IV.- PRÓLOGO DE SALINAS. Graciosa alegoría. Imágenes llenas de gracia. Pedro Salinas, con el Prólogo, tan exquisito, nos da la llave mágica, con la que abrimos el estuche magnífico que del libro ha hecho *Litoral*, y en el que se guardarán, para siempre, las imágenes de oro que en él ha depositado Josefina.

- (1) Agustín Miranda Junco, al escribir sus impresiones sobre *Versos y Estampas*, sugiere este tema con el que me complazco insistiendo. Cita a García Lorca –léase *Canciones*– como el caso típico de “infantilismo madurado”.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (13-12-1927).

Alonso Quesada y el olvido

Al querer decir algo de don Alonso, se nos llega a la memoria el recuerdo de otro poeta desaparecido: Tomás Morales. Antítesis poética de don Alonso y antítesis, también, en cuanto al homenaje rendido por sus paisanos.

Tomás Morales, como convenía a sus versos elocuentes, sonoros, de contorno barroco, era alto, de fuerte complexión, casi hercúleo. *Alonso Quesada* enteco, todo nervio, con una mirada aguda que llegaba a lo más hondo, representaba, físicamente, la aridez de sus versos, sin curvados contornos secos y punzantes, a veces, como la aulaga –ese esqueleto de planta-. La ternura de los versos de *Alonso Quesada* –a veces era tierno y dulce como un niño- nacía de su voz.

La sonoridad, la exuberancia barroca del gran Tomás Morales, cautivó la atención de sus paisanos. Aún en vida se inició la idea de un busto, que se colocaría en lugar público. Muerto ya, el escultor Victorio Macho labró un magnífico monumento funerario –síntesis expresiva, juego elocuente de planos –que se alza hoy sobre el trozo de tierra donde reposa. Para los versos de don *Alonso Quesada*, secos y áridos, no hubo siempre sino indiferencia malintencionada, cuando no oculto rencor. Incomprensión a la

postre. Después de muerto el silencio amenazaba cebarse en su memoria. Sólo EL LIBERAL en cada aniversario, aviva el rescoldo, y la llama del recuerdo arde más viva en el fervor de una minoría.

Nada se ha hecho aún digno de la memoria del más grande de los poetas líricos de nuestra tierra. Nada se ha hecho aún para perpetuar la memoria del fino humorista isleño que nos legó, en sus crónicas, un verdadero caudal de ingenio y de agudeza.

Alonso Quesada, sin embargo, con la honda penetración de su espíritu, dijo un día:

Conformidad de toda pesadumbre.
¡Mañana moriremos! ¡Los gusanos
todo nos quitarán, menos la risa
petrificada en nuestra calavera!

Con estos versos el poeta anticipó su risa –su risa de más allá de la vida– desdeñosa, cruelmente irónica, a la injusticia de la incomprensión y el olvido.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (2-12-1927).

El paisaje de la Gran Canaria

La isla contemplada desde el mar, es un débil grito de piedra en medio del silencio vasto del Atlántico.

Cuando pisamos tierra en un continente, la sensación que experimentamos es de anchura, de larga jornada que nos cansa sin andar. Mas al llegar a una isla, surge, instantánea, la idea de camino breve, de agradable paseo de unas horas, durante las que hemos de curiosearlo todo. Con el regalo íntimo de un descanso grato junto al mar, o en la inminencia más alta.

En nuestra Isla, la ciudad es algo muy circunstancial, sin mayor trascendencia ni atractivo. Sin embargo, los pueblos de tierra adentro, los caseríos humildes, las

hondonadas, los valles, los barrancos y las cumbres, lo quieren decir todo. Expresan el íntimo, el espiritual sentimiento de “isla”.

La ciudad recibe al viajero –al viajero curioso o distraído, alegre o melancólico- con el mismo gesto de todas las ciudades. Pero el viajero la abandona pronto. La ciudad, por bella que sea, no sugiere, la más de las veces, nada nuevo ni conmovedor. En el sentido, claro está, de belleza natural, sin la intervención de la mano del hombre, para su acomodo y ordenación.

La idea de ciudad implica una serie de puntos de contacto entre todas las ciudades. Por atractiva y subyugadora que sea una población, deja siempre en el ánimo del viajero un punto de emoción intacto. En las ciudades marítimas como la nuestra, el caso de semejanza es frecuente. Existe sin duda un secreto por el que el mar influye sobre las ciudades costaneras, unificándolas en su expresión y características externas.

El campo, el valle, la montaña son algo siempre nuevo. Una hondonada, la revuelta de un camino, la perspectiva inesperada de un caserío, guardan, como sorpresa grata, la emoción nueva. Frente a un paisaje de campo o de mar –no de un mar de puerto, aprisionado- renuévanse imágenes que llevamos dentro no sabemos por qué. ¿Nos recuerda este paisaje a algún otro paisaje? No lo sabemos en el instante magnífico en que la emoción surge. Pero sin embargo, en lo íntimo del alma hay una imagen que ha resucitado, súbitamente, como en los sueños. Los paisajes se presienten; son presagios que un día se hacen realidades maravillosas. Todo hombre, en sus fantasías, ha vivido frente al panorama grandioso –gran marco del sueño- o en el íntimo rincón de un paisaje sereno.

El mar, que es para la Isla el alma de sus perspectivas, prestigia su grandeza, exalta su fisonomía emocional, contemplado desde la altura. La montaña nos sirve de

pedestal. Y el mar, columbrado desde la inminencia cumbre, se amplía, se abre ancho, incalculable, desde la costa hasta su horizonte imposible.

La Isla, en medio de la gran cancha azul del Atlántico, da la más honda sensación de soledad, de silencio, de verdadero “a-isla-miento”. Isla es una palabra de profundo sentido. Isla es meditación, reflexión, ración, vida proyectada, alargada siempre hacia lo lejano. Hacia una lejanía a donde no se puede llegar sino por el sendero de los sueños.

Nuestra Isla de Gran Canaria ofrece al contemplador emocionado el apoyo de dos visiones de tierras lejanas donde sentar el pie de la fantasía en el salto prodigioso hacia el horizonte remoto: Fuerteventura –destierro de Unamuno que la amó, esquelética y pobre- aparece por oriente, en los días claros de la Isla –claridad única en el mundo- dibujada en graciosa silueta de montañas, como una decoración borrosa; Tenerife, en Occidente, enseñanza prominencia del Teide, clavado en el fondo azul del cielo, con la blanca sonrisa de su nieve.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (25-3-1929).

Primera nota de un *raid*

Todavía en tierra firme, con la seguridad de la partida –una breve hora se apresura en el reloj del tiempo- se ha de trazar la primera nota de viaje. Primera nota de un viajero inédito, con la perspectiva maravillosa de un sueño de siempre que llama, de imprevisto, a las puertas de la realidad.

¡Una hora! Una hora no es tiempo en este instante. Las emociones se agolpan en un callejón sin salida del alma. Se siente uno suspendido, como en el aire, sin saber dónde va a caer. Todo es terreno movedizo, como si el mar, adelantándose a recibirnos, nos pusiera bajo los pies el lomo huidizo de sus aguas.

Primera nota de raid. Como nuestro ánimo, la palabra se discurre hacia cien lugares que se van a dejar atrás ahora mismo; hacia otros cien que se aproximan con la lentitud desesperante de lo anhelado.

Antes de emprender el viaje, ya se siente el deseo de darle un fin rápido y seguro. Ya en él, las horas lentas de lo anhelado –por desconocido- cruzarán rápidas, tan fugaces, que nos angustiará el no poderlas detener un instante más.

Primera nota de un raid. Ni fluye la emoción –se está ahogando, desesperada, en el ánimo- de lo que dejamos, ni se puede alcanzar lo que nos espera.

Primera nota de un raid: nada. Confusión, tropel de mil cosas, sin orden, sin principio ni fin, eclipse del espíritu que va y viene sobre sí mismo, sin remedio.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (16-9-1929).

Segunda nota de un *raid*

No pasa nada aún. Tenerife, primer puerto de nuestra escala. Hace cuatro años vimos por vez primera el panorama costanero de la isla. Hoy como ayer, frente al paisaje tinerfeño, sentimos la sensación de no haber pasado una noche navegando. Es como si atracados en la bahía de La Luz nos hubiésemos dormido, y el barco, arrastrado por la corriente, nos presentara, a la mañana, el mismo panorama de Gran Canaria por una parte inédita. El carácter del paisaje costanero es igual aquí que allá. Tal vez, estas montañas sean un poco más agresivas con sus cortes agudos en las crestas.

La mañana está blanca y reluciente como un gran fanal. El mar está tranquilo. El sol está tranquilo. El sol de este primer día de viaje tiene una luz de blancura inefable.

Cinco, seis horas en el puerto de Santa Cruz y después, otra vez proa al horizonte, hacia otra isla –La Palma- que va a descubrir nuestros ojos curiosos de paisajes nuevos.

Es tal el ansia de partir lejos que no sabemos cómo matar este tiempo inmóvil de la primera escala. ¿Saltar a tierra? Sí. La Laguna es una ciudad tan simpática que no podemos resistir la tentación de verla una vez más.

Hace años recorrimos sus calles tranquilas. Hoy volveremos a andar por ellas en medio de un gentío que le quitará el encanto de aquel silencio de entonces. Son las fiestas del Cristo, y el pueblo devoto acude a la ciudad sin ruidos, para alborotar su silencioso vivir con la algarabía de un fervor que no entendemos.

Dos grandes acontecimientos conmueven hoy la isla: las fiestas tradicionales del Cristo lagunero, y el espectáculo de un gran partido de fútbol. Padrón e Hilario, alineadas en las filas del “Real Victoria”, frente al once titular, toman categoría inusitada, importancia que no sospechan ni remotamente: el Cristo y ellos apasionan las ánimas “devotas” de toda la isla. (Divinos y humanos sin saberlo).

Segunda nota de un raid. No pasa nada aún digno de esa anotación emocionada que sin duda surgirá en este viaje infinito –infinito en sus cuarenta y cinco días- que nos da el bautismo de “navegantes de altura”.

Segunda nota de un raid... ¡Bueno!.

A bordo del “Niágara”. 15-9-29.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (17-9-1929).

Tercera nota de un *raid*

De paso para Cuba y New-York, desde donde emprenderá su regreso a las Palmas por Havre, París y Barcelona, estuvo ayer en esta ciudad nuestro joven compañero, el redactor de EL PAÍS, don Félix Delgado, a quien hemos tenido el gusto de saludar.

Félix Delgado es un periodista avisado y chispeante, bien pertrechado de cultura y de talento y uno de los valores más destacados de las nuevas tendencias, dentro de la literatura regional.

Lleve un feliz viaje el simpático compañero.

Con un pie ya en la lancha que habría de conducirlo a bordo del “Niágara”, Félix Delgado trazó las siguientes líneas, en las que da una impresión rápida de su estancia en esta isla:

“Un saludo a *El Tiempo*, en estas dos horas tan breves en la maravillosa isla La Palma.

¡Magnífica “tercera nota” de mi raid, ésta de La Palma!

Cumbres altas, atalayando horizontes maravillosos; semblantes serenos, de gente pura, sencilla, contenta de su pequeña gran isla.

“*Au revoir*”.

(De *El Tiempo*, De Santa Cruz de La Palma).

El País, Las Palmas de Gran Canaria (21-9-1929).

Notas de un viaje. Del 14 al 27...

Primer día.

Noche del 14. Proa a la mar. Buen tiempo y mala cara. El primer viaje de nuestra vida. Toda la travesía del Atlántico tan grande, tan inmensamente grande.

Hemos velado nuestro propio desvelo. Una, dos, seis horas. Y al amanecer del 14, la isla de Tenerife surge como un recuerdo de la Gran Canaria. En este paisaje costanero, reposa un momento el espíritu fatigado. No estamos en nuestra isla, pero nos sentimos como en ella. Idéntica fisonomía de la gente y del paisaje.

Aquí, en tierra firme, unos amigos –Rafael Navarro, Facundo Fernández, Domingo Rivero- nos abrazan. Un abrazo de llegada que encierra el calor de una larga ausencia que no esperaban.

-¿A Nueva Orleans, a Houston, a Galveston?

No lo quieren creer. Es una aventura demasiado grande para que nos lo crea. Pero se han de convencer. Aquí está el pasaporte; y allí, en la bahía, el “Niágara”, solo, como un centinela, aguardando la noche.

Los paisajes del interior, soleados, ardientes bajo un sol intenso, devuelven al ánimo las fuerzas perdidas.

...Y a la noche, en el muelle de Santa Cruz, Rafael Navarro agita su pañuelo con un aire incrédulo. Nos ve marchar en la falúa que nos lleva otra vez a bordo, y no cree aún, con la firmeza de un carácter ordenado y recto, en esta huida fantástica de la isla.

¡Adiós!

Segundo día.

Otra noche de desvelo, con mil recuerdos que se agolpan en el ánimo. En este segundo amanecer, surge en el horizonte claro otra isla.

Santa Cruz de La Palma, pende del cielo azul de la mañana con una gracia infinita.

Un muelle minúsculo, un conato de puerto que es como un brote insignificante de la ciudad.

Colgada, como un nido de águilas, la ermita de San Telmo. Y las altas montañas que clavan en el azul del aire las flechas verdes de sus pinos.

Viene a buscarnos al barco el íntimo amigo, canario: Raimundo Díaz, tan francote, tan llano, que nos abraza alborozado como un niño.

-Y a tierra con este guía maravilloso que es Raimundo. En un minuto, el automóvil de D. José Duque está a nuestra disposición. Todo es obra de Raimundo Díaz, que ha puesto en movimiento, por atendernos, la ciudad entera.

Después de recorrer unas calles empinadas, de pararnos a ver un balcón magnífico, una fuente, una puerta tallada, emprendemos el acceso hacia lo alto de la isla, por la carretera de Breña Alta.

Raimundo Díaz da órdenes al chófer:

-Hacia la Cruz del Risco de la Concepción. ¡Ya veréis!

Y vemos, sí, un paisaje maravilloso: el campo, la ciudad, el mar y la silueta graciosa de la costa. Una vista única, toda bañada de luz del sol y de aire de altura.

Y en seguida –que el tiempo apremia-, hacia Mazo, a tomar una copita de vino malvasía, que conforta y anima.

El retorno lo hacemos por la carretera de Breña Baja, junto al mar. Un túnel larguísimo, que abre seis u ocho ventanales en semicírculo sobre el paisaje costanero, y en seguida, la ciudad otra vez.

Ahora, un señor se acerca a nuestro automóvil.

-¡El señor Redactor de *El País*!

Es D. Antonio Acosta Guión, director de *El Tiempo*, que quiere saludarnos. Acaba de leer EL PAÍS, y por él sabe de nuestra escala en su isla. Cuanto queramos está a nuestra disposición –ha ofrecido, amabilísimo, el Sr. Acosta.

No hay tiempo para nada, ni para recibir un agasajo ni para ofrecernos, correspondiendo.

-Telegráfíe usted –le decían- saludando a los amigos...

-Y a la novia –añade galantemente. Será éste, pues, el último saludo que desde tierra canaria enviamos a los amigos, a la familia y a la novia.

Uno, dos, tres –no sabemos cuántas personas han ido hasta el barco a despedirnos. Apretones de manos, frases de ofrecimiento, mil atenciones... y un gran abrazo de Raimundo Díaz, que sabe recibirlo, cordial, y llevarlo hasta Las Palmas, con todo el calor que en él hemos puesto.

Tercero y cuarto días.

No pasa nada. El mar duerme un sueño tranquilo noche y día. Agua embalsada parece. La gente navega confiada. El barco lleva una marcha regular a 240 millas por día.

“Le journal” de a bordo “L’Atlantique” nos da todas las tardes noticias telegráficas: Sociedad de Naciones, Conferencias trascendentales para la política de Francia, Congresos y tratados comerciales, etc., aparecen diariamente en la página blanca del diario impreso por anticipado allá en el Havre. No pasa nada. El cielo y el mar, amables, nos dispensan una blanca acogida en nuestro primer viaje.

A bordo del “Niágara”.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (25-10-1929).

Raid Literario. Del 18 al 24

Muchas escenas pintorescas se han desarrollado a bordo estos días. Dejemos para el final el anotarlas con brevedad esquemática.

Pero no dejemos escapar las observaciones que hemos ido captando día a día, hora a hora, porque encierran un interés trascendental en esta vida monótona de alta mar.

Un gran amor –casi una idolatría- ha prendido su llama en el alma pasional de un árabe. De un árabe que bello y joven –pero sucio como buen hijo de la Arabia- ha puesto sus ojos profundos en una bella muchacha alemana –Olga Ravinonhisk que es, en medio de esta gente descuidada que compone el pasaje emigrante, una perla maravillosa. Olga es, a más de bella y gentil, inteligente y culta. Habla el ruso perfectamente, maneja tres frases francesas con rara habilidad que la hace comprensible, y sabe decir en español correctísimo, “niño mío” y “Ramona, Ramona sin ti no puedo yo vivir”. Y le basta. Baila *charleston*, y canta canciones rusas.

Bien. El árabe la guarda celosamente; nadie puede acercarse a ella, porque la mirada profunda de sus ojos se elevan como un puñal en el osado. Sin embargo, desde lejos, un español -cuyo nombre callo porque no quiero que me digan vanidoso- cambia sonrisas equívocas con la hija del Rhin. Un saludo atento a cada mañana, una galantería al cruzar un pasillo, van acercando a D. Juan español a la inabordable Isolda.

Pero todo llega, y la aproximación -¿cómo no?- tuvo su día. La noche del 28, después de un “bonne soir” acompañado de un guiño significativo de los ojos claros de Olga, el español hizo guardia solemne en la cubierta hasta las dos de la mañana. Y cuando todo dormía –el cielo, el mar, el viento... y el árabe- bajo el sereno mirar de unas estrellas estáticas, la alemana llegó, arrebujaada en un traje azul de agua profunda.

.....

Y la mañana siguiente, la tragedia: el ofendido israelita, enterado de su aditamento frontal, amenazó de muerte a la asustada “Frauenlein”... Y después, guardado el rencor de lo más hondo del alma, el árabe se vengó diciéndole:

“¡Vous ete una cocotte!”

Y las noches tropicales de a bordo han seguido contemplando el idilio “políglota” del español que no habla alemán, y de la alemana que no habla español pero que en una jerga graciosa, y con unas inocentes caricias, hace hablar a un mudo.

A bordo del “Niágara”.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (28-10-1929).

Raid Literario. Días 25 y 26

El miércoles ha amanecido el mar picado. Un vientecito S.E. alborota las faldas leves de estas graciosas chicas americanas que se bañan a toda hora en una piscina que es una redoma y andan con trote de potranco un cuarto de hora después de cada comida. Van a llegar muy gordas a su tierra, y eso desdice. Agilidad, destreza, ligereza corporal, movilidad constante en la gracia suprema de estas americanas.

Al medio día, el viento ha arreciado, y las leves alas de la mañana son ahora algo serio que hace arrugar el entrecejo de todos.

Un crepúsculo maravilloso, inefable, largo, lento, inacabable, ha envuelto en sus resplandores las cubiertas del “Niágara”. Detrás de los telones policromados de la tarde, unos relámpagos enormes, tenaces, violentos, destiñen momentáneamente la decoración fantástica de esta tarde única.

Ya la noche –una noche negra- los relámpagos rasgan las tinieblas, que tiemblan a embestidas luminosas. El rayo, parte horizontes de sombras con su látigo encendido. Y la lluvia patina sobre las lonas infladas de la cubierta. Se va agolpando la desconfianza, la duda, el temor en el ánimo. A la madrugada, un viento terrible azota el barco y el cordaje suena, pulsado por el vendaval, en un trémulo de órgano.

Se amilana el ánimo hasta tal punto que sentimos cómo la vida se oscurece más que la noche, y pierde ese valor trascendental que hasta ayer le concedíamos bajo un

cielo azul y un mar que era terreno firme donde el barco, inmóvil, se afianzaba.
Desesperanza sin un punto de consuelo donde apoyarse.

-¡Señor, Señor!

-¡Virgen de las Nieves!

-¡Madre querida del Pino!

Una, dos, tres, veinte voces salen de los estrechos camarotes de tercera.

Las mujeres isleñas claman al cielo.

Buscan el amparo y el consuelo en la plegaria. Los niños lloran, asustados... Un temible aire de tragedia cruza la noche.

Por un pasillo de preferencia, una linda muchacha americana nos mira sonriendo y nos dice en perfecto español:

-¡Así da gusto navegar! Eran días muy aburridos los que han pasado...

Nosotros pensamos un momento: -un espíritu de “primera clase” aquí; y abajo, muchos espíritu de “tercera”... ¿Temperamentos diferentes de las razas? No, educación.

.....

Ha aparecido un faro y se oye una voz que grita.

-¡Tierra cubana!

Algunos rostros desvelados se iluminan con una sonrisa de inútil esperanza.

Mañana, con buen o mal tiempo, llegaremos a puerto. Remoto consuelo al que nos aferramos con todas las fuerzas que le quedan al alma.

A bordo del “Niágara”.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (30-10-1929).

Notas de un viaje. Escenas esquemáticas de a bordo

Esta tercera del “Niágara”, con tanto emigrante isleño –La Palma ha colmado la cabida- es graciosísima. Hay mujeres que se encierran en esas bodegas oscuras y no ven el mar ni por los tragaluces. Y se pasan los días, buscando rencillas e insultándose desde las breves puertas de sus camarotes, como en una ciudadela. Una tarde oímos a una vieja palmera, que es un prodigio de gracia y buen humor, estas palabras:

-¡Ah, carijo, qué ganas tengo de que se termine el viaje *pa'* no oír tanta coñería. Estas hediondas en *toas* partes enseñan el rabo!

De enfrente, otra isleña –veinte años y cinco hijos- le contesta con un rosario de insultos que el barco tiembla. Y como final del rezado:

-...¡Mira esa vieja que no sirve ni *pa'* un remedio!

-¡Descuídate con la vieja y verás que más viejo es el Morro de la Habana y tira cañonazos!

Al anochecer, los isleños, después de la comida suben a cubierta. Un acordeón que suena mal y un timple que suena peor, animan a estos hombres que, como es noche de fiesta, se forman en rondalla: uno delante, que bate palmas; luego, el acordeón y el timple queriendo darnos idea de una isa; y, como remate, tres o cuatro filas de hombres de donde van surgiendo cantadores destemplados. Juerga isleña a bordo. Era lo que nos faltaba para el completo.

Toda la marinería anda, sublevada con una rusa bien plantada pero con una cara que es el vivo retrato de Lenine [*sic*] en conserva.

Ella se dice comunista con un regocijo que ya quisiéramos para nosotros. Y lo es en verdad. Lo da todo; desde sus modestas golosinas que guarda en un maletín de mano hasta su compañía nocturna. Una noche en proa, con tal cual marino; otra noche en popa con el barbero –un “febo francés que sonríe como una artista de cine y anda como una tanguista”.

¡Viva el comunismo!

El doctor francés es un vejete que se mueve y habla como un muñeco de ventrilocuo.

Galante, amabilísimo siempre, está ahora preocupadísimo con la salud de una jamona que ha enfermado del estómago. La grasa abundantísima de la cocina francesa ha hecho resbalar al engranaje maravilloso del aparato digestivo de la dama. Y el doctor, a cada mañana, le pregunta:

-“Avez vous diarré, madame?”

Y al oír el “¡non, non!” de la señora, lanza una carcajada agudísima que se corta en el segundo golpe:

-¡Ja, Ja!

Es el triunfo maravilloso de su receta: un poco, todos los días, de sulfato de sosa.

-¡Ja, ja! Madame, ça va bien.

Un viejo isleño –dos metros de estatura, ciento veinte centímetros, gran jipijapa y un abdomen voluminoso que promete un par de gemelos- ha ofrecido cinco pesos a la rusa comunista por “un ratito de calor”- dice él.

La rusa ha tomado los cinco pesos, lo empuja suavemente por un brazo pasillo adelante hasta la panadería, donde el horno despiden un calor que ni al infierno. Da media vuelta y le dice:

-Ahí, mucho caliente; en Rusia mucho de frío. Gracias.

Septiembre de 1929.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (2-11-1929).

Notas de un viaje. Mar y cielo. La tierra fue, durante dos días, nuestro "Paraíso Perdido"

Ya dijimos la gran inquietud que se había apoderado de nuestro ánimo el día 26 ante el vendaval y la lluvia, que arreció al atardecer. Nuestra esperanza estaba cifrada en la mañana del 27, fecha en que el "Niágara", habría de llegar a La Habana. Pero amaneció... como no quisiéramos que amaneciera ningún otro día de nuestra vida: el cielo encapotado, gris sucio, y el mar agitado de tal manera por el viento, que cada ola es una montaña imponente. El barco cabeceaba de popa a proa ante las embestidas furiosas del mar y el viento. Y a cada embestida, lo que días antes era una mole sólida, segura, que se resistía a todo movimiento, ahora era débil cascarón de nuez que iba de aquí para allá, dando tumbos como un borracho. Se desechó la idea de llegar a la mañana citada. Una remota esperanza de arribo, -más tarde, pero en el día- se aferraba al ánimo, con fuerza unas veces, débilmente otras.

Mas al anochecer -todo el día hubo luz sucia de atardecer tormentoso- nos encontramos con una sorpresa, que acabó con toda posibilidad de llegar a Puerto: el barco navegaba de nuevo frente a Las Bahamas. Se veían las mismas tierras bajas, donde el mar rompía en altas espumas que hacían un horizonte irregular, de cortinones de agua, única luz blanca del mar y del cielo, uno, dos, tres faros que señalaban, con

débiles destellos, las puntas avanzadas de las islas. El barco, pues, estuvo toda la noche dando vueltas, como un loco, frente a Las Bahamas. Había que dejar pasar el ciclón; no se podía seguir navegando con dirección a La Habana, porque hacia allá iba el ciclón enfurecido.

Y llegó la noche del 17; fue algo pavoroso. El ciclón desencadenó sus fuerzas haciendo frente a la proa del “Niágara”, que se batía inútilmente sobre el lomo de un mar esquivo y violento. ¡Oh, qué noche de inquietudes de zozobras, de dudas, de remembranzas amargas! Era un devaneo de pensamientos que, como el huracán, cruzaba la memoria silbando recuerdos y esperanzas perdidas.

Nadie durmió. ¿Quién dormía? Desde el capitán –Monsieur Jean de la Combe– hombre sereno, hábil marino, prudente y cauto, hasta el último de los grumetes, velaron, con oído atento y ojos de miradas perdidas en la inmensidad oscura del mar y cielo, aquellas horas lentas (tan lentas que no parecía sino que marchaban en razón inversa con la velocidad del huracán).

A la madrugada, tras una lluvia espantosa (no se podía resistir ni un segundo sin sentirse dolorido, como al recibir un golpe tremendo) el ciclón arreció de tal forma, creció en tal magnitud, que su velocidad fue de 90 millas por hora. Algo que no podemos describir. Y así amaneció el otro día. Pero en las primeras horas de la mañana, el mar amainó, y una noticia, que desde el puente dio el capitán, circuló por todo el barco, como la luz de un faro que anuncia puerto seguro: ¡A la una de la tarde estaremos anclados en el Puerto de La Habana!

¡Qué de llantos, de alegría; qué de aplausos, gritos, gorras lanzadas al aire; cantos y vítores; libaciones copiosas en la cantina, que no daba abasto al ansia de las gargantas reseca!

Y efectivamente, Mr. de la Combe cumplió su promesa, porque a las 12 del día doblábamos el Morro –la eterna tarjeta postal de La Habana- y el “Niágara” hacia entrada espectacular. El público llenaba el litoral y la glorieta del Malecón se hizo pequeña para tantos cientos de curiosos. Fue algo triunfal que emocionó: porque se tenía la noticia de algunos naufragios, por Las Bahamas, y hacía tres días que la radio del “Niágara” no daba razón de vida.

Y a las tres de la tarde del sábado 28 pisamos tierra cubana con el corazón henchido de gozo. ¡La ciudad de La Habana fue, durante dos días infinitos, nuestro “Paraíso Perdido”! Era nuestra ahora, de pronto, y estaba llena de sol, de una luz magnífica, bajo un cielo azul y con sus estiradas tierras llenas de vida preñadas de verdor del campo florecido, con el aire aromado del olor a fruta madura y jugosa.

Los grandes diarios habaneros –*Excelsior, El País, El Mundo, Diario de la Marina*- marcaban en unos gráficos la ruta del ciclón y detallaban sucesos espantosos de mar y tierra. Nosotros, ante las narraciones que querían ser pavorosas, sonreíamos: la realidad superaba a todo comentario, y nosotros habíamos vivido horas eternas, en el escenario inmenso del mar. Sólo viviendo esos instantes, podemos rozar la horrible idea de la muerte.

La Habana, octubre.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (8-11-1929).

Notas de un *raid*. La ciudad de La Habana

¿Es La Habana una gran población? La respuesta, que quiere ser categórica, se resiste un punto. Sí y no. Lo es, en el centro: El Prado. Lo es en un extremo: Maríanao, El Vedado, en los alrededores del río Almendares. El resto no es nada sino pintoresco, lleno de “color local” y muy típico. A veces, abigarrado; tanto, que ahoga.

Al pisar tierra, toda la ciudad se llenó de dos frases: ¡Chico, chico!; y ¡compadre, no diga! Después, fue toda ella tiendas, escaparates iluminados con luz cegadora, bares lujosos... y bellas mujeres que andan con ritmo especial y que miran desde lo hondo de unos ojos, soportando, tranquilamente como en un sueño, toda mirada de adoración.

Las noches habaneras, tan calmosas, tan terriblemente pesadas, echan a toda la gente de los interiores de las casas. Plazas, cafés, *dancings*, las innumerables terrazas –cada casa mediana tiene la suya- se llenan de perezosos que se abanicán sin cesar, aunque en vano. El “Cható Madrid”, el *dancing* más postinero –juntamente con el “Casino de la playa”- se llena de música de jazz-band y de cadencias de tangos, sones y danzones.

Nosotros hemos pasado la noche del sábado en el “Cható Madrid”, en una pista de baile, bajo los árboles, adormeciéndonos con la música de ritmo tan grato de una comparsa de negros que tocaba y cantaba sones, danzones y rumbas de cadencias inefables.

En la mañana del domingo, una visita a la “Quinta Canarias”; el sanatorio mejor de la ciudad, limpio, bien dotado y atendido por personal competente.

Y a la tarde, una visita a Francisco Bethencourt, canario ausente hace treinta años de la isla, pero que la nombra con palabra evocadora, emocionada. El Sr. Bethencourt, redactor del *Excelsior-El País*, de *El Mundo* y *Diario de la Marina*, mantiene el fuego sagrado de su amor a Gran Canaria, confeccionando, con cariño, la revista *Canarias*, que vive gracias a su esfuerzo exclusivo.

Nos lleva, a la tarde, campiña adentro, hasta la nueva barriada del “General Machado”. Barrio extremo prodigioso de trazado, con un lago central que es un sueño, con unas viviendas minúsculas, coquetonas, de leve gracia femenina. Barrio grato al

reposo, lejos del bullicio, de la algarabía y del tumulto ciudadano, donde unos crepúsculos lentos, retirados, largos y perezosos, bañan el ambiente con una luz de oro y rosa, de violeta y malva, antes de cerrar sus ojos infantiles bajo las noches plácidas del fin de otoño.

En el rincón apartado del barrio “General Machado” fueron nuestros guías sabios dos encantadoras cubanas que unió al grupo el Sr. Bethencourt: su hija –Marita, dorada y fina como el oro- y una amiga –Asela, morena, de hablar más lento que adormecía y mirar tan profundo que turbaba. El barrio silencioso a aquella hora, se sintió sorprendido más de una vez, en su reposo, con las risas de las dos cubanas gentiles.

Y al mediodía del lunes, aquietado el ánimo, sereno ya el espíritu, nos hicimos a la mar, rumbo a los Estados Unidos. New Orleans nos aguardaba, allá dentro, en el Missisipí [*sic*], a 450 kilómetros, del mar.

Houston (8-10-29).

El País, Las Palmas de Gran Canaria (11-11-1929).

Desde Barcelona. *Música*, revista musical para España y América

(De nuevo redactor-corresponsal).- *Música*, la joven y ya afamada revista catalana que dirige el gran violinista Joan Manén, realiza una labor en pro del arte musical, verdaderamente loable.

Destacadas personalidades de la crítica, músicos eminentes, “diletantes” de buena ley, emiten opiniones, hacen historia, comentan e informan al público, asomados al marco magnífico de *Música*, grata, sencilla y ponderada, hasta en el más mínimo detalle.

Ahora, con su número 12-13, perteneciente al pasado mes de septiembre, *Música*, se presenta remozada. Remozada en plena juventud. Aspira nada menos que a ser la primera entre las existentes en la Península y América Latina.

No cabe duda que lo conseguirá. Ha comenzado por aportar a sus páginas eminentes firmas: unas corresponsalías asiduas en el extranjero avaloran el texto escogido; un fichero completo garantiza, aún en los momentos de mayor crisis de colaboración, la amenidad de unas páginas bellas y emocionadas de tal cual momento en la vida musical del mundo entero.

Otro de los aciertos de esta revista –y son muchos- es esa sección que titula: *Música y los grandes músicos contemporáneos*. En ella, se da cuenta de las actividades musicales que ocupan a los más grandes artistas del mundo. Así, en unas cuartillas, Albert Roussell, desde París, nos habla de sus tareas en su período calma [*sic*] de sus vacaciones. Trabajó Roussell en un *ballet* para la ópera, con argumento exquisito de Abel Hermant.

Este “ballet” de ahora –según confiesa el mismo músico- difiere extraordinariamente del precedente, “Le Festin de l’Araigné”, donde la pantomima lo era casi todo y de la cual, el papel de protagonista exigía cualidades particularísimas. Ahora el *ballet* de Roussell Hermant, está concebido desde un estricto punto de vista de la danza, y su forma es de puro clasicismo. De más el añadir, que a pesar de la palabrita –*ballet*- que ya nos previene a soportar gran parte de la música inútil, Albert Roussell ha hecho música exenta de complicaciones banales. Un esfuerzo único se persigue: claridad y facilitar con el ritmo las evoluciones del baile.

Esta reseña breve, ligera, de lo que contiene el citado número de la revista *Música*, puede dar una idea de la importancia de la misma y del amplio horizonte que intenta atalayar, llena de entusiasmos y fervores.

Barcelona, octubre.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (1-11-1930).

Correo de Barcelona. El Caballero de la Rosa

(De nuestro redactor-corresponsal).- Se ha abierto el “Liceo” para la temporada de otoño. Ópera. Un repertorio ñoño, si exceptuamos muy pocas obras: “Luisa” de Gustavo Charpentier –que ha dirigido un Poema Sinfónico suyo en el intermedio del tercero al cuarto acto –“Peleas y Melisande” de Debussy y “El Caballero de la Rosa”, de Ricardo Strauss.

El resto “é sempre mísero”. Viejas óperas italianas, que arrastran la pesada cadena de las mil y una representación, que parece hacerlas menos ligeras y tolerantes.

Mi primera visita al “Liceo” ha sido para rendir admiración fervorosa a Strauss. Casualmente, por inesperado encuentro hemos “debutado” en el gran Teatro de Barcelona dos redactores de EL PAÍS; Rafael Navarro, llegado de Madrid la mañana del mismo día del estreno y este corresponsal que reseña a los lectores de nuestro diario, la impresión fugacísima de la obra magistral de Strauss.

Quizá ninguna de las óperas del gran músico alemán haya tenido tantos admiradores fervorosos como “El Caballero de la Rosa”.

El análisis de la partitura sería trabajo arduo, empresa empeñada, terrible para mis conocimientos y me reservo a Juan Rodríguez Doreste, sutil espíritu crítico y sapiente conocedor de técnica e historia musical.

Pero sí diré que resalta, con acusado relieve, la fidelidad de la obra musical con la acción escénica, y el aquilatado humorismo de las ideas melódicas. Lo sublime y profundo entrelazado graciosamente con lo ligero y lo frívolo en los registros de las voces y la orquesta.

El cantante aquí, en “El Caballero de la Rosa”, interviene como un elemento más de la orquesta. Nada de malabarismos vocales. Strauss, siguiendo la tradición de la ópera alemana que parte de Wagner, no se entretiene en preparar el latiguillo del grave o del agudo estirado violentamente en un calderón sin fin. El trío de tiples del tercer acto es algo único. Eso sin contar destellos y pasajes de una profundidad y emoción inefables. No sé por qué, a veces viene al recuerdo Mozart con su acento hondo de música sacra.

Se llega en esta maravilla musical, hasta suprimir el divo insoportable, que un músico italiano hubiese colocado –asegurándose el éxito- en el personaje del Caballero Octavio es... una cantante. En este caso, la señorita Rembrard, justa, acertadísima en su papel y maravillosa por su figura llena de prestancia.

Hagamos un aparte para mencionar al joven maestro alemán Georg Sebastián, director de la orquesta.

Dicen que era la primera vez que se presentaba ante el público del “Liceo”. Válgale el orgullo de poder decir que sorprendió con su sabia dirección. Es un temperamento exaltado y un conocedor profundísimo de la partitura de “El Caballero de la Rosa”. Pues no de otra forma pueden lograrse fulgores orquestales de calidad tan acendrada como los que él arrancó en instantes de verdadera inspiración.

Quien oiga “El Caballero de la Rosa” tiene ya huella en el alma. Huella única, de ésas que no borra el tiempo con sus “modas” ni otros genios de la música con sus modalidades. Es la perennidad de lo grandioso, Strauss sería, con esta sola obra, eterno.

Barcelona y noviembre.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (22-11-1930).

Correo de Barcelona. Se declaró la huelga...

(De nuestro redactor-corresponsal). – Se declaró la huelga general en Barcelona. El lunes nos sorprendió con un aletargamiento e inactividad inauditos. Había un sordo latido molesto en el ambiente. El estado cataléptico de la ciudad alarmaba y estremecía.

De los cuatro puntos cardinales de la población se agregó el silencio, cerniéndose como una gran telaraña sobre la ciudad, llena siempre de actividades.

Hay huelga general, nos dijimos. ¿Por qué? La pregunta corre de boca en boca sin encontrar la respuesta satisfactoria. Toda afirmación se hace imposible. El fundamento único es la incomprensión o, por lo menos, la duda. Por tal motivo, por tal otro, por el de más allá... puede haberse declarado la huelga general. Pero no por “éste”, preciso, exacto.

Así, con la misma duda enojosa, se ha prolongado tres, cuatro días. Ha sido un largo Jueves Santo, sin más detalle de procesión que la escasa guardia montada que pasea, sable en mano, las largas calles desiertas.

La población es tan grande que, el que obligado por sus actividades sólo vive en un sector de ella, no se entera de nada o casi nada. Una mañana nos sorprenden los postes del alumbrado público, decapitados. Ha sido un “guillotinado” silencioso, oscuro, sin pánicos ni lamentos. Las basuras han sido arrojadas a la calle y la ciudad empieza a agonizar, mísera, sucia, herida bajo el silencio, al compás monótono de las

pisadas rítmicas de unos caballos disciplinados, que surgen alguna vez, con la carga rígida de los civiles coronados de tricornios relumbrantes y el sable desnudo dispuestos a esa gran batalla contra el sordo protestar de la ciudad desierta.

Así es la huelga general para nosotros. Eso, y las noticias de un muerto allá, en la Rambla de Santa Mónica; una escaramuza en el Paralelo; una carga en la Ronda de San Pablo o San Antonio... Y las otras noticias, espeluznantes, que traen algunos diarios de Madrid, que nadie conoce más que ellos y cuya veracidad se pierde en un laberinto de vaguedades e incertidumbres.

Pero no deja de seguir rodando por la pendiente de la duda la pregunta inquieta. ¿Por qué?... Solidaridad con la de Madrid... Destitución del gobierno Berenguer... Apoyo a los huelguistas del Puerto... ¡Siempre lo impreciso!

La fuerza pública ha escaseado. Ciertos incidentes lamentables –las hogueras de la Plaza de Cataluña, los disparos en pleno mediodía en Las Ramblas, entre elementos del Sindicato Único y del Sindicato Libre, el vandalismo de unos estudiantes destrozando bancos y parterres de los jardines públicos –se hubieran evitado con mayor número de fuerza o con más energía.

Pero no parece sino que se ha querido fomentar con la benevolencia y la calma, los alborotos y las inconsecuencias. Ha sido algo así como un querer demostrar –dando riendas al calor y a la exaltación de algunos- que durante el “reinado” del Directorio –con censura de prensa, con supresión absoluta de los derechos civiles– no se registraron anomalías como las que vimos en estos días.

No había orden de cargar contra los alborotadores y alarmistas y todo se ha reducido a inocentes amenazas con relumbrón de sables y ostentación de tercerolas al hombro... y “un dejamos hacer” vergonzoso.

Tal vez la falta -¿consciente?- de energía gubernativa ha sido la causa única de ciertos lamentables sucesos, por fortuna escasos, aislados.

Entre tanto, el termómetro de la libra esterlina ha vuelto a marcar, inexorable y amenazador, los 45 gramos de fiebre, que causan la gravedad –llamando insistente a las puertas del desahucio- del pobre pueblo enfermo por falta de cariñosas atenciones y constantes desvelos.

Barcelona, 21 de noviembre.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (3-12-1930).

Correo de Barcelona. Amistad y Justicia

Olvido. Cansancio. Da lo mismo, sí, al fin, el olvido florece en recuerdo y el cansancio se torna ímpetu nuevo... Pero hay que librar la batalla –esta vez decisiva- en pro de la perpetuidad del nombre de *Alonso Quesada*.

Solicita EL PAÍS, desde el altavoz de una de sus Notas de Redacción, que capitanees [*sic*] empresa Saulo Torón, hoy nuestro máximo poeta.

Obra de amistad y de justicia, sí, que Saulo debe emprender fervorosamente, en recuerdo de su fraternal amigo desaparecido. No le faltarán compañeros dispuestos a no dejarlo, aunque sus voces suenen roncadas de clamar fuertes e incesantes.

La Plazoleta junto a un rincón amado de la Playa de las Canteras, con el busto de *Alonso Quesada*, es un acierto. Pero no se eche en olvido el jequecillo del Cementerio que guarda sus restos. Por lo menos, que luzca una noble lápida, ocultando el grosero tapiado anónimo del nicho; que una fecha diga el triste de su partida y la clara cifra de su nombre hable perennemente, avivando el recuerdo del gran poeta que perdimos en plenitud de vida.

Piéñese en las cálidas, vehementes, criticistas palabras que el propio *Alonso Quesada* hubiera tenido para arrancar del silencio la memoria de cualquier gran artista insular; tengamos, pues, para la suya el mismo sincero y hondo aliento que él animara.

Se exalta, eternizándole, al más característico de nuestros poetas. Que junto a la eternidad de Tomás Morales se alce la de Rafael Romero. Si el sonoro cantor de la “Oda al Atlántico” representa la cima de la poesía canaria, *Alonso Quesada*, es el más isleño y el más humano –ya en un sentido universal.

Recientemente aparecido, el volumen I, tercera serie, de *Las Cien Obras Educadoras* que publica la gran editorial madrileña C.I.A.P.; lo firma Ángel Valbuena Prat: *La Poesía Española Contemporánea*. En el Capítulo II, al hablar de los poetas de la generación del 98 y al analizar las características de Antonio Machado tiene, de paso, un recuerdo para Tomás Morales y *Alonso Quesada*, y dice: que en los poemas duros y dolientes de Quesada, la retórica de Morales se ha convertido en verdad. En una nota al pie, aclara que no da más extensión al estudio de estos poetas –los citados y otros– porque será tema del libro *Ensayos sobre la Lírica Canaria* próximo a publicarse.

La personalidad poética y literaria de *Alonso Quesada* será objeto, a buen seguro, de un extenso comentario para el fino espíritu crítico que hay en el erudito –y poeta– Valbuena Prat.

Téngase en cuenta que aún hoy, para una minoría ridiculísima, se juzga a Rafael Romero sólo por su libro de poemas *El Lino de los Sueños* y sus paisajes dramáticos *La Umbría* [sic]. Claro está que estos dos libros representan bastante para que su nombre entre lleno de luz en la historia contemporánea de nuestra poesía; pero no se olvide, que lo más logrado de su obra permanece inédito entre las manos amantes de su esposa: *Caminos Dispersos* (poemas); *Smoking-Room* (cuentos ingleses coloniales); *Llanura*

(poema dramático); *Las inquietudes del Hall*¹² (novela poemática)... y hasta un posible tomo de *Crónicas* aparecidas en *La Publicidad* de Barcelona y otro, que hiciera el II de *Crónicas de la Ciudad y de la Noche*, donde *Alonso Quesada*, bajo los seudónimos de Felipe Centeno y Gil Arribato, nos dio en 1919 la clara muestra de su agudo espíritu crítico, analizador, noventayochista –como señala A.V.P. en su obra aludida.

Nuestra isla, tan falta de valores espirituales, de puros valores espirituales, no debe pasar indiferente ante uno de firme y acusado relieve. Saulo Torón, Claudio de la Torre, “Fray Lesco”, al frente; y los más jóvenes: Pedro Perdomo Acedo, Juan Rodríguez Doreste, Josefina de la Torre, Cristóbal González Cabrera, Ventura Doreste, Rafael O’Shanahann, Luis Benítez Inglott y otros amigos y admiradores, deben poner empeño decidido en el homenaje, sus mejores entusiasmos y su más profundo afecto admirativo, en la exaltación de su figura.

Que no llegue el año próximo y sobre la memoria de *Alonso Quesada* caiga una nueva helada de silencio que al fin tendremos que romper con mayotes esfuerzos, porque el tiempo encallece la emoción del recuerdo, cuando no la hunde, tan profunda, que nadie la hallará en un lejano día viva y fresca, como conviene a la del nombre de un puro poeta.

Barcelona, diciembre de 1930.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (18-1-1931).

Correo de Barcelona. Nombres para más calles

Si en alguien pensamos al comenzar estas líneas, es en el alcalde de Las Palmas don José Mesa y López. Y no precisamente porque tratándose de “Nombres para unas calles” y siendo él alcalde, director de los destinos de la ciudad, creamos que su

¹² En el original aparecen *Las inquietudes del may*.

mención sea la suficiente para que concentre su interés en nuestras palabras. Si en él pensamos es porque, a parte de la alcaldía, de su maestra dirección de asuntos ciudadanos, dio no hace mucho pruebas de interés por el valor intelectual de sus compatriotas. ¡Cosa harto difícil es un país como el nuestro! Más extraordinaria y rara es una persona que, como él, dirige la labor edílica conscientemente –concentrando toda su atención- desde su puesto de empeñadas dificultades, que hace admirablemente compatible con la ardua labor de su bufete.

Aludimos en las palabras anteriores a la carta que don José Mesa dirigió al director de *El País* en diciembre del pasado año. Carta de adhesión a la idea de homenaje a *Alonso Quesada*. Que nosotros removimos al hilo de un aniversario de su muerte y que *El País* comentó en uno de sus editoriales.

Don José Mesa reconoció la injusticia del olvido. Unió su voz amical al proyecto de homenaje para que el tributo de admiración fuera efectivo y no una promesa renovada cada año por media docena de amigos fervorosos.

Bien es verdad que en torno a la carta del alcalde hubo un pequeño revuelo favorable de la prensa que, inexplicablemente, cayó de nuevo en el vacío. (Tal vez lo que creemos “inexplicable” no sea sino el fenómeno sintomático de la pereza isleña que tanto fustigó *Alonso Quesada*).

Nosotros, que desde lejos observábamos entonces –una vez más- el descenso del ánimo isleño, quisimos atribuirlo –para consuelo nuestro y disculpa de los olvidadizos al fervor que la isla entera puso en el homenaje -¡cuán tardío también! a don Benito.

Grande, magnífica, fue la semana galdosiana. Así nos lo han referido algunos amigos. El ánimo de los compatriotas, entumecido de continuo, no tuvo arrestos para exaltar la memoria de dos canarios ilustres. Cumplió con uno y ya podemos darnos por

satisfechos. El año que corre tal vez, allá en los meses de su término, llegada la fecha de otro aniversario de la desaparición de *Alonso Quesada*, refresque su memoria y tenga realidad el proyectado –una, dos, tres...- tributo de admiración.

Ahora, volvamos a don Benito. No basta, no, con mantener vivo su recuerdo contemplando su figura ciclópea recostada frente al mar de su tierra canaria, en lo alto de la cripta que –dicen- guardará sus restos. Algo más ha de hacerse. Algo más vibrante, de mayor calor y aliento para su memoria. Muchas cosas: bibliotecas públicas con toda su extensa y maravillosa producción; representar anualmente, sin paréntesis de olvido o desgana, uno de sus dramas; constituir una sociedad de amigos del Maestro, que estudie y propague sus obras en conferencias y ensayos críticos.

...Y también, bautizar tantas de nuestras calles anónimas –Z., RT., PX.- con nombres de personajes destacados de sus novelas, de sus *Episodios*: calle de Felipe Centeno, de Marianela, de Ángel Guerra, de Electra, del amigo Manso... Que los nombres de sus hijos espirituales se incorporen a la vida ciudadana, familiarizándose con las gentes que narrarían sus vidas a través del mundo galdosiano, con ese encanto inefable con que nosotros mismos hemos oído contar a nuestros abuelos la historia del nombre de: “Fuera la Portada”, “Callejón de la Horca”, “Calle de los Canónigos”, de la “Peregrina”, “Callejón de la Vica”...

Esa Historia de España –viva, desnuda, sangrante, risueña a veces, lúgubre, tenebrosa, medieval, otras- que son los *Episodios Nacionales*, irían moldeando la conciencia del pueblo que, con su curiosidad, con su magnífica intuición, no vacilará en acudir a la lectura de tal o cual “Episodio” para aprender, completa y veraz, la vida de Vicente Halconero, Santiago Íbero, La de los Tristes Destinos, Fernando Calpena, del simpático don Beltrán, disipador insaciable de fortunas... Estos nombres atrayentes,

simpáticos, sugestivos, hablarían aquí y allá, de un extremo a otro de la ciudad, de vidas magníficas, heroicas, románticas, que el pueblo desconoce o conoce a medias. ¡Toda la historia de España revivida por estos personajes tan de la raza que creó el genio de Galdós!

Hasta aquí el propósito de estas líneas. Al comienzo, pensamos en don José Mesa... También al término del artículo. Sin olvidar a tantos otros amigos, fervientes admiradores de don Benito, que tal vez acojan la idea amorosamente.

Barcelona, abril de 1931.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (14-4-1931).

Correo de Barcelona. Estampas de la República I

Sólo unos días han transcurrido desde la proclamación de la República en España y ya parece, al nombrarla, que la hemos tenido toda la vida. Somos tan generosos, que olvidamos las penalidades, las vejaciones sufridas durante el sombrío reinado borbónico y nos damos, enteros, a la causa de la República.

Yo tuve la suerte de presenciar el acto emocionante de ver alzarse la bandera tricolor en los edificios fronterizos de la Diputación y del Ayuntamiento, cuando apenas dos mil personas ocupaban la Plaza de San Jaime.

Era la “hora del café”. Pepe Jurado se hallaba conmigo. Hablábamos de política y proyectábamos nuestras esperanzas de libertad hacia un mañana cercano. Nuestro camarero –uno de esos muchachos simpáticos, correctos, exaltado, comunista- se acercó y nos dijo:

-Me aseguran que pasa algo en la Diputación y en el Ayuntamiento.

Salimos a todo correr. La gente iba y venía por Las Ramblas oyendo, incrédula, desconfiada, la noticia que ya corría como reguero de pólvora y tras cuya verdad íbamos nosotros.

“Puerta Ferrisa”. “Calle de Quintana”... y al fin, “Calle de Fernando”. Al fondo la plaza de San Jaime hervía de gente que gritaba loca de entusiasmo, frenética de alegría:

-¡Ya llegó la hora! ¡Viva la República! ¡Abajo el Borbón!

Pepe Jurado y yo llegamos, sudorosos, fatigados, con media lengua fuera, en el instante preciso en que se alzaban las banderas en los dos edificios. Sobre el cielo de esta cara primavera que aquí gozamos, se dibujó el símbolo de la libertad que hacía unos minutos soñábamos en el café para... “mañana”.

La muchedumbre, nerviosa, se removía apretada. De pronto, sin saber cómo ni de dónde, empezaron a surgir banderas republicanas. La plaza fue, en un segundo, bosque de estas señeras tricolor.

¡Todo estaba hecho! El entusiasmo popular no pudo contenerse y se desbordó en grandes grupos, dando “vivas” y “muera”, desaforadamente, como un mudo que recobra de pronto la facultad de la palabra.

Por todas las calles que van a dar a la Plaza de San Jaime –Boquería, Fernando, Libretería, Ciudad, Hércules...- la gente se lanzó hacia el centro de la ciudad a difundir la noticia magna.

Las Ramblas se llenaron hasta lo imposible. El comercio cerró sus puertas con una espontaneidad sorprendente. Toda la ciudad, la gran ciudad de Barcelona, de punta a punta, lució en fachadas, azoteas y balcones banderas de la República.

No parecía sino que una fe callada recóndita, grande de su mudez, infinita en su esperar, paciente y confiada, anidaba en todos los corazones de esta población enorme que, para más encarnecerla, se le había calificado de “amiga reconciliada” con el rey.

El mentis de toda amistad fue rotundo. Dígalo si no el alborozo incesante, sin tregua ni reposo de la ciudad toda, durante la tarde y noche de ese día inolvidable del 14 de abril y el delirio, la borrachera de entusiasmo del 15.

No habrá en nuestra vida otro momento de más emoción. La República española, aquella que vieron nuestros abuelos, fue tesoro que nos legaron y que injustamente monopolizó una monarquía tiránica, que ahora nos lo devuelve huyendo temerosa de nuestro castigo...

¡Bendito “puente de plata” al enemigo que huye!...

Barcelona. Abril.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (3-5-1931).

Correo de Barcelona. Estampas de la República

No se durmieron los enemigos –escasos y poco valientes- de la República, ni dieron tregua a sus humillados empeños de tiranos, porque desde el primer momento avivaron la siembra de noticias alarmantes. Intentaron llenar de espinas el camino que la República supo abrirse, llano, amplio, en medio de las ruinas monárquicas.

Sobre Barcelona se posaron los ojos de los sembradores de malezas. Se lanzó la voz de un resurgir del separatismo catalán. Y como consecuencia de él, una guerra civil desenfrenada. A falta del tópico desacreditado del comunismo o bolchevismo, resucitaron con intención esquinada y ruin, la sombra histórica del separatismo de Cataluña. Sombra histórica que alentaba sólo para combatir –un medio más- la existencia de una monarquía decrepita.

Afortunadamente, don Niceto Alcalá Zamora ha venido a Barcelona. Afortunadamente, Barcelona ha podido ofrecer a los ojos de toda España la más emocionada y viva estampa de la República.

El domingo 26 de abril, marca en la historia de la Ciudad de los Condes (de otros condes) jubilosa, una fecha sin precedentes.

Jamás se recuerda tan fantástica muchedumbre llenando un área enorme de suelo catalán. Y todo, para testimoniar en acto de fraternidad exaltada, la adhesión de Cataluña a España. La más grande de masa popular, rodeando a un hombre que era, al pisar esta tierra, símbolo de toda España.

Basta, pues, de aventar cenizas. No hay rescoldos que avivar. La absurda patraña del separatismo se derrumbó el domingo.

El banderín de guerra –de amenaza, más bien, de lucha fratricida- que enarbolan los monárquicos al evocar el separatismo, quedó pisoteado el día 26 bajo una masa imponente de catalanes que unieron sus manos para subrayar, delirantes, las palabras fraternas del Presidente de la República. Miles de ciudadanos de la más grande ciudad española lanzaron ¡vivas! que se fundieron en uno solo, único y eterno: Cataluña y España. Gritos de unión y no de separatismo. La bofetada en la otra mejilla de los monárquicos.

Ni los que hoy añoran en el destierro, sin hogar, errantes como judíos, sus grandezas bajo el más bello sol que mira al mundo, ni los que investidos injustamente de máximas autoridades, lograron con sus preparativos espectaculares, lo ha visto surgir como un milagro, un solo hombre, sencillo y bueno, que simboliza la voluntad de un pueblo harto de verse representado por el pelele real.

Tiene mayor fuerza emotiva el espectáculo de una masa de más de cien mil almas congregadas para vitorear a un hombre recto, que todo el oropel de un monarca que “arrastraba” elogios (?) a fuerza de imponer su bárbaro absolutismo.

El señor Alcalá Zamora puede decir que ha visto en torno suyo, la muchedumbre más grande que jamás se ha congregado en España en síntesis de simpatías.

Día 26 de abril de 1931... ¡La más bella estampa de la República! De una República que ha hincado su pie en España para no moverlo jamás.

Barcelona, 27-4-1931.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (27-4-1931).

Correo de Barcelona. Ni en el campo ni en la playa... el ejercicio en casa

No sería aventurado afirmar que esa frescura de juventud que en nuestros días presentan casi todas las personas, se debe, en gran parte, a la preponderancia del deporte. En nuestro siglo dinámico la vida se caracteriza por un constante ajetreo, que no se limita al obligado trajín diario, sino que se amplía metodizando, encauzado de una manera racional, en el campo de juego, en la playa, en la excursión campestre.

Si años ha, se “hacía tiempo” para ir a la tertulia del café, a la rebótica [*sic*], a la plaza pública, hoy se busca la brecha de unas horas libres, para derrochar el tiempo –derroche provechoso en sanos ejercicios físicos.

Al sedentario, a la pasividad y quietud de nuestros padres y abuelos, ha sucedido el dinamismo que caracteriza nuestro tiempo.

Sin embargo, hay que convenir que no siempre se puede disponer de ese respiradero de unas horas diarias, dispuestas a sembrarlas en el campo o en la playa, en nuestro propio beneficio corporal. Porque se sabe que no bastan unas horas de playa o

de campo, tal o cual día de mes, para vigorizar músculos: hace falta el ejercicio continuado, metódico, con orden y constancia sistemáticos.

Como el trabajo diario la salud requiere una atención metodizada, que la educación física suele darnos en la mayoría de los casos.

El tiempo falta; la razón misma del aceleramiento de la vida moderna, hace que las horas se achiquen, se reduzcan de un modo alarmante, hasta el punto de haberse creado –o por lo menos acentuado en su uso- esa frase tan oída y tan cargada de razón: “¡No tengo “tiempo material” para vivir!”. “Vivir” quiere significar, dicho así, no sólo expansión espiritual, sino también satisfacciones corporales sanas, que vigoricen los músculos, restituyéndoles fuerzas perdidas en la brega cotidiana.

El trabajo intenso suele acarrear males terribles, como la neuritis, dolores de riñones, de cabeza o de espalda, dimanados de la tensión muscular, y de vértebras dislocadas o nervios oprimidos.

Toda persona puede disfrutar, sin salir de casa, de los beneficios que reporta el ejercicio: natación, tenis, remo, alpinismo...

Una persona cualquiera puede poseer la vivacidad reveladora de la alegría de vivir. Puede mostrar –y poseer realmente- un aspecto saludable, que casi siempre va aparejado a la gracia ágil y a la belleza. Reflejo, todo ello, de un hígado activo, de digestiones fáciles, de médula normal y de músculo flexible.

¿Cómo lograr tanto bien sin practicar tal o cual ejercicio? ¿Dónde encontrar la hora libre, el momento propicio?... Ni en el campo, ni en la playa... en casa. Y aún en el propio dormitorio, o en el cuarto de baño.

El empleo del motor masoterápico –ese aparato sencillísimo que ha ideado la ciencia moderna-, sistema de masaje eléctrico, procura un ejercicio fácil e higiénico. Es

tan eficaz como la práctica del *tennis*, del golf o la natación. Con la ventaja de una economía, porque no se precisa desplazamiento a lugares adecuados, que cuestan pesetas, no se ha de disponer tiempo.

Este sistema es, por decirlo así, la síntesis de todo ejercicio reducido a las cuatro paredes de una habitación.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (23-5-1931).

Libros

Antología de escritores españoles, (3 tomos), de Ángel Lacalle y Agustín Espinosa (Librería Bastinos, Barcelona). 13'50 pesetas.- Ángel Lacalle y Agustín Espinosa son dos jóvenes catedráticos de instituto. El segundo, ya conocido en la literatura española, por su original e interesantísimo *Lancelot* 28^o-7^o¹³. Ambos, estudiosos y enamorados de sus cátedras de Literatura Española que desempeñan fervorosamente.

Esta “Antología” recién lanzada por Espinosa y Lacalle, no tiene otro empeño que el ofrecer al lector atento una selección -¡qué bien conseguida!- de nuestros mejores escritores, no sólo de los consagrados sino aun de aquellos que, olvidados y no leídos, tienen un máximo interés en nuestra literatura clásica.

El texto va sin notas, ni aclaraciones, sin vocabularios; el lector que tropiece con palabras cuyo significado no conoce con giros respecto a los cuales le asalten dudas, se ve frente al dilema de seguir ignorando, o ir al hojeo de diccionarios, a la caza de referencias, o a la interpretación del pensamiento y el autor. Obra didáctica, que cumple su propósito, por cuanto persigue el amor y el conocimiento de las íntimas bellezas del castellano, que en nuestros clásicos ofrecidos así, en una selección hecha con amplio

¹³ En el original “*Lancelot* 27”.

criterio, tienen un interés mayor, por cuanto se resume lo mejor de sus obras, sin la acotación dudosa a veces, equivocada otras.

Una “Antología” para estudiosos, no para lectores que busquen el pasatiempo, la acción, la continuidad del suceso.

Así lo declaran los autores, con una franqueza que avalora su labor de seleccionadores expertos.

El Reloj sin Horas, por Fernando González.- Cuadernos Literarios. 1'25 pesetas. Madrid.- Éste es el último libro de poemas de Fernando González. Anteriores: *Las Canciones del Alba*, libro inicial del gran poeta; *Manantiales en la ruta y Hogueras en la Montaña*.

Después de *Hogueras* -1924- ha habido un largo paréntesis –cinco años- en la obra de Fernando González. En 1929, asomó su cara infantil su *Reloj sin Horas*, cuadernillo donde recoge una serie de poesías publicadas aquí y allá, en diarios y revistas. Poemas dispersos, que quizá se hubieran perdido, desperdigados en las ingratas horas ateridas de periódicos que, una vez leídos, se abandonan para siempre.

Si Fernando González no hubiera conquistado ya un nombre desde hace largo tiempo -¡justamente!- y su personalidad no acusara destacado perfil entre la joven poesía española, le hubiese bastado este hatillo de poemas, que ahora ha caído en mis manos para romper el duro cerco de “desconocido”.

El soneto “El lecho cotidiano”, sin disputa, figurará en esa colección de los “Cien mejores sonetos de la lengua castellana” que se publique bajo la elección de Menéndez Pelayo de nuestro siglo si -¡ay!- lo hubiera dentro de muchos años y junto –entonces y ahora- a ese otro eterno: “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?”...

Barcelona.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (24-5-1931).

Aires de primavera en estío

¡Ventiladores! ¡Ventiladores! ¡Qué empiecen ya a repartir la gracia de sus brisas!

¡Airecillo de Primavera en Estío! En las estiradas horas perezosas de la canícula –más en ésas del mediodía, soporíferas, cansadas, irritantes -¡sacudirán veloces sus aspas –bataolas [sic] de aire- y un fresco inesperado llegará en leve caricia, hasta el rostro congestionado por el enorme calor, animándolo como por un reactivo maravilloso.

¡Qué angustia la de aquellos veranos en los que no se contaba sino con el inútil recurso del abanico! Era inevitable la huida de las gentes del café, del *restaurant*, de todos los establecimientos públicos durante esas horas fatigadoras del mediodía y prima tarde.

Todo tomaba un aspecto cansino, de letargo, de cosa moribunda, agonizante. Las molestias eran infinitas. No había manera de escapar: ni en el despacho, ni en la tienda, ni en el café, ni aún en una terraza junto al mar o en retiro, del campo, el ambiente tibio, de aire encendido, nos hería con sus mil flechas de fuego.

Había que combatir el enervante ambiente del Estío. Había que procurar brisas suaves de Primavera en medio de la terrible estación de calor.

Al fin, perfectos, magníficos en su simplicidad, los ventiladores han renovado todo el ambiente de nuestros veranos.

No importa ahora, que el sol quiebre las agudas puntas de sus flechas sobre un edificio donde, por exigencias del destino que se le da al local, se reúne un público numeroso.

No importa. Allí tendremos al ventilador providencial para renovar incesante, tenaz, incansable, el aire pesado, la atmósfera cargada, el total ambiente congestionador.

En el despacho, en el almacén, en el *restaurant*, en el cine, en el café, en la terraza, en la tienda, en la alcoba... en todas partes, esa mariposa clavada en el centro que es el ventilador, agitará sus alas repartiendo las gracias de su aire confortador.

No cabe duda de que la lírica moderna debe un exaltado elogio a muchas cosas que, aun cargadas de “antilirismo” de la particidad [*sic*], reclaman elogios y ditirambos.

El ventilador es uno de esos aparatos frente al que cualquiera, al sentir el tributo de sus caricias suaves, ligeras, levísimas, gratas y mimosas, como las de las manos de una mujer, se conmueve agradecido.

Los ventiladores son, además, bellos con su voltear acelerado –que borra sus aspas en temblor de oro, en breve resplandor de halo- con ese suave zumbido de colmena que hace al agitar el aire pesado, esparciéndolo fino, tamizado, cernido en mil hilos de fresca brisa inesperada.

¡Ventiladores, ventiladores! ¡Airecillo de Primavera de Estío!

(De la Revista de Barcelona “Elect., Ind. y Doméstica”).

El País, Las Palmas de Gran Canaria (24-8-1931).

Libros

VIA CRUCIS – Gerardo Diego.

-¡Qué sorpresa! ¡Es éste el Gerardo Diego de *Manual de Espumas, Imagen y Versos Humanos!*

Helo aquí en un *Via crucis* –sorprendente, con su “Imprimatur: Vicarius Generalis...” para que no falte ni el santo signo episcopal.

¿Ha logrado Gerardo Diego hacer un *via crucis* “tolerable para una sensibilidad fina y despierta”? Si después del siglo XVII son contadísimas en nuestra lengua las poesías religiosas dignas de ser calificadas como “tolerables” –nada más y nada menos- digamos, afirmando rotundamente, que el *Via crucis* de Gerardo Diego viene a señalar con piedra blanca esa llanura desolada de la lírica piadosa.

Nada de desgarrado tono, de exclamaciones melodramáticas ni epifonemas de latiguillo. Severa línea, con profunda ternura, sin eludir el breve rasgo violento que necesitan los instantes cumbres de tal o cual “Estación” para plasmar su dramatismo sin desequilibrar la atención devota ni rozar siquiera la vulgaridad -casi inevitable- a que se arriesga el que, como Gerardo Diego, “vuela demasiado alto”.

¿Libro para piadoso? No. Para todo el que, aun sin sentirse conmovido cristianamente, quiere leer un libro con todo ese decoro poético de que adolecen nuestros poetas jóvenes.

Barcelona.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (30-3-1932).

En las librerías de viejo

Quizás en Barcelona haya más librerías de viejo que en todo el resto de España. No interesa por qué. Para los buscadores de curiosidades literarias, los monomaniacos

de los libros, esta abundancia es una bendición. No pregonemos, pues, muy alto la ventaja de la competencia que trae tanta prodigalidad, porque se puede llegar al “consorcio de libreros de viejo” y la habremos hecho buena.

En estas librerías se hallan cosas sorprendentes. Baste con decir que hasta se descubren secretos. Los libros hoy como antaño, suelen ser buen escondrijo de papeles íntimos, o de algún billete de banco ahorrado con fatigas, privaciones y viglias.

Libros han llegado a nuestras manos ostentando en la primera página firmas o *ex libris* de su antiguo propietario: barón, conde o marqués, con sello en seco, título coronado y la rúbrica de mil trazos laberínticos.

Sólo el tiempo ha envejecido a los más, que no el uso. Muchos, deteriorados, con la incongruencia de un salto en las páginas que mano desaprensiva arrancó de cuajo.

Casi todos los libros que hemos adquirido en uno de estos innumerables puestos barceloneses nos han traído tal o cual sorpresa al hojearlos pacientemente en casa. Pero ninguna hasta hoy nos ha dejado impresión tan penosa, como cuatro tomos hallados en una librería triste y húmeda de la vieja calle de Tallers.

¡Cuatro tomos!: dos de “Azorín”, *El Político*: su querido amigo (que lo vendió por menos dinero que Judas a Cristo). Don Miguel de Unamuno, más sobrio: “A...”, su firma y luego: Salamanca VI-II. Pío Baroja, con una para nosotros insospechada caligrafía de miniatura, envía el suyo “en prueba de amistad”, y a media página, debajo del titulillo de la portada interior, una nota: “Tiene erratas”.

El amigo a quien iban los libros quiso ocultar su pecado y, en *El Político* –dedicado con lápiz– borró cuidadosamente su nombre. En “Castilla” lo raspó, pero la tinta, más firme, le delata con las iniciales de nombre y apellidos no desaparecidas

totalmente. En el *Rosario de Sonetos Líricos*, de un tirón arrancó su nombre y dejó la “A...” del envío amical. Pero... en *La casa de Aizgorri* se leen nombre y apellidos, porque sin duda, cansado de tanto trabajo de ocultación, se le pasó por alto la desaparición de la huella.

Digamos que el patronímico del “dedicado” no responde a su significación como adjetivo calificativo, si consideramos la acción mezquina de la venta de unos libros que, a más de excelentes, representan el recuerdo del amigo y compañero de letras.

Llevan apellidos como un mote, o como incongruencia personal: rico quien tocara el extremo de la miseria; Bello quien más se acercara a Picio que a Adonis... O Bueno, quien contrariamente a don Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán, conde de Niebla, debiera apellidarse... ¡cualquiera sabe cómo!, pues no es Bueno quien por cuatro reales se desprende de recuerdos de tan alta significación anímica.

Mejor no dedicar libros. Nos exponemos a encontrarlos un día en cualquier librería de viejo, o en peores lugares, que casos se han dado. Y eso sería lo de menos, tuviéramos el logro de observar que han sido cortadas sus páginas –no siempre por cortadas leídas-, que hay algunos que, como *El Rosario de Sonetos Líricos*, guardaba entre páginas intactas, la virginidad de los magníficos versos de don Miguel:

Eres zorro que escapó de trampas
aunque te vistes con la piel de topo...

Pero de esta vez, el zorrillo quizás no logre borrar sus huellas con el topo...

Barcelona.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (26-4-1932).

Hacia la orilla de Saulo Torón

Límite, fin de una andada, principio de lo difícilmente franqueable es, casi siempre, la orilla. Estar en ella y no salvarla es desesperanza o resignación.

Nadar, nadar y a la orilla ahogar, que se dice en refrán del que lucha y se fatiga por lograr algo que ve desaparecer cuando lo cree suyo.

Hacia la orilla –que franqueáramos hace tres años- navegamos ahora. En ella estará el hombre inmóvil –centinela sempiterno de un horizonte único- que siempre espera sin desesperar. Nació al borde marino de la Isla y en él se ha quedado con pereza de sol y de mar sosegados. Allí seguirá sin lucha ni fatiga, aguardando a que el soplo del mar, de su mar vigilante –y vigilado- a la Eternidad le lleve.

¡Alcanzar la Eternidad sin mover la planta de la orilla! Cumple su destino de marinero en tierra; nauta de la nave del sueño hacia un horizonte único, prendado y prendido de su mar, eternizándole en lirismo para que un día su bagaje –dulce caricia moriega [*sic*]- le eternice.

Canciones de la orilla, canciones limítrofes costaneras de fin único. No aspiran a un avance más allá de la playa, ni siquiera a alongarse al cantil que, por entrado, casi no es orilla.

Saulo Torón, nuestro limitador máximo. Exprimidor de horizontes de sueños en uno solo y único: el que avisora desde la playa de la Isla. Tan íntimo, tan sumamente íntimo, que le parece excesiva holgura el achicamiento de nuestro peñón frente al mundo y se repliega en su rincón –nido de oro- de Las Canteras. Y si ve el puerto es porque el istmo de las Isletas es tan enjuto que hasta las aguas muertas de la bahía dejan oír a la playa su aliento encadenado.

Trémolo de órgano que hace sonar el viento en los cordajes marinos, son los versos de Tomás Morales. Y los de *Alonso Quesada* desatan sobre las lejanías marineras de los cuatro puntos cardinales la tragedia de su espíritu en tormenta incesante.

Los dos grandes poetas arribaron ya hace tiempo a la “otra orilla”. Sólo en la suya, Saulo Torón.

(Amigos, ¿a dónde fueron
nuestras horas de amistad?
¿Qué silencio es el que hoy
llena esta íntima oquedad?
¿Dónde suenan vuestras voces
que no las oigo sonar?
Amigos, todos sois idos...
y yo estoy solo ante el mar!)

Nostálgico aislamiento de fraternal camaradería que se fue mar adentro de la Eternidad, la voz de Saulo clama en angustia, por las voces perdidas. Silenciado todo, oye sus rezos íntimos, murmurados desde “su orilla”, cara a la playa remotísima a la que arribaron los poetas amigos.

Siempre se nos han antojado los versos de Saulo –desde sus *Monedas de cobre* a estas sus *Canciones de la orilla*, sin dejar de oír el eco profundamente lírico de su *Caracol Encantado*-, como cantos de arrorró que acaban por adormecer dulcemente a quienes los oyen y a quienes los cantan.

Monorrímo y sosiego hacían falta a nuestra poesía –a la isleña, que tiene una personalidad “aislada”, sin hilván con la nacional- y Saulo ha encontrado y tañido la cuerda intocada... Porque Tomás Morales fue el taumaturgo de nuestra lírica; *Alonso Quesada* el salmista del angustioso aislamiento. Saulo –con qué dulzura- hace sonar la cuerda intocada: la de la quietud del ambiente insular.

Solitario en su orilla, achicado frente a un horizonte de cielo y mar,

(¡Qué poco somos
para tanta inmensidad!)

desteje las horas de su vida –oleaje en siesta- sin impaciencia. Es más, con resignación, sazonando con pura sal de un estero que sólo para él ha dejado en su playa más baja la marea, la esencia lírica de su espíritu monacal.

Saulo Torón hace del ángulo Tomás Morales-Alonso *Quesada*, el triángulo equilátero –con valor de permanencia- que cierra una generación sin precedentes. Aunque sí, por fortuna con sucesión.

Hacia la orilla de Saulo Torón navegamos, a embriagarnos de sosiego en su ambiente.

En el mar, 17-VII-1932.

Diario de Las Palmas (26-7-1932)¹⁴.

El abuelo

Fue un Sancho que nació dueño ya de la Ínsula de un buen pasar. Dicen que lo derrochó todo en espiritismos y mujeres. Yo sólo le recuerdo prodigando refranes, con excelente humor y mejor apetito.

Tuvo diez o doce hijos –nunca el zorro vio el fin de su cola- casó siete y pudo verse rodeado de cincuenta y tantos nietos y ventipico bisnietos. Fue su gran orgullo ser el recio tronco de ramas tan floridas.

Hablaba siempre con refranes porque, decía, es como mejor se hace entender la gente, pues es certero y sabio el paremiólogo: al buey por el cuerno y al hombre por el verbo. Pero añadía su buen humor, que sólo le había fallado un refrán en toda su vida:

¹⁴ Esta misma reseña aparece publicada posteriormente en *Azor*, nº. 1, Barcelona (15-10-1932) con el título de “Libros. *Canciones de la orilla*, por Saulo Torón, prólogo de E. Díez-Canedo.- Editorial Pueyo, Madrid”.

domar potros, pero pocos. Culpa suya, comentaba, porque derrochó de muy joven las onzas y luego, a la hora de: amor, amor, palabra dada, el hecho malo y el fin peor, sólo tenía unas bragas, se le rompieron y ya se sabe; a bragas rotas, campañón sano.

Los nietos le decíamos que viejo refranero gran embustero, y él, imperturbable, contestaba: “Al cabo de cien años, todos seremos calvos”. Nos contaba su juventud erigiéndose en ejemplo de mocedades sin vicio y de buena pasada, y por ello su larga vejez descansada. Ya sabíamos que lo de juventud sin vicio eran ganas de ejemplarizar en falso; pero aquello de larga vejez descansada sí que era verdad. Dijo adiós a los noventa, pisó largo el peldaño del decenar que lleva al siglo y ya contaba una cuarentena de descanso.

A las indirectas por su no hacer, contestaba que su juventud fue ligera como el vuelo de un pájaro, y que a gran prisa gran vagar; y aquello de: al revés me la vestí, ándese así. Lo que no dejó nunca de hacer fue galantear a cuantas amiguitas iban a casa. Le tuvo trastornado el seso una sirvienta de quince años, visoja, morruda, rechoncha, desaliñada, que movía mucho las ancas, a quien corregía torpezas y desaguisados con blando reprender o con tolerantes miradas de insinuación.

Alguien debió descubrir la debilidad del abuelo por la doméstica y cierto día se le aludió en pleno cónclave familiar. Acariciose la barba bellida, sonrió desde el fondo de sus ojos de eterna luz juvenil y contestó: “A los años mil, vuelve el agua por do solía ir”.

-¿Está usted seguro que vuelve el agua?...

-¡Ya, ya, y con qué fuerza! Además, no olvidéis que la liebre es de quien la levanta y el conejo de quien lo mata.

-¡Abuelo, abuelo! recuerdo que:

El ombligo es un retablo
donde se debe poner
al Arcángel San Miguel
porque debajo está el diablo.

El retruécano surgió inmediato, en réplica ingeniosa y certera del abuelo:

Si al Arcángel San Miguel
ponen cerca de ese diablo,
descenderá del retablo
y se entretendrá con él.

De comer y estar tumbado nunca se había sentido hartado el vejete vahanero, alegre, de inveteradas costumbres en sus ocios. Murió como había vivido: honrando el refrán porque es certero y sabio. Su buen humor fue siempre parejo con su excelente apetito. Pero no contaba él con que sus noventa años le traicionaban.

Un día, claro está, llegó lo de dieta y mangueta y siete nudos en la bragueta... ¡No podía someterse a tanto sacrificio! Quería comer a todo trance. Razonamientos, aseveraciones, se estrellaban ante la letanía de: muera el gato, muera hartado, que no cesaba de repetir como un eco.

Murió de indigestión. Los intestinos, que no entendían de refranes, se paralizaron inopinadamente, máquina vieja al fin.

Unas horas antes de morir, para justificar su adiós definitivo, modificando el dicho exclamó: -Dios te salve, Mendo... no a mí que muero comiendo.

Fue un héroe victorioso siempre en la vida que supo recibir la humillación de la muerte con humor, que es una forma de vencerla, venciéndonos.

Diario de Las Palmas (2-8-1932).

Crónica de un paisaje

A D. Domingo Doreste, en la Isla

¡La Cruz de Tejeda! Sí; alcanzarla, merecer aquella Cruz tan alta –mástil del navío anclado que es la Isla- suponía el sacrificio de larga jornada sólo para encontrarnos al pie de la cumbre.

Después de un camino áspero, escalonando la gran sierra, trepando por veredillas de herradura, se abarcaba mejor, más en su totalidad de valle, Las Lagunetas: un lugarcillo trémulo de frío, arropado en la felpa de su vegetación. El lento ascenso permitía escudriñar rincones de pueblos agazapados en la madriguera de los valles. Las sombras bajas de los caseríos se cristalizaban en las crestas cumbreiras que iban recortándose desnudas, amplias, exactas, en las lejanías... Y al fin, la Cruz, corona del paisaje total, mirando a todos los horizontes.

Un tajo profundo, perdido en neblina, y otro pueblecillo aterido: Tejeda. En la prehistoria debió ser Tejeda –suponen los historiógrafos- un lago alimentado por las aguas pluviales de aquellos tiempos que un día, henchido, rompió impetuoso la hercúlea muralla de roca que le aprisionaba. Nació entonces el barranco de la Aldea, que lleva las aguas de las lluvias hasta el Atlántico.

¡Caserío de Tejeda en medio de la danza aromada de los almendreros, casi al pie del Nublo, que es grito altivo del valle! Tejeda echó sus raíces en terreno quebrado, agarrándose como un cardón a la piedra. Desde el fondo de la misma caldera puja hacia lo alto el famoso Bentaiga, cargado del lastre histórico de los más extraordinarios sucesos de la Conquista: sintió este elegido por las pandillas indígenas, por ser algo así como curva raíz hincada profundamente en el corazón de la Isla.

Se integraba el contorno de las sierras bajo el palio de la lumbre atlántica: altitudes, remotos perfiles de pizarra, el dibujo miniado de los pinares de Tirma, el bosque milenario... Y el Teide, recostado en su sombra marera, altivo como un emperador. Era un paisaje que había que ganarlo con el sudor de un largo ajetreo a pie, o sobre mula cansina sabedora de las sendas más hacederas. Se apresaba al cabo, única, perfecta, aquella soledad infinita donde sólo resonaban ecos de pastores, de esquilas, o balidos del ganado; de gente en romería; del viento que soplaba en el cañón de una degollada; del canto lento, casi litúrgico, del boyero; ecos desgarrados de los guirres hambrientos; ecos inmaculados, prietos, de la eternidad del cielo más alto.

*

¡Cinco años, sólo cinco años de aquella visión inefable! ¡Y hoy vemos cómo se ha enroscado la serpiente de una carretera por toda la sierra! Se rompió el hechizo de la larga andada por veredas de romeros y pastores.

Ahora, la amplitud del camino hace veloz el paisaje. Sube liso, escurriéndose entre árboles viejos como reliquias, peñascos solitarios, rincones umbríos donde el agua virgen no había recibido otra mirada que la de las estrellas... Todo ha perdido súbitamente la delicia ingenua de su tradición rural, con sus anécdotas, sus insólitos relatos de almas en pena y de aparecidos. La fábula y la historia del corazón isleño han sufrido rudo golpe en su vida solitaria.

Ahora el paisaje se achica, se estremece ante la horda de curiosos que llegan con el bullicio de su fácil conquista. El paisaje se ha quedado enclenque, tullido, al borde de la carretera, arrinconado en un último término, como forillo borroso donde agoniza el alma de la Isla.

Azor, nº. 1, Barcelona (15-10-1932).

Alonso Quesada (*)

La isla

Gran gemido de piedra que se ahogó en el mar, náufraga de mil tempestades, un zarpazo de altura sacó la Isla a flote. Su perfil de prognata hinca el sostén de su pico en las nubes.

Caracol gigante donde zumban encadenados todos los vientos de la rosa marina, el eco del mar herido contra los cantiles costaneros, entra rezongando por barrancos y hondonadas, gime en los valles, alarga sus clamores entre las degolladas, se desboca en increíble carrera por las llanuras del Sur, va y viene alocado de un punto a otro del cuadrante, en laberinto de donde no sale jamás...

La Isla, en lo alto, es agudo perfil roquero. Por andenes inverosímiles, se llega arriba a los revueltos cerros, a las crestas en cadenas almenadas, hasta enfilear derrumbaderos sin fondo. La Isla vive bajo el signo milenario del Nublo, mástil donde sólo se han prendido gonfalones de niebla. La gran vena conductora del agua viva de las cumbres está hoy —¿desde cuánto tiempo?— seca, reseca, con lecho de piedra sedienta. Quizás la frescura bendita exista honda, soterrada, en intacta virginidad minera.

Llanura única la del Sur, en rampa hacia el mar, pista de ventoleras y huracanes, con espectros de arbustos; tabaibas, aulagas, tarajales, tuneras, cardones, agarrados al gran briazo de lava removida.

Pueblecillos marinos, blancos de sol y de sal; caseríos montaraces colgados sobre un abismo, o trepando en anfiteatro; montañas moriegas y de tierra roja, desgarradas entrañas de volcanes vencidos...

Sombra biográfica del poeta

Aseguraba que no nació en la Isla sino a bordo, en alta mar, en travesía atlántica. Más que isleño, pues, isloteño, del islote flotante de una nave.

Alonso Quesada pudo ser el hijo nativo de nuestra octava isla, la invisible, llamada de San Borondón, hecha de celajes y arrumazos. Tierra fabulosa que habitó hace siglos Blandano, varón de gran abstinencia, padre de tres mil monjes, en compañía del bienaventurado Maclovio, resucitador de un gigante que, bautizado después de muerto, contaba y refería las penas de los judíos y paganos en el infierno.

Lo cierto del isleñismo o isloteñismo del poeta, es que su vida estuvo siempre anclada a orillas del mar, enloquecida de arrebato lírico.

Recoleta, huraño, iba y venía por las calles del viejo rincón de Vegueta buscando soledad, aislamiento, pesadumbre... ¡cuando no de otra cosa puede alimentarse el alma en el umbrío y monacal barrio isleño!

Soñó en sus soledades liberarse del cerco de piedra, mar y cielo que le ahogaba el ansia de “una perfecta orientación humana”. Pero... ¡liberarse de la soledad soñando, si cada sueño es también isla o islote que agregamos al inmenso archipiélago de nuestras desesperanzas!

Biografía en sombras, sombra biográfica, toda su vida, entre arruzos, celajes y cerrazones de tempestad interior.

...¡Y su muerte! En una tarde del veranillo de las nueces, cuando está encendido el fanal rojo de la flor de pascua; en la quietud de una casilla del campo canario agazapada al pie del blanco camino que lleva a las Cumbres; frente a cercados trigueros de siembra; tras larga agonía que resistió de lucero a lucero... a primera noche, extinguióse su vida –último volcán apagado en isleña tierra atlántica.

Angustioso atardecer campero en llovizna le hizo de plañidera. Estrecha serventía enfiló el cortejo de amigos y devotos hacia el cementerio de la ciudad marina, donde él dijo hay como un silencio muerto y todo es de un hondo meditar amargo.

*(Aquí pondrán los nombres y las rosas...
¡Si hay quien cubra de rosas el pasado!
Que el amor de los muertos, si es eterno,
entre ellos mismos es... No hay que soñarlo
en la memoria de los nuestros mucho,
que ellos sembrando irán otro sembrado.*

Y así es y ha sido siempre... que hoy su recuerdo es isla en soledad infinita, perdida en la memoria perezosa de los insulares.

Infinito

¿Quién pudo escribir para la losa de su nicho el epitafio certero en su recuerdo?

Dos versos sueltos hay en su obra inédita —quizás el inicio de un poema truncado al Silencio— que son el epitafio solemne que cuadra a su memoria:

*“Silencio,
lazarillo piadoso de mi alma...”*

De la mano de ese lazarillo piadoso cruzó la vida y se nos fue camino de las horas que no existen.

BIBLIOGRAFÍA DE ALONSO QUESADA

El Lino de los Sueños, poemas. Imprenta Clásica Española, Madrid, 1915.

Crónicas de la Ciudad y de la Noche. Imp. Del “Diario”, 1920 (?), Las Palmas.

La Umbría. Paisajes dramáticos. Publicaciones *Atenea*, Madrid, 1922.

Los Caminos Dispersos. Poemas. (Inédita).

Smoking Room. Cuentos de ingleses coloniales. (Inédita).

Las inquietudes del Hall. Novela poemática. (Inédita).

(*) El día 4 de este mes de noviembre se cumplió el VII aniversario de la muerte del gran poeta canario.

*Azor, n.º. 2, Barcelona (15-11-1932)*¹⁵.

Notas de arte. Signo de la Isla

(El pintor Santiago Santana)

Venía de París desorientado, con el atolondramiento de un espectador de cine que ha visto desfilar, en loco zumbel, millones de imágenes en un minuto.

Había salido de Las Palmas con la obsesión de París. Pero ya se sabe: la dádiva oficial, una pensión, es -¡sigue siendo!- una sombra de apoyo.

Así, pues, la meta ilusoria fue el vértigo de sólo quince días. No hubo más.

Emprendió rápido el retorno, no hasta el punto de salida, sino a mitad de jornada. Ni un triunfo ni una derrota. Más, algo semejante a no haber intentado aún nada. Un segundo volver a empezar con igual ímpetu, pero crecido el sueño.

Eligió Barcelona como atalaya de Europa.

Trabajo desenfrenado, ansioso, sin descanso. El entrenamiento, si lo practica un cuerpo fuerte en el que anida un alma joven, vigoriza, que no agota.

En pocos meses la labor de Santiago Santana es asombrosa. Óleos, acuarelas, apuntes a pluma, estudios de desnudos... Hasta la realización magnífica de los decorados y trajes de una ópera que ha de figurar algún día en nuestro Teatro Lírico Nacional.

De pronto, el espíritu del artista comienza a sentir nostalgia del mar. De un mar ancho, abierto, como el de su Isla canaria.

¹⁵ En el mismo número de esta revista barcelonesa se recoge el poema de Alonso Quesada titulado "El Capitán Inglés". Lázaro Santana recoge este texto en *Gabriel Miró, cartas a Alonso Quesada*, Edirca, Las Palmas, 1985, pp. 144-146 y en la antología *Modernismo y vanguardia*, Edirca, Las Palmas, 1987, pp. 469-471. Ese mismo artículo aparece con antelación publicado en el *Diario de Las Palmas* (25-7-1932).

...Pero qué remoto, qué lejano el Atlántico. Hay, sin embargo, un remedio consolador: cerca, con sólo una noche de travesía marina, se llega a Las Baleares. La otra provincia a-isla-da española. Evasión hacia el Archipiélago cercano, como en una aventura amorosa.

Hay que cultivar, de vez en vez, nostalgia isleña en el alma que se debate soledosa, febril, en el cosmopolitismo atolondrador de la gran ciudad.

Santiago Sanana ha ido a Mallorca, fanal de la maravilla luminosa mediterránea.

Lienzos, cartulinas, cuadernos de apuntes, pinceles, lápices, todo el equipaje.

Una semana de ascetismo junto al mar, en Pollensa, en Alcudia, en la Bahía de Artá, tonifica el espíritu. Y también en la montaña y los valles, como en su Isla.

Allá en Palma, el artista ha renovado su aliento, su frescura originaria de isleñismo. Ha vuelto a enhebrar en aguja de ojo invisible, ese hilillo sutil de infantilidad de donde está suspendido todo el secreto de su pintura en equilibrio milagroso.

Azor, nº. 3, Barcelona (15-12-1932).

Luis Morató

Interesante en verdad la pintura de Morató, que trata todos los temas con el mismo fervor: una figura femenina, un bodegón, una perspectiva urbana o un rincón del puerto, tienen el mismo entusiasmo resolutivo.

Resaltemos entre lo expuesto la figura número 1 del Catálogo, “!Nena!”, “Rincón del puerto” y “Crisantemos”. Nuestra preferencia, sin embargo, por los dibujos, donde sintetiza resueltamente, seguro siempre, a veces audaz.

Es Luis Morató, antes que nada, un excelente dibujante, pues hasta en sus lienzos se observa, marcadamente, preocupación amorosa por el dibujo. Es, en suma, lo que se llama un artista honrado, que tiene conciencia de su arte y rehuye recurrir al fácil

halago de la anécdota o al truco de la extravagancia como trampolín para una vistosa cabriola.

Azor, n.º. 3, Barcelona (15-12-1932).

Libros. *Obras* de José Ortega y Gasset¹⁶

Las varias ediciones que han alcanzado muchos de los veinte tomos publicados por Ortega y Gasset, no amenguan el interés, siempre vivo y renovado de estas casi *opera omnia* del filósofo que acaba de publicar Espasa-Calpe. Al contrario; ahora podemos partir desde las *Meditaciones del Quijote* –salmo de pensamiento orteguiano– y siguiendo el arco magnífico que ha sabido trazar desde su juventud hasta su actual hora máxima de esplendor ideológico ganar la orilla anhelada donde hinca su bandera de *Rectificación de la República*.

Si la obra de Ortega pudiera tildarse de “esto o de aquello” –entiendan los que quisieran colgar luminarias al sol para que el día fuese más día– hallaríase en ella una cosa que la salvará siempre: su españolismo. El españolismo que le hace decir en el magnífico prólogo de la edición que reseñamos, que “hacia ese señorío de la luz sobre sí misma y su contorno” querría él movilizar a sus compatriotas y “realzar la calidad del español” para verle curado de “ese sonambulismo dentro del cual va caminando siglos hace”.

Mejor que nadie, nuestro pensador por antonomasia, ha sabido ahondar en ese oscuro foso en que la vida española se ve sumergida hace tanto tiempo, adivinando el mundo por sólo el círculo de su brocal –limitadísimo horizonte angustioso– circunscrito, encarrillado, rutinario, esclavo de preocupaciones particularistas, que ahogan todo

¹⁶ Espasa-Calpe, Madrid, 1932.

aliento o empeño de amplia cultura, que alcanzada, le convertiría en “señor del mundo y de sí mismo”.

Después de esa -¿primera y última?- salida de Ortega a la liza política, una lectura de su obra tiene mayor interés –es decir, actualidad- sobre todo para la española juventud estudiosa, que hallará ahora y siempre en ella magníficos nortes para su ideario.

Azor, nº. 3, Barcelona (15-12-1932).

Fábula verde

EL ESPÍRITU

Margarita Claudia. Embriaguez de verde, verde, verde. Desde niña no hizo más que dar tumbos por las huertas henchidas de aire, de luz, de aromas, de nieblas verdes.

Un aprendiz de frutería, con el soborno de la manzana más bonita, le hurtó el primer brote de sus miradas florecidas en sonrisa de tarde...

¿Pero este episodio sencillo de la vida de Margarita Claudia fue brisa que sonó en su corazón dilatándose en eco? Después siguió aquel viaje en el tren, largo y cansado hasta el sueño con algas y corales, y la cereza que sangraba y... un cúmulo de recuerdos que le andaban de acá para allá, sin hilvanarse. Pero el campo, únicamente el campo con su verde, había ganado toda su voluntad.

*

Margarita Claudia, homologaba en la huerta, en el bosque y ordenaba sus sueños en las siestas, allá en el granero. Una tarde en el sestero, hablaba sin saber ni dónde ni de dónde venían o iban sus palabras sueltas, y la llevó tan lejos su divagar, que se perdió en mil laberintos. El pensamiento la arrastraba impetuoso, en huracán de preguntas que se sucedían, sin lograr responderse ni a una sola... Y suma total, exacta, de su devaneo,

surgió el recuerdo -¿vulgar?- del rótulo “Frutería”, donde pagó la manzana más bonita que le diera el aprendiz atolondrado, con aquella sonrisa y la mirada que le lanzó desde la esquina como un bocado de fruto delicioso de su alegría.

*

Pero la embriaguez, aquella borrachera verde, verde, verde, no la dejaba en paz, y el recuerdo se le olvidó como la cena, aquella noche: Margarita Claudia se sintió entonces cristal limpiísimo, transparente y ligero. La hubiera roto un rayo de sol pero era noche y la transparentaba –desnudándola- pura y clara la luz artificial de unas estrellas multiplicadas.

*

...Y de pronto surgió en su vida aquel anunciante del anuario de horticultura “Divino”, con su nombre perturbador: Gabriel. Ella no estaba en casa, y tuvo que ir a buscar al huerto, donde se hallaba, segura como una reina, en medio de su guardia de legumbres. Aquel día estaba -quizá como nunca- más embriagada de verde¹⁷.

...Se olvidó de cenar, de volver a casa, del día ahogado. Halló muy natural que fuese tan tarde. La noche había hecho tomar cuerpo a la atmósfera, y era cristal, cristal limpiísimo y ligero. La luna arriba en lo más alto, redonda en absoluto se dejaba caer formando un enorme paracaídas que lo envolvía todo. Las estrellas multiplicadas se habían limpiado los cristales con viento. Ella se sentía, de pronto, pura, clara y transparente, hecha de cristal ligero de la luz artificial de la noche. Canto. Sintió cómo la tierra la mecía y que su respirar era el de la tierra. No veía ni subir ni bajar sus senos, porque todo vivía a compás. Llena de infinito, clarísima comprensión de la nada.

¹⁷ En el texto original, tras la frase “Amistad silenciosa. Un “Mañana...” aparece un fragmento de “Fábula verde”. Nosotros, para que no se pierda el sentido global del texto, lo transcribimos antes de esta frase, para que no se dañe el sentido del conjunto del artículo. En la transcripción de este fragmento mantenemos la cursiva del texto original.

Quieta. Los grillos tan a su tiempo chirriaban cerrando el silencio que parecían ser el silencio mismo. Y el viento muerto colgaba hecho plata de todos los árboles. Inmovilidad absoluta. A la madrugada temprana –verano caliente, se desprendió el viento, cayó a tierra rizando las hierbas, borrando suavemente la noche.

Margarita Claudia se desperezó y encontró en seguida un chiste: con ç se pronuncia calle y con v se pronuncia valle. Estaba alegre, alegre sin alegría. Atía [sic]. Sí, debía haber crecido aquella noche, aunque sólo hubiese sido por dentro.

(FÁBULA VERDE. Fragmento)

*

Amistad silenciosa. Un “Mañana hablaremos”, dicho sin saber lo que decía. Otra manzana; pero ahora, arrancada del árbol. El sabor verde le llenó la boca, y se volvió creyendo que Gabriel le había besado. Pero Gabriel estaba lejos, y ella se agarró fuerte al tronco del manzano hasta que la embriaguez le hizo cerrar los ojos y la tierra, con una caricia húmeda que la enraizaba honda, muy honda, le hizo sentir su dulzura inefable de madre de lo verde, verde, verde.

*

Gabriel se turbaba. Sus frases, cuando no cursis, eran insustanciales. Margarita Claudia cogía aquí y allá las palabras sueltas que le llegaban como hojas caídas al alcance de su mano, para lanzarlas más lejos...

Y estalló el beso. Ella no lo provocó, porque él “Es imposible” que pronunciara lejísimo, allá donde le llegaba el “Yo la quiero a usted” de Gabriel, no fue una incitación, sino la voz honda de la huerta toda que hablaba por ella.

Margarita Claudia sólo puso un comentario mudo al beso del galán: recordó el asco profundo que le produjo la carne el día que se la hicieron probar.

Pero... ¿la fábula verde, dónde empieza y dónde acaba?- El beso tal vez sea la clave, el secreto mágico de la fábula. ¿Y el aprendiz de frutería...? La fábula llega a unos horizontes maravillosos de los que no se vuelve si se alcanzan.

*

¡Extraordinaria, fabulosa gravidez la de Margarita Claudia, pero cierta!

“Sí, señor, sí, no los tome usted a broma una manzana, una manzana grande parida sin dolor”.

*

¿Es éste el espíritu de la “Fábula Verde” que Max Aub escribiera como traduciendo un sueño? El espíritu se escapa siempre –tal Margarita Claudia verde, verde, verde de las huertas, del bosque, del campo– aunque parezca remansado, casi preso, en la dádiva del aprendiz de frutería, en la sonrisa y la mirada de Margarita Claudia, el día aquel en que sus doce años cimentaron el primer recuerdo grave de sus vidas.

Azor, n.º. 5, Barcelona (12-2-1933).

Rastreando la vida y la obra de *Alonso Quesada* (I)

En lo que va de año, el nombre de *Alonso Quesada* se ha mencionado dos veces en un sentido “histórico”.

Juan Chabás, en su breve *Historia de la Literatura Española*, aunque apremiado por el espacio limitadísimo que le imponía su reseña “de encargo” cita al gran poeta, y dice: “Nacido y muerto en Canarias (Las Palmas), su libro principal se titula *El Lino de los Sueños*. Dejan en su poesía huellas Antonio Machado y los poetas ingleses, especialmente Meredith. Su lírica da valor poético a la humildad sencilla de los temas cotidianos y familiares. Miguel de Unamuno ha escrito unas palabras certeras sobre

Quesada, seudónimo de Rafael Romero, que figuran en el prólogo de *El Lino de los Sueños*.

Juan José Domenchina, en dos folletones de *El Sol*, se ha ocupado recientemente de los “Poetas españoles del 13 al 31”, y dice al final (agobio de espacio también): “De *Alonso Quesada* conserva nuestra retentiva algunos bellísimos poemas de su obra *El Lino de los Sueños...*”.

Se va encajando, pues, el nombre del poeta en el marco histórico de nuestras letras. Al recordarlo, sólo se cita su libro –el primero- de poesías. Porque *La Umbría*, poema dramático en tres jornadas (Paisajes dramáticos, precisó el mismo autor en el índice de sus obras que figura en la primera y única edición de Madrid 1922) es obra donde la personalidad lírica de Quesada naufraga casi siempre, a fuer de recordarnos en ciertos pasajes –paisajes- a Valle-Inclán, en otros a Maeterlinck y hasta al D’Annunzio de *La Figlia de Iorio*, aunque sobrenada a veces, en la alta mar de su inspiración, entre aliento, ironías amargas o mansas resignaciones, fuentes donde abrevó el dolor de su muerte, lo mejor de su poesía.

Alonso Quesada partió

¡A ese lugar, tan luminoso, donde
va la luz de los ojos cuando huye!

en el preciso instante que en su vida comenzaba a sentirse mitigada con el bálsamo de sus primeras alegrías: sobre las viejas ruinas del hogar paterno levantó el suyo; pero cuando iba a florecer su primera sonrisa temerosa, la muerte vino a petrificarle en su calavera.

El hombre que pasó por la vida recatado, honestamente envuelto en el largo sudario de sus melancolías, dejó en la cerrazón más grande de lo inédito lo mejor de su

obra. De su obra en verso y en prosa: honda, de entrañable tristeza, la primera: fina, de sutil humorismo, la segunda.

Quien conoció de cerca de *Alonso Quesada*, puede aquilatar ahora, tras el silencio lapidario de los siete años de su tránsito, la sincera profundidad autobiográfica de su obra poética. La pobreza, la humildad resignada, la evocación de la madre, del amigo lejano que vuelve... son temas que, de puro hogareños, van descubriéndonos el surco del cercado ajeno.

Poema desolador, de triste conformidad. “La oración de todos los días”, que abre *El Lino de los Sueños*. Este primer poema, donde la sonrisa más triste de la madre –porque la comida aquel día fue más humilde- se envuelve de paz extraña en la mirada; donde el poeta nos dice que gana el pan de una infeliz manera, porque no nació para esas cosas:

hago unas sumas y unas reducciones,
y así me consideran y me pagan...

donde la evocación del padre que, muerto hacía cinco años depárale el gobierno del hogar deshecho:

...cuando era
más amplia la ilusión, y la locura
pasaba por mi mente a enamorarse,

donde bendice

la orfandad, las privaciones,
el amargo dolor y los caminos
por donde, sin oficio, voy andando,
profeso caballero de la Noche!...

donde aparecen las seis mujeres de la casa prediciéndole el cielo por su resignación... es de tan sincero y hondo lirismo, de tan alto valor autobiográfico, que no podrá nadie que intente estudiar la personalidad del poeta dejar de detenerse en él meditando, como en un templo, para llegar a la entraña emocionada de su vida y de su obra.

Hay un cauce cierto, ininterrumpido –aunque a veces se desdibuja bajo la luz de un cielo de optimismo– en todo *El Lino de los Sueños*: el que abre la obsesión de la muerte cercana. Al final del mismo poema citado, la reflexión amarga de sus desdichas en cima de madurez, se melifica de pronto, porque le llega la luz del ensueño:

¡Las venideras horas serán buenas,
y buena la verdad de mi reposo!

pero el tallo de esperanza –no arraigaban flores de optimismo en el páramo de su alma– lo troncha el huracán que zumba tenaz en su cerebro, siempre, y cierra el postigo por donde se coló en quintos inesperados el rayo de sol que no vio nunca y exclama:

-digo, y bendigo la infantil creencia
de este mi pobre corazón, tan niño!...

Barcelona, mayo.

Azor, nº. 7, Barcelona (13-4-1933)¹⁸.

Libros. *Historia de la literatura española*, por Juan Chabás¹⁹

La *Historia de la Literatura Española*, que acaba de publicar J. Gil en sus Ediciones Populares “Iberia”, está hecha por Juan Chabás, uno de los valores jóvenes más positivos –afortunadamente destacado– de nuestras letras.

¹⁸ Esta primera parte del homenaje que Delgado dedica a Rafael Romero también aparece publicada al mes siguiente en el rotativo *Avance*, Las Palmas (13-5-1933), bajo el título “Una gran figura isleña. Rastreado la vida y la obra de *Alonso Quesada*”.

¹⁹ Ediciones Populares Iberia, J. Gil, Barcelona, 1933.

Constreñido en el espacio de 80 páginas de texto, Juan Chabás logra, con una exposición llana y precisa, trazar el panorama de nuestra literatura desde sus horizontes más remotos, hasta andar en la orilla misma de la época contemporánea.

La erudición, comodín tan corriente para los que no pueden enjuiciar con criterio personal, no está en absoluto ausente de este momento, tan útil a todo el que quiera, en cualquier instante, refrescar sin fatiga ni desvelos el recuerdo de una época, o hallar en índice conciso las raíces de los problemas planteados a tenor de la sensibilidad de nuestra hora.

Como brújula para internarse en el inmenso mar de nuestra literatura, la obra de Chabás es, sencillamente, infalible, aunque bien es verdad que los apremios de espacio hacen que, en cortes violentos, se espigue con cierta imprecisión en el interesantísimo campo de la *Época Contemporánea*.

No es esta observación, claro está, una censura al autor, sino que ella entraña el deseo de que, en un Apéndice, las mismas “Ediciones” dieran lugar a Chabás para que, con la amplitud que se requiere, historicie más detenidamente y en toda su hondura, los valores de nuestras letras contemporáneas.

Profusión de grabados –aunque con excesivo desorden, que desde luego atribuimos al editor- ilustran bellamente la obra reseñada.

Azor, nº. 7, Barcelona (13-4-1933).

Rastreando la vida y la obra de *Alonso Quesada* (II)

Sí, la obsesión –mejor, el presentimiento- de la muerte que se le interponía, más que como una sombra, como un obstáculo tangible, fue la primera floración lírica de *Alonso Quesada: El Lino de los Sueños*.

En la *Oración Matinal* –todo amanecer es una esperanza-, se alza, lento, un sol desvaído.

*(¡La Muerte tardará!... Ya nos lo dice
el mudo platicar de nuestras almas...)*

que no llega a su *cenit*. Cerrazón en el alma. El sol no brilla. Lo escamotean las espesas nubes del espíritu. Ni siquiera hay una *Oración del Mediodía*. En declive brusco, apenas nacido el canto de la mañana, se oye al poeta ese rezo tímido de la *Oración Vespéral*, donde

*Porque cuente la historia de mi vida
que muera así la tarde se ha dispuesto.*

Ved luego cómo en la *Oración de Media Noche*, cuando la sombra –luz de la eternidad- se adueña de todo y el poeta respira a pleno pulmón del ánima el ambiente de su presentimiento, exclama:

*La hora mejor para una muerte seria,
sin ataúd, ni cantos, ni elegías.*

.....
*¿No has meditado nunca en esa losa
que ha de tener una memoria escrita,
y en esa tenebrosa luz de lámpara
que enciente la piedad de la familia?*

.....
*Y evádetes en la noche, entre las sombras,
y sé una parte de la noche misma.*

A fuerza de familiaridad con la idea de la muerte, logró *Alonso Quesada* escribir un poema –*Un recuerdo infantil*- donde el lugar donde se guardan las reliquias más dolorosas del recuerdo, se hace rincón tranquilo, dulce, de acendrado sosiego, para un reposar contemplativo.

Aquí el poema:

A NÉSTOR

*Este es un buen amigo de otros días
que ha retornado de un lugar lejano.
Fuimos allá en la infancia, compañeros,
eternos compañeros, casi hermanos.
En el fondo de mis ojos busca,
impaciente, la luz de aquellos años...
Yo voy poniendo en su pupila inquieta
mi indagación también sobre el pasado.
Y después del silencio, en que las almas
tornan a verse con temor de extraños,
y van y vienen desde un pecho al otro
por si encontraran el rincón amado,
él me abraza y me dice con aquella
primera voz, que el tiempo le ha guardado:
-¿Te acuerdas de aquel día tan famoso
en el que huimos del colegio odiado,
y después de elegir sitio seguro
al cementerio fuimos a ocultarnos?...
Tranquilos, bajo el sol del mañana
junto a una sepultura nos sentamos.
¡La mañana de abril en la que había
como un silencio muerto en todo el campo!
Una campana lenta de agonía,
un sonido dio entonces, funerario;
las notas esparciéronse medrosas
con temblor de hojas secas, a lo largo...
¡Abrieron una fosa!...
Los rosales con timidez sus rosas agitaron
a cada golpe de la azada, y todo
era de un hondo meditar amargo...
¡Y el alma halló el lugar plácido y bueno
porque fue buen albergue en nuestra huida, hermano!...*

En contraste con el poema transcrito, léase este, dedicado a Luis Millares:

*Acabo de llegar al Cementerio
y he visto tu pedazo y mi pedazo
de tierra, Luis. Enfrente los ha puesto
esa mano cruel, que ha gobernado
tus horas y las mías... Y he sentido
una satisfacción con el hallazgo;
como cuando en las noches de comedias
tú compras tu billete separado
de mí, y después nos encontramos juntos
sin pensar que estuviéramos al lado...
La tierra estaba húmeda y tenía
una atracción sensual... He meditado;
aquí pondrán los nombres, y las rosas...
¡Si hay quien cubra de rosas el pasado!
Que el amor de los muertos, si es eterno,
entre ellos mismos es... No hay que soñarlo
en la memoria de los nuestros mucho,
que ellos sembrando irán otro sembrado...*

Si en el primero, por evocar una travesura infantil, no llegó el poeta al tono patético que dominaba como línea melódica en lo elegiaco de su pentagrama lírico, aunque también infantilmente –porque fue *Alonso Quesada* un hombre a quien se le quedó suspensa el alma en la primera congoja que enturbiara su infancia- “siente satisfacción por el hallazgo”, media luego y se le deshace el ánimo en un dolor de certeza que se clava como puñal agudo, mientras por la herida del escepticismo se le desangra su débil alegría:

que ellos sembrando irán otro sembrado...

Una voz piadosa, El Poeta llama a la Muerte, El Último Dolor, La Eterna Sombra, Seis Años después, Dentro de un Siglo, Amigo, son poemas desde donde sólo se atalayan horizontes en tinieblas, sumidos en una noche perenne de estrellas.

Oíd estos dos versos de *Has de resignarte al fin*:

*Mas como busco el modo de la muerte
trabajando constante en su secreto...*

Ahí tenéis, además, el *Coloquio en las Sombras*, que se nos antoja el *In Memoriam* que asimismo se anticipó *Alonso Quesada*, como si presintiera que el silencio de su vida le habría de hacer merecedor al de la muerte.

Y por si fuera poco, *El Lino de los Sueños* se cierra con este *Final*:

*...Y, sin embargo, sé que esta mi vida
de mansedumbre y de dolor sereno
no será larga... que el Espectro pone
sobre mis años la medida exacta.*

.....

*-Amigo corazón: yo sé qué día
tu débil armazón ha de romperse;
cuándo será el reposo de estas horas,
¡aprisionadas a una ley de raza!...*

Si se pudiera penetrar en el laberinto intrincado de los caminos del alma, hubiera sido espantosa la peregrinación por los de la de *Alonso Quesada*. Quién sabe en qué año y hora de su vida supo él que el Espectro ponía sobre sus años la medida exacta. Sólo él lo sabía. Una ley de raza. La herencia de una débil armazón y de un espíritu que, desbordado, le arrastraba a trabajar, constante, en el secreto de la Muerte.

Para mayor angustia de sus horas, *Quesada* vivió en ambiente poco propicio a recoger las vibraciones de su espíritu... ni siquiera sus ecos. Y lo que es peor: vivió obligado a ganarse el sustento cimentando columnas de sumas de libras esterlinas en un banco inglés, amargado, hacía una vida recoleta. Se deslizaba como una sombra camino de su casa, donde, en el grato reposo de su cuarto, abría de par en par los ventanales del alma y se asomaba a ella cada día para entonar esa especie de “morir habemus” que es toda su obra. Excavó en las sombras, incesante –único destino- y justo es decir que de ellas hizo saltar la vena de luz que le cegó la vida tan pronto.

Azor, n.º. 8, Barcelona (15-5-1933).

Libros. *Vocabulario etimológico de voces canarias*²⁰

Llega hasta nosotros –amable envío de nuestro entrañable amigo el culto escritor don Domingo Doreste (*Fray Lesco*)- un librito del que es autor el maestro nacional don José Valenzuela Silva.

Se trata de un trabajo que, por su génesis, merece la más fervorosa atención de AZOR, que en su afán de avivar el entusiasmo adormecido de muchos, por todo lo que al enriquecimiento del idioma patrio se refiere, tiene abierta –desde sus comienzos- una sección de palabras, giros, decires, expresiones, etc., de toda nuestra España; a colaborar en ella hemos invitado por una circular reiteradamente remitida a los maestros

²⁰ José Valenzuela Silva, Las Palmas, 1933.

nacionales. A ellos, precisamente, de modo particular, puesto que, por su misión educativa están en contacto directísimo con el pueblo. Escaso ha sido el fruto cosechado con nuestra siembra.

Imaginárase, pues, la franca alegría que, como mensaje de buen agüero, nos trae el *Vocabulario Etimológico de Voces Canarias*. Por otra parte, hemos de confesar la utilidad que, para la labor ya bastante adelantada de un *Vocabulario de Canarias*, en el que trabajamos algunos de nosotros amorosamente desde hace más de dos años, aporta el trabajo del señor Valenzuela.

Ampliada por nosotros la labor meritísima de Luis y Agustín Millares, el *Vocabulario Etimológico* viene, tal vez, a enderezar la torcedura de una creencia, a afianzarnos en tal o cual suposición, a abrir el cauce de una investigación y, quizá, a aportar una palabra, frase o decir, por nosotros olvidado.

Consuélanos observar que, aún cuando nuestra llamada a una colaboración idiomática apenas si ha tenido eco en el recinto angosto de nuestra página folklórica, hay, sin embargo, personas que, en el rincón apartadísimo de un pueblo isleño, o en el retiro de un cortijo serrano –tantos y tantos en tierras peninsulares, plenos de bellezas de nuestra lengua, perdidas u olvidadas- trabajan pacientes, estudian, investigan o anotan, aportando así su grano de arena a la obra gigantesca apenas iniciada, de divulgar, como exigen desde su olvido, las infinitas maravillas de nuestra habla prócer.

Tal vez haya temas de discusión en el ensayo que reseñamos. A eso, casi siempre, llevan las cuestiones “cultas”. Pero en el breve espacio de una nota de libros, ni siquiera debe apuntarse al blanco de la discordia. Habrá de señalarse, sí, con banderín

muy alto, el propósito laudable que ha llevado al autor a explotar un sendero –cualquiera- de la vasta planicie del idioma.

Azor, nº. 8, Barcelona (15-5-1933).

Libros. *Romances de amor antiguo y otras composiciones*²¹

Lejos ya, los años de convivencia con María Luisa de Iriarte allá en la Isla de Gran Canaria, su libro *Romances de Amor Antiguo* nos trae la alegría del mejor recuerdo amical.

Tras un silencio de ausencia de más de seis años, no había perdido nuestra retentiva el eco grato de algún verso primerizo de María Luisa, que se grabó hondo, como un surco en la memoria.

Romances de Amor Antiguo no es, pues, para nosotros, una revelación; es, eso sí, lo esperado que llega de improviso y se nos entra por las puertas de la alegría con alborozo insospechado.

Una huella menos honda, sin embargo, dejará en nosotros la lectura de este libro de María Luisa, que aquellos otros poemas que a ella misma le oímos recitar, o que aparecían de vez en vez en revistas y periódicos insulares.

Se nos antoja que María Luisa de Iriarte ha perdido en lirismo lo que ha ganado en la forma. Sus poemas de antes tenían sabor de espontaneidad, como si estuvieran escritos después de haberlos recitado en alta voz, improvisando y traduciendo en palabras sus emociones del instante.

Transcribamos líneas sueltas de algunos poemas que –bien pudiera ser no recuerde ni la autora-, y cuya totalidad también ha olvidado nuestra memoria:

²¹ María Luisa de Iriarte, Editorial “Reus”, Madrid, 1933.

en oquedad enorme la esperanza se ha abierto,
un huracán de aromas aventa al germen muerto...

Otras:

...carne que infundes fuego en mi cuerpo de tierra
y formaste en su nada un desdoble de ti...

Y más:

...los lirios en la nieve confirman su fuerza...

Y así, deshilvanado recuerdo, podríamos copiar imágenes felicísimas que
avaloraban un poema lleno de calor y de bríos femeninos.

Romances de Amor Antiguo, con sus brotes de buenos poemas, tiene algo de
desmayo, cuando no de frialdad, a fuer de calcular la intención del poema y... a veces,
por ese afán de concisión cuando el impulso lírico pide más. Así cae María Luisa de
Iriarte, inconsciente, por esa rampa peligrosa que lleva a lo incomprensible cuando no a
lo absurdo.

Hagamos, sin embargo, resaltar los aciertos indudables, que son varios, y como
buenas muestras, los dos poemas –“Isla” y “Convivencia”- que transcribimos.

ISLA

¡Moneda de oro en el mar!
Isla menuda y concreta:
pálida tierra desnuda,
gris zarpa de las palmeras.
Fija a sus flores enormes
de sombra, mi sombra espera
todos los porqués eternos
enlazándome su yedra...
(¡Y en caminante quietud
el alma que cava y sueña!)
¡Amor, ronda de los vientos,
ronda azul de ruta cierta,
clava en mis horas de mar
y de alma isla en isla tierra,
los horizontes ausentes
abiertos en transparencia!

¡Prisión de armonía doble
y fuego en yunque de emblema,
con sus tres huellas de hierro
engarzan mi carne ciega!
(¡Moneda de oro en el mar!...
Sobre la isla concreta!...)

CONVIVENCIA

Amor; soñaré esta noche,
norte de la convivencia,
ala azul de los instintos
en telarañas de niebla.
Tu voz dibujará líneas
exactas a tu silueta,
mis oídos afilados
desentonarán tu ausencia
(disparada, turbia, prisa
derrotándose en los muros
de la frente y las palabras)
y en terso frescor oculta
sorprenderé la concreta
suma de tus cualidades
sobrias, íntimas, extremas...

Amor; soñaré esta noche,
norte de la convivencia...
¡Cuánto brío desprendido
hasta separar la arena
y delimitar lo cierto
en las venas de la tierra!...
-¡Y qué suave tu verdad
menuda, sutil y tierna!...-

Azor, nº. 9, Barcelona (15-6-1933).

Rastreando la vida y la obra de *Alonso Quesada* (y III)

Desde 1915 que se publicó *El Lino de los Sueños*, a 1922, que apareció *La Umbría*, Rafael Romero dio a conocer en las páginas de la inolvidable revista *España* unos magníficos poemas, entre los cuales uno –*El capitán inglés*–, dejó tal huella, que aun hoy alguien lo señala como revelación, porque el poeta era entonces –quizá siga siéndolo– conocido tan sólo por una “inmensa minoría”.

En el tránsito del año 18 al 19 *Alonso Quesada* terminó *La Umbría*, ensayo de teatro irrepresentable, de prosa lírico-dramática en la que no pudo despojarse de la influencia –entonces casi inevitable entre los escritores y poetas jóvenes– del

D'Annunzio de *La Figlia de Iorio*, del Maeterlinck de *La Intrusa* y del Valle-Inclán de *Romance de Lobos*.

La Umbría tiene todos los defectos de una obra influenciada y todas las virtudes que no podían faltar al gran temperamento lírico de *Alonso Quesada*. Al fin y al cabo, los paisajes dramáticos de este poema en tres jornadas, no hacen sino seguir la recta trayectoria, acusada y precisa, sin desvío de un punto, que *Alonso Quesada* trazó desde el inicio de su obra poética: el presentimiento de su muerte no lejana, con todo el lastre de dolor angustioso que la espina de esta idea terrible clavada en lo hondo del pensamiento imprimió a su obra.

Sin descarriarnos mucho llegaríamos, analizando las figuras y determinados parajes de *La Umbría*, a una realidad autobiográfica, que Romero deja soterrada, perdida o envuelta en velos de sombra, empeñado en conseguir todos los efectos dramáticos con un tema que traspira angustias y zozobras personales.

Hay una figura fugaz –surge en la obra a caballo, y a caballo desaparece, como fugitiva-, la de Lázaro, que se nos antoja el anhelo secreto de esa huida liberadora, que debió sentir incesante y tenaz *Alonso Quesada*, y que no alcanzó nunca, puesto que se entregó a su destino sombrío con algo de mártir y de héroe.

El fondo de profundísima realidad de *La Umbría* hace difícil el rastreo; más que difícil, peligroso, porque podríamos hallar en la huella “materia viva” que no entendemos sacar a flor de agua.

La Umbría es, no hay que dudarlo, un trazo más de la autobiografía del poeta iniciada en *El Lino de los Sueños*, y cuya línea de sombra llegó hasta el borde mismo de su muerte –autobiografía velada de lirismo, en trozos dispersos jamás construida con premeditado propósito de autobiógrafo, porque el poeta puro no podrá nunca recorrer

paso a paso, en buenos versos, su propia vida, sino que el ritmo interior le aloca y surge hecho melodía trincada, en quiebro de tonos.

*

Para captar mejor –no tan en boceto como ha de resultar a la postre nuestro rastrear la vida y la obra de *Alonso Quesada*- precisaríamos tener a la vista la obra total del poeta. Inéditos aún *Los Caminos Dispersos* –libro de poemas- *Smoking-Room* –*cuentos de ingleses coloniales*, a los que se podía incorporar la novela poemática *Las inquietudes del Hall*, *Llanura* –teatro inverosímil- y algún tomo que pudiera haber compuesto con las magníficas crónicas que publicó *Quesada* durante algún tiempo en *La Publicidad*, de Barcelona –no es posible, señalar por lo menos en su total longitud, la senda que el presentimiento de la muerte dejó en su obra.

Hay en la labor literaria de *Alonso Quesada* un libro que no traspasó los límites de su isla – *Crónicas de la Ciudad y de la Noche*-, en el que hemos de parar la atención pese a la poquísima importancia que el autor le concediera (pretendió ocultar su estilo literario, su personalísimo tono criticista bajo los seudónimos de “Felipe Centeno” y “Gil Arribato”), para señalar siquiera el temperamento formidable de analizador y de crítico sagaz que, como nadie entre los escritores canarios de todas las épocas poseyó *Alonso Quesada*.

Germen indudable de su lirismo doliente, de su desolador pesimismo, hay en esas crónicas de esencialísimo carácter regional, donde además supo *Quesada* mostrar en llaga viva toda la amarga tristeza de la vida tan poco sustancial de sus compatriotas, que tanto contribuyó sin duda a que cuajara en su obra el tono taciturno que ya tenía su espíritu de hombre acorralado. Fue *Alonso Quesada* isla en su isla. Sus días fueron un

responso largo que él mismo entonó y que al cesar nos descubriera a un alma enterrada en vida en medio del desamparo íntegro de un ambiente sórdido.

El eco más sincero, más humano y altamente lírico, lo encontramos en la obra de *Alonso Quesada*, nuestro máximo poeta y prosista; el que abrevando en las amarguras de su propia vida y del ambiente insular –ambiente casi de reclusos- alcanza hoy todo prestigio en las letras españolas.

Quesada es el gran monolito señalador de la existencia de una literatura y una poesía canaria en la que hay que poner mirada atenta. Hasta él fueron las letras isleñas brote enclenque del que no se esperaba la rama robusta que hiciera sombra.

Azor, nº. 12, Barcelona (15-9-1933).

Trazos para el "via crucis" de don José

La Isla, entonces, lo era todo para nosotros. Los sucesos transcendentales del mundo llegaban allá sin el aliento vigoroso de la actualidad. Sólo las agitaciones de la vida insular tenían resonancia en nuestras conciencias de muchachos.

Aún nos parece ver –atenta la mirada retrospectiva- a aquel hombre pequeño, inquieto, ir y venir agitando el ambiente espiritual isleño con su bataola de ideales. Era el coco que amedrentaba hasta el espanto, el sosiego de los dichosos burgueses insulares.

Un avispa fabricante de cigarrillos logró acreditar su marca, incluyendo entre las figuras destacadas de la primera República –que aparecían en tricromías orladas con la bandera tricolor dentro de los paquetes- la de Don José Franchy. Su retrato se popularizó hasta el hartazgo; en las carpinterías, zapaterías, hojalaterías, en todas las tiendas de los humildes industriales figuraban grandes retratos iluminados de Don José, que entonces lucía unos bigotes frondosos, retorcidos hacia arriba, velando su sonrisa

bondadosa (esa sonrisa que le debió brotar antes que a nadie y que se le quedó, ya siempre, derramada por el rostro). Aún debe haber, estamos seguros, algún fervoroso que haga presidir su cuartucho de trabajo por el gran retrato de Franchy y Roca.

*

El primer surco en la conciencia del hombre canario lo abrió Don José con aquella palabra suya encendida, palabra de meteoro, que silbaba, chispeante, prendiendo fuego en el ánimo apacible del trabajador paciente del lugar más paradisiaco del mundo. Araba, ensanchando el surco, arrojando en él la semilla más sana –la de su vida ejemplar- con lentitud dentro de su prisa. Enterró en su isla los mejores alientos de sus años mejores... y toda su hacienda.

*

Recordamos ver allá, en la trasera de la Catedral, presidiendo la mazmorra donde un zapatero remendón tenía su “industria”, un retrato de Don José, debajo del que se leía: “¡El padre de los pobres!”.

Sí, era cierto: padre, hermano, amigo, compañero, todo. Bueno, buenísimo, por impulso hondo, como el de los enamorados. Bondad “sensualizada” de la que pendía –pende- con hilo de oro, su sonrisa perenne, casi beatífica.

Y este hombre (¡el padre de los pobres!) tuvo un día que abandonar la isla, en trasiego de emigrado. El surco estaba repleto, pero la germinación tardaría, y la hacienda agotada –pregonar con el ejemplo- fue como la falta del aguijón en el arado. Había que marchar mar adentro en busca del reposo y del ochavo que le permitiera vivir humildemente –a él que derrochó miles de dádivas, remediando necesidades, aliviando penas o secando lágrimas.

*

Años y más años. El hombre se fue consumiendo; la materia se fue resecaando bajo los rescoldos de aquel arder de años mejores. Mas el espíritu seguía fresco en su fuente de bondad y de ideales.

Años y más años. Retornó a la isla. No a vivir en ella en descanso merecido, sino a remozar recuerdos; a estrechar una mano amiga –que aún la halló sin la mancha de los treinta dineros-; a soñar un sueño de juventud; a recoger la dádiva piadosa de unas palabras cordiales como una porción en el reparto de su sembrado, únicamente suyo.

*

Pero el Don José que volvió a la Isla, con la cabeza cana y un aire lento, de hombre cansado de luchar, semejaba más joven que en aquellos días del bigote retorcido y el hongo negro, que parecían querer espantar la sonrisa eterna de su rostro. Sí, era que los recuerdos se le cuajaron en el alma y le brotaban de pronto –fuente fresca y pura en campo estival- con la fuerza irrestañable que le dio la tregua de su ausencia.

*

Años. No muchos más. ¡La República! El sueño hecho realidad. Llegaba para el patriarca del obrerismo isleño la hora de la justicia. Se le restituiría, al menos, la calma, el reposo más bien. Un cargo empingorotado para Don José pedían muchos en el silencio de sus mentes, porque le correspondía, a él, que lo fue dando todo, sin tregua, hasta la escasez absoluta. Pero, ¡altos cargos para quien no quiso jamás ninguno, sino el de pregonero de una doctrina de liberaciones justicieras; Sí, el nombramiento llegó: Fiscal de la República. A hacer justicia estricta, con vara recta e inflexible.

¿Qué sucedió? La dimisión no se hizo esperar. Don José no sabía andar sendas oscuras, ni representar papeles en ninguna comedia ni taparse con antifaz. Era de presumir en él, símbolo de honradez y de justicia, que declinara el honor de

nombramiento tan sonoro, que le colgaron tal un sambenito, como a otros una piedra al cuello para que no flote y se ahogue.

*

Y luego... Ministro. ¡Ahora sí que aparecería la noble figura de este hombre bueno, buenísimo, en el marco que reclamaba su prestigio labrado en la dura roca de una lucha de años!

Mas el signo de nuestro Don José se fue y es, signo de pobreza, de pobreza íntegra, total, como su bondad, esa bondad de la que está como aturdido, casi embriagado.

*

Hoy, en presente, en el instante mismo en que le conocemos, le tenemos Ministro... Pero... sin puesto en el banco azul –sin ese hueco mínimo, preciso, para que repose su desmedrada figura cansina-; sin un rincón donde trabajar en menesteres de su cargo; con una cartera llena de problemas que le deben pesar como pecados... y sin una consignación en el erario gubernativo que le permita cobrar ¡para vivir!

Pero Don José Franchy y Roca sonrío siempre. Su sonrisa de ahora florece, blanca de años, más pura, como tamizada por el tamiz sutil de todas las resignaciones.

*

¡Signo de pobreza, de resignación, de hombre errante que no sabe dónde descansará un día! La misma sonrisa ayer que hoy; así sonrió siempre: ayer, tras su bigote rizado y bajo el hondo negro cuando era el coco de los burgueses isleños; y hoy, aupado en la picota de su cargo donde el desamparo de todos le coloca, símbolo exacto de su signo de pobreza, de hombre bueno, buenísimo, de silencioso silenciado.

*

O es de bronce el hombre, o es de algodón la piedra, que se dijo de aquél que dormía como un bendito, por cabecera un canto. Mas hay que parafrasear el dicho: es santo *el hombre*... mas no es de algodón la piedra para su reposo.

¡Largo, interminable *Via Crucis*!

Azor, nº. 11, Barcelona (15-8-1933).

Libros. Revistas

MEDIODÍA.- Sevilla, núm. 16.

Impresa y presentada pulcramente, con un desorden y desigualdad simpáticos –conseguidos graciosamente– en la compaginación. *Mediodía* resulta una revista grata. Es jovial sin faltarle lo serio y lo sesudo: las firmas de poetas y prosistas jóvenes junto al prestigio acendrado de nombres como los de Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado.

El número que tenemos a la vista nos deja el desconsuelo de no gustar de la lectura del poema de Juan Ramón, cuya esencia lírica queda enclaustrada en el misterio de su caligrafía.

De él destacamos las cuatro páginas de Antonio Machado, con *Últimas lamentaciones*, *lamentaciones de Abel Martín*, *Fiesta en memoria de Abel Martín* y los *Apuntes para una geografía emotiva de España*. Nuestra preferencia para los *Apuntes (A la manera de Juan de Mairena)*, donde el poeta recurre al inagotable manantial de lo popular, y logra miniaturas magníficas como las que copiamos:

¡Torreperogil!
¡Quién fuera una torre, torre del campo
del Guadalquivir!

¡Qué bien los nombres ponía
quien puso Sierra Morena
a esta serranía!

Antonio Machado renace más joven y brioso que nunca en estos *Apuntes* magistrales, que son al fin y al cabo el mejor mosto de su larga vendimia lírica. Bien pudo Antonio Machado, para mayor gloria de la lírica andaluza –y española- ya tan inmensa, y de su propia obra no desarraigarse –en afán incomprensible- de lo que es al fin y al cabo su más alto timbre de poeta: su andalucismo empapado de alientos populares.

Mediodía, que con mayor selección puede lograr la plenitud que quiere su nombre, se enturbia tras unas vagas nubes de algodón en rama, que nada dicen y que nada se perdería suprimiéndolas de un papirotazo enérgico.

ISLA.- Cádiz, núms. 2 y 3.

Con más de una veintena de escritores jóvenes –predominan los poetas- aparecen los números 2-3 de *Isla*, revista gaditana que lanza desde el extremo peninsular sus voces cultas tierra adentro.

Espléndido haz lírico *Isla* en su último fascículo, vivificado, como en el caso de Antonio Machado, por ese “quid divinum” consustancial con la poesía popular de Andalucía, que resiste incólume los cambios más espectaculares y audaces.

Azor, nº. 12, Barcelona (15-9-1933).

Memoria de Marcelo Reyes

Cráneo amplio, de bóveda catedralicia, calzado con el cimborrio de un pelo crespo azabache. Mandíbula ávida, afilada con la muela de mil ayunos. Sonrisa tardía, que asomaba a las cuencas de unos ojos aguazados de negrura. Perfecto facsímil de testa sesuda, encerrando sólo sueños que se descuajaban en llovizna estéril de lo irrealizable. La espalda, abrumada de acidia, era la gran carga inútil de su tronco sostenido en unas

piernas en arco, como hechas adrede para resistir el cansancio inexplicable que le envolvía, cual una túnica, entorpeciéndole más aquel su andar de hombre remolcado.

¿Cada día un nuevo afán? ¿Pero tuvo alguno? El castillo de ayer se le venía a tierra hoy, sin ruido, sin pena ni gloria, y él se salvaba con un salto de leguas profundas hacia el mañana.

¿Fue una vida trágica la suya, encofrada en las más santas de las resignaciones? Ni de cálices colmados de hiel, ni siquiera de vinagrillo, dijo jamás tuvieron sabor sus horas.

Marcelo Reyes no supo nunca qué era el tiempo. Tenía un reloj de oro, magnífico, joya de herencia, que había marcado las horas —¿más fértiles?— de su bisabuelo, de su abuelo y de su padre, que él consultaba frecuente, no sabemos en espera de qué instante que no estaba —cierto— en ninguna hora.

Mil apuros, momentos críticos en los que le encerró su indolencia, obligaronle a recurrir al favor, a la dádiva... Pero su reloj de señorón era intangible: -No, el reloj no. ¡Qué diría la gente que me conoce al verme sin él!... Además, ¡me hace mucha falta!.

¿Para qué le haría falta aquel reloj, que consultado mil veces al día, no le sirvió nunca sino para contarle hora a hora, el “no hacer” de su existir?... Pero, sí que le hacía falta, tan apegado, tan unido a su vida estaba, que, sin él, Marcelo Reyes hubiera dejado de ser Marcelo Reyes; además era lo único activo, metódico, exacto de su persona.

No debieron sus familiares enterrarle sin él: debieron dejárselo en el chaleco, andando con su buen andar exacto, para que la existencia inútil del amigo tuviera al menos el eco diminuto del tic-tac más allá de la muerte.

Marcelo Reyes esperaba algo de su vida. Algo que no le llegó nunca, pues que debía andar el sueño de su espera entre las estrellas. Dejó tan sólo el hondo recuerdo de su no hacer por no querer —que no por no poder—, y el recio ejemplo de su paciencia.

Esperó, esperó siempre, no sabemos si en la bondad de Dios o en la inspiración del Diablo.

Fue un marinero que no salió jamás de puerto. Si había borrasca, viento fuerte, mar gruesa, él, en su barca anclada, miraba a las nubes más altas, consultaba su reloj... y sonreía: —aún no.

Fuerte golpe de mar desamarró su barca —bien sujeta en la dulce quietud del ancón de su pereza— y se lo llevó mar adentro, mar adentro, sin horas ya, tributando su vida en quiebra, irremediablemente, “hasta el último cuadrante”.

Azor, n.º. 13, Barcelona (15-10-1933).

Libros. Revistas

REVISTA DE MUSEO CANARIO [*sic*].-

Adelantemos la noticia: en diciembre próximo comenzará a publicarse en Madrid la *Revista del Museo Canario*. Dirigirá esta publicación Agustín Millares Carló, el ilustre Catedrático de Paleografía y Diplomática Españolas en la Universidad Central, a quien últimamente se le otorgó el Premio Fastenrach. Nadie más indicado para este empeño que el autor del *Ensayo de una Bio-bibliografía de Escritores Naturales de las Islas Canarias* (siglos XVI, XVII y XVIII) que premiara tan justamente la Biblioteca Nacional en público certamen e imprimiera a sus expensas²².

¡Cuántas cosas interesantes por sacar a luz, por remover, por estudiar profundamente, existen en el Museo Canario de Las Palmas!

²² Madrid, 1932, Tipografía de Archivos, Olózaga, núm. 1.

AZOR, que desde el primer vuelo fijó su vista en el campo vastísimo del folklore nacional, ve ahora, alborozado, cómo la *Revista del Museo Canario* va a ser, sin duda, una voz más, autorizada, seria, en el aún desmedrado panorama de los alientos culturales de nuestra España.

Azor, n.º. 13, Barcelona (15-10-1933).

“Media hora jugando a los dados”

(Agustín Espinosa acaba de publicar con este título una conferencia leída en Las Palmas “como contribución a la vida, signo y obra del pintor José Jorge Oramas.”)

José Jorge Oramas es un pintor canario. Un formidable pintor. Huérfano de los cuatro costados. Isla dentro de su Isla. Con una tormenta de sueños que descargan sus nubes de ilusiones sobre el desamparo de su signo. Debatiéndose en soledad, es el héroe que vence monstruos de pesadillas. Y este muchacho a quien nadie atiende, se ha buscado el juguete lindo de un lienzo, unos pinceles, una paleta y se distrae cazando horizontes luminosos.

Luz y color en alquimia sorprendente son los cuadros de Oramas. Sus paisajes –revelación de maravillas para quienes no han sabido aún verlos a fuer de ciegos con vista- se habrán ido colando en las habitaciones de algunas casas isleñas, con sorpresa de mercante –aquí las tres *bes* del ganguista- frente a la revelación de lo que siempre tuvo ante sus ojos: campos dorados –con toda la escala de oro-; verdes, desde el verde reventón, al verde opaco de los cardones talludos; montañas grises, azules, donde la luz pulverizada se iriza hasta cuajar en plenitud del violeta; una sombra cálida de alero: el hilo de un camino blanco que grita su sed de frescura desde su borrachera de sol tropical. El diamante magnífico de la Isla, con sus mil biseles cegadores, labrado ahora

en su totalidad –haz y revés- por el arte sorprendente de José Jorge Oramas, malabarista del dolor y de la luz, realizador del milagro de la “transformación de su pincel en soplete de químico y de lámpara de laboratorio, su paleta”.

Pero nos hemos descarriado. El pintor está donde estaba. Quizá lo esté siempre, por magia de su signo que nadie quiera cambiar. Lo que nos traía ahora al comentario es el cuento de Agustín Espinosa. Cuento, sí, y no “conferencia”; que cuento, y maravilloso, es lo que Agustín Espinosa ha leído para persuadir a los oyentes de que debían escuchar la “voz de un mudo” que vive solitario, huérfano entre miles.

Cuento y moraleja, las exquisitas páginas que acabamos de leer. Fantasía magnífica que el autor intentó enhebrar en el ojo imposible –y a oscuras- de un ambiente casi cegado de sueño –sueño de ganas de dormir, de “caerse de sueño”, no de ensoñar-. Moraleja sutil que endilgó al desganado y perezoso auditorio, con el pretexto gracioso del cubiletero y de los mirones. (1)

El mejor elogio de este cuento que ha narrado Agustín Espinosa es decir de él que es tan sutil y donairoso, que halaga como la caricia de una fina y constante brisa primaveral, por la que clavamos en el recuerdo el cataviento señalador de donde ha venido.

(1) Promete Agustín Espinosa volver a agitar el cubilete para echar a rodar sobre la mesa que circundan los indiferentes o distraídos, esos dados que tienen una estimación en la última pintura del mundo, que la literatura recoge para crear un tipo de poesía dedil. Atentos, pues, que es hábil el cubiletero y hará jugadas magníficas.

Azor, n.º. 13, Barcelona (15-10-1933)²³.

²³ El artículo se publica nuevamente en el *Diario de Las Palmas* (25-8-1933)

La Muerte, tema constante en la obra de *Alonso Quesada*

1

BASTA conocer *El lino de los sueños* y *La Umbría* para poder destacar el tema de la Muerte en la obra de *Alonso Quesada*²⁴. Para nuestro propósito de señalar con hitos precisos el motivo de la Muerte, que obsesionó el espíritu del poeta, tendremos que aventurarnos en el velero de nuestra memoria —bien frágil por cierto— mar adentro del recuerdo.

Hace ya muchos años asistimos al estreno de *Llanura* y tuvimos también entonces la fortuna de leer casi todos los originales de las obras de *Alonso Quesada*, hasta hoy inéditas.

A propósito dejamos para acotar, por último, *El lino de los sueños*, el libro de poemas en el que más ahincadamente insistió en su tema obsesionante con un tono dramático —¡qué depresión espiritual la suya!— que, si bien persiste a través de todos sus libros, en ninguno alcanza perfil tan acusado.

2

*LA UMBRÍA*²⁵ es obra de teatro irrepresentable. En este poema el drama lo desencadena el pavor delirante de unas almas acuciadas por la idea de la Muerte. La vieja Demetria, tía-abuela de los hermanos Salvadora, Marta, Gertrudis, Gabriel y Lázaro, personajes sombríos, avanza por los paisajes dramáticos huyendo de la Muerte, que les tira del alma y les ahoga el sueño.

^{24c} Nació Rafael Romero (*Alonso Quesada*) en Las Palmas (Isla de Gran Canaria), el día 5 de diciembre de 1886, y murió el 4 de noviembre de 1925 en las cercanías del pueblo cumbreño de Santa Brígida, adonde se retiró —con su mujer y su hija— en busca de alivio a su incurable dolencia”. [Nota del autor del artículo].

²⁵ “Paisajes dramáticos. Publicaciones Atenea, Madrid, 1922. (Esta obra tiene mucho de autobiografía latente)”. [Nota del autor del artículo].

Hay en *La Umbría* fantasmas, un perro agorero y el Silencio (personaje con el que *Alonso Quesada* gustaba simbolizar la Muerte), que se hace oír:

La sombra es un telar invisible donde yo voy hilando una sola hora que se prolonga eterna ante los ojos humanos. Cuando yo tejo esta hora infinita la memoria se inunda de mí; todo lo presente se olvida, lo pasado se revive. Esta noche me extenderé sobre la umbría. Otro día, cercano está ese día, me hundiré al amanecer en unos ojos infantiles. Todos los ojos son infantiles para el silencio. Yo soy como un espadín de otro invisible que se clava en todas las cosas. Yo taladro como un rayo sigiloso y artero, la tierra de Dios. En lo más hondo de la tierra, más allá del fondo del mar y de los sepulcros, yo mismo no acierto a comprender mi poder.

Para conseguir –por contraste– el efecto dramático, el poeta pasa el espejo de su espíritu frente a campos henchidos de vida por donde anda gente sana que siente el espanto de la Muerte de *otro modo*. Esta gente labriega simboliza el vigor, la fortaleza del cuerpo y la sencillez del alma, gente en la que no arraigaron las curvas raíces del delirio de los personajes de *La Umbría*, la casa rondada por la Muerte.

La imagen verbal, en este poema angustioso, arrastra corrientes de ideas, sentimientos e intuiciones escalofriantes. Las imágenes y el mundo íntimo del poeta forman dos márgenes por donde discurre turbulento el aliento dramático. Sin necesidad de esfuerzo, puede percibirse la dirección segura y firme del drama: hacia el infinito mar desconocido de la Muerte.

3

*LLANURA*²⁶ es un poema dramático también, pero representable. El mar, la gran llanura misteriosa, es el motivo que simboliza a la Muerte.

Nuestro recuerdo de esta obra es muy borroso, como una acuarela de tonos desvaídos; concreto, sólo en cuanto al tema de la Muerte. El mar, que para el poeta era infinito en su inmensidad, se lleva, misteriosamente, a los seres más queridos de una pobre familia de pescadores. El viento, el silencio, los rumores lejanos que llegaban de no se sabía dónde... todos estos elementos sirven al poeta para entonar con ellos, en contrastes de sombras, el ambiente del drama.

La hermanita a quien se llevó el mar tan lejos y tan hondo que nadie pudo dar con ella al cabo de los días, el mar mismo la devuelve hecha mujer, con un sueño inquietante en el alma, que la familia ve reflejado en el fondo de sus ojos como un misterio.

Ese poema es, quizá, su única obra *circunstancial* (un deseo, amoroso le impulsó a escribirla de un tirón), y ni aun en ella pudo librarse de la sombra que se cernía sobre su espíritu.

4

*LAS INQUIETUDES DEL HALL*²⁷ es una novela corta (cuento largo, más bien) poemática, donde el mismo hilo del tema de la Muerte, tan propicio a la exaltación de *Alonso Quesada*, el poeta va tejiendo su poema novelesco. Un inglés, suave espíritu romántico, y una joven compatriota, con sueños casi meridionales, ambos enfermos, con la única esperanza quizá de curar al influjo maravilloso del sol atlántico, van trenzando,

²⁶ “Teatro inverosímil, poema dramático estrenado en 19... en el Teatro-Circo del Puerto de la Luz (Las Palmas), con decorados y trajes de Néstor e ilustraciones musicales de Víctor Doreste. Inédita”. [Nota del autor del artículo].

²⁷ “Novela poemática. Inédita”. [Nota del autor del artículo].

con breves epístolas de amor, en el telar de sus desesperanzas, un paño mágico donde arropar sus almas, que ya sentían el frío helado de la alta noche eterna.

Tal vez nos hayamos aventurado demasiado por el camino del recuerdo de esta novela, cuya memoria –una sola lectura- también nos borra el tiempo. A nuestro propósito basta apuntar que la Muerte ronda, más o menos cerca, la vida lánguida de los dos personajes.

5

*SMOKING-ROOM*²⁸ es un volumen compuesto de una colección de cuentos lírico-humorísticos, donde por cierto acreditó su formidable espíritu de observador y su alto aliento de prosista. En muchos de los cuentos de este libro destaca el *leitmotiv* de la Muerte.

Aunque el poeta, en estos cuentos, encubre con humorismo sutil, a veces jocoso, la aparición de la sombra tenaz, se observa en seguida que su mesura no es tanta frente al imán de la idea predominante, que pueda esquivarla con un gesto indiferente o despreocupado.

6

*LOS CAMINOS DISPERSOS*²⁹ es libro de poesías; el último que escribiera. Al leerlo se observará un notable contraste: está compuesto en su mayor parte por una magnífica colección de poemas escritos en los cortos años de su arrebatado amoroso, en los que la exaltación de su lirismo es de una calidad tan acendrada, de una emoción tan tierna, que no alcanzó antes su numen. Pero aquel rumor de su pensamiento le hacía

²⁸ “Cuentos de ingleses coloniales. Inédita”. [Nota del autor del artículo].

²⁹ “Nuevos poemas que *Alonso Quesada* había reunido bajo el título de *El Cuenco de Barro*, tal como reza en la nota de obras del autor en la edición de *La Umbría*. Inédita”. [Nota del autor del artículo].

sentir su llamada muy de cerca, y en el mismo libro encontramos otra vez las hondas huellas de la Muerte, que casi se hace tangible:

*(...Pero siempre la Muerte, el hastío en el cielo, y la muerte quizás un hastío mayor.
.....
Morir es la nueva vida de la prolongación!...)*

Hemos citado versos sueltos de un poema que se ha publicado muchos años después de su tránsito³⁰ y apenas si podemos dar alguna muestra más:

*¡Oh, el cielo baja,
como una losa de tumba!
El corazón cautivo, se desprende
y sueña, alma adentro...
¿Ese hombre del camino
me extiende su mano?
¿Es que ve, como yo, el peligro infinito?
¿Es que está alto su cielo y me lleva a su cielo?
Cierro los ojos. ¿La mano me guía
por un inverosímil corredor estrecho?
¿Mis hombros me rozan las paredes oscuras?
¿Es este silencio?...*

*Elévase el cielo.
Otra vez, sobre la tierra
el viejo azul se ha abierto...
¿Es que yo era el espacio
y no sabía serlo!...*

El poema transcrito, de inquietud doliente, destilando amargura ante la incertidumbre de un camino ignorado, no tiene título, sino una acotación inicial que dice: *(Viento africano. Rumor profundo de soledad agitada. En lo alto del camino árido.)*

Con una sola lectura de la obra total de *Alonso Quesada* se captaría el perfil siniestro de la Muerte, puente sombrío que va desde sus años mozos hasta el de la realidad del *peligro infinito*.

³⁰ “Los versos correspondientes a este poema los publicó Gerardo Diego en su *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*”. [Nota del autor del artículo].

7

*EL LINO DE LOS SUEÑOS*³¹. Fue éste el primero libro de *Alonso Quesada*. Debió escribirlo entre los veintidós y veintiséis años; es decir, en plenitud de vida. Da angustia pensar en el sufrimiento de aquel hombre que, desde sus días mejores —los de las ilusiones, los de las decisiones exaltadas—, el espíritu se le inundó de la *melancolía* de la Muerte.

Abramos *El lino de los sueños*: el primer poema —*La oración de todos los días*—, de una ingenua intimidad hogareña, se inicia con unas palabras de franciscana resignación:

¡Bendita la pobreza de mi casa!

A mitad de la poesía aparece la primera evocación de la Muerte:

*Conformidad de toda pesadumbre:
¡Mañana moriremos!... Los gusanos
todo nos quitarán menos la risa
petrificada en nuestra calavera!...*

Una vuelta a la hoja y nos encontramos con *Oración Matinal*: después de un sereno discurrir de su espíritu, surge el tema, inesperadamente evocado:

*¡La muerte tardará!... Ya nos lo dice
el mudo platicar de nuestras almas...*

En la *Oración de Media Noche*:

*Llega hasta el alma el resonar de estrellas
y no se cree en nada de la vida:
la hora mejor para una muerte seria,
sin ataúd, ni cantos, ni elegías...*

³¹ “Primer libro de poemas, con un prólogo de D. Miguel de Unamuno, una epístola en verso de Tomás Morales y portada y retrato del autor por Néstor. (Beltrán, 1915, Madrid)”. [Nota del autor del artículo].

En estos versos el poeta, entre jocoso y serio, se enfrenta con su idea atormentadora en un intento de quiebro que no alcanza airoso remate. La sombra que en persecución incansable sigue su espíritu, se cierne en el cielo de sus raptos líricos.

ERICKA
1882-1902

es una de las poesías de final mejor logrado de cuantas figuran en *El lino de los sueños*; enunciada con título lapidario. En *Ericka* se canta, no obstante, con acento doliente, a una mujercita de veinte años muerta en un pueblo lejano del suyo; la interrogación ante el anónimo

*(y cuyo nombre no sabremos nunca,
de qué patria será y quién lo ha escrito?)*

hace que el poema se resuelva en un final de pura esencia lírica —su característica esencial—, con la fragancia más sutil que un alma atormentada puede dar y que destaca —rasgón luminoso del cielo en tormenta— por ese contraste de luz y sombra que desconcierta: un rapto inesperado de ternura, de amor a la vida, junto a la frase de abatimiento y de dolor al encararse con la idea de la Muerte:

*Y todos en las mentes se forjaron
el lejano lugar, bello y distinto...
¡Mas ninguno atinó con las prisiones
donde tiene la muerte el buen olvido!*

*-Ericka, puse sobre el mármol negro:
-ha de decir el hombre con quien vino-
fue en un pueblo lejano... Tan lejano,
que tiene el mayor mar como camino!...*

Anotemos —serían larguísimas las acotaciones- títulos de poemas donde se siente el aleteo de la Muerte que para el poeta fue noche eterna de inexplicable misterio en la

que buscó ansioso horas luminosas de otra vida y que le atormentó –total- el alma en su laberinto: *Un recuerdo infantil; A Luis Millares; Canto a Jesús de Nazareth:*

*(Jesús: yo creo en la virtud sagrada
de tus benditas manos.
Para las ondas, como ayer y ordena
mi sendero cercano.
Yo curaré las llagas de mis plantas
cuando vaya a partir,
por no mancharlo;
limpias y azules seguirán las ondas
para guardar al sol en el descanso...)*

Una voz piadosa; El poeta llama a la Muerte:

(-Amada, amada, la eterna!...)

Coloquio en las sombras:

*(¿No alcanzáis la razón de mi partida
y os doléis del destino y de mi suerte?
¿No sabéis que el silencio de mi vida
me hizo merecedor al de la muerte?)*

*El último dolor; La eterna sombra; Seis años después; Dentro de un siglo,
amigo...; Has de resignarte al fin; Una inglesa ha muerto; Vuelve a ver a su amigo el
mar; Final:*

*(...Y, sin embargo, sé que esta mi vida
de mansedumbre y de dolor sereno
no será larga... que el Espectro pone
sobre mis años la medida exacta.
.....*

*-Amigo corazón: yo sé que un día
tu débil armazón ha de romperse;
cuándo será el reposo de estas horas
¡aprisionadas a una ley de raza!...)*

La Muerte, pues, se hace tangible en la insistencia de *Alonso Quesada*. Pero, a la postre, nos preguntamos: -¿Era espanto, o amor a la Muerte lo que el poeta sentía?

Estrechos pasillos del alma por donde el pensamiento cruza veloz antes de hacerse palabra, acaba por dejar virgen el secreto del poeta, de la poesía. La Muerte, amor o temor, subyugó su numen, y los poemas no nos aclaran nada de la lucha del alma: nos dan sólo nociones, y basta.

8

A Horacio también persiguió la idea de la Muerte. Esta nuestra evocación del gran poeta latino sirva de homenaje a la memoria del malogrado *Alonso Quesada*, que vivió poco, sufrió muchísimo y sintió el arte y la poesía como un elegido de la Musa más pura.

Cruz y Raya nº. 33, Madrid (Octubre-diciembre, 1935).

Recordando a *Alonso Quesada* (1)

Rafael Romero Quesada, que ocultó su nombre bajo el seudónimo de *Alonso Quesada*, nació en Las Palmas (Gran Canaria) el día 5 de diciembre de 1886. Quedó huérfano de padre muy pronto aún y tuvo que renunciar a sus sueños de estudios (le oímos decir una vez que le ilusionó siempre ganarse el pan modestamente con una cátedra de Filosofía y Letras), para ingresar como humildísimo empleado en el Bank of British West Africa Ltd.

Endulzaba el poeta la ingrata labor de los cálculos mercantiles, escribiendo versos y crónicas que aparecían de tarde en tarde en diarios y revistas insulares.

Bien pronto se destacó *Alonso Quesada* entre la intelectualidad isleña, por su portentoso talento crítico y sensibilidad finísima. Asistía asiduamente a las memorables –y quizá jamás reproducidas– reuniones en casa de los hermanos Millares, adonde acudía la juventud inquieta de entonces: Néstor, Tomás Morales, Rafael Hernández Suárez, Miguel Benítez Inglota, Agustín Millares Carló, Claudio de la Torre, José

Hurtado de Mendoza... Toda esta peña de espíritus selectos, surgía por el año 1906 ó 1908, y fue por entonces cuando don Miguel de Unamuno, invitado como mantenedor de unos Juegos Florales, visitó por primera vez las islas.

En el año 1915, Néstor, en su estudio de Madrid, hizo que se diera lectura ante una reunión de amigos poetas y escritores a *El Lino de los Sueños*. Entre los asistentes se encontraba el poeta –acaudalado, para hacer excepción-, Luis García Bilbao, quien generosamente ofreció, entusiasmado, editar el libro, al saber que *Alonso Quesada* no podía entonces gastarse el lujo de una edición particular.

Se propusieron luego los amigos de Madrid hacer la lectura de *El Lino de los Sueños* en el Ateneo y fue Agustín Millares Carló el encargado de ella. He oído contar que *Alonso Quesada* no sosegaba, contando los días y las horas, cuando tuvo noticias de la iniciativa amical. Se señaló fecha, se celebró la lectura y el éxito de crítica fue unánime. Un telegrama vino a alegrar un punto la vida amargada del poeta; decía: “El velero pasó del horizonte”. Este fue el texto telegráfico de Agustín Millares, recordando el final del poema “Tierras de Gran Canaria”:

...El corazón siempre en un punto misterioso
y el alma sobre el mar ¡blanca!... El velero
que no pasa jamás del horizonte...

dirigió a *Alonso Quesada*, que lo mostraba jubiloso –con aquel entusiasmo infantil que le salía del alma cuando alguna grata nueva alegraba sus horas de aislamiento-, con un contenido orgullo, a sus efectos mayores.

Apareció en Madrid *El Lino de los Sueños* -1915-, magníficamente editado. Los amigos residentes en la entonces Corte de España, enviaron al poeta, encuadernado en pergamino, ricamente decorado por Néstor, un ejemplar de su libro, que *Alonso Quesada* conservó siempre en una olorosa caja de sándalo.

Alentado por el éxito de crítica que alcanzara *El Lino de los Sueños*, Romero comenzó a cultivar con nuevo brío y aliento más seguro, su verso; aún cuando hay que señalar que, como no era un “habilidoso forjador de rimas” sino lo que se llama un poeta puro, su labor poética resultó, a la postre, bastante breve.

La crónica de comentario pintoresco, de tipos y costumbres insulares, los cuentos finamente humorísticos de ingleses de la colonia, constituyen su labor más amplia. Las crónicas isleñas que publicó en el desaparecido diario *Ecos* (que él dirigió y animó con tanta fortuna), sirvieron luego de base –seleccionadas-, para el tomo *Crónicas de la Ciudad y de la Noche*, publicado en Las Palmas en 1919, con los seudónimos de “Felipe Contento” o “Gil Arribato”.

No podríamos ahora precisar si fue antes o después de la aparición de *Crónicas de la Ciudad...* cuando *Alonso Quesada* estrenó *Llanura*, poema dramático (“Teatro inverosímil”, le llamó), de aquilatado lirismo, aunque con reminiscencias de D’Annunzio, Maeterlinck y Valle-Inclán.

A partir de la fecha de estreno de *Llanura* (decorado y trajes de Néstor e ilustraciones musicales de Víctor Doreste) se inyectó en la vida de *Alonso Quesada* un optimismo extraño en él –tan agriado siempre-, que por desgracia no fue sino el principio de unos brevísimos años de felicidad conseguida milagrosamente (valga el calificativo), al elegir compañera y formar un hogar.

Su producción lírica volvió a tomar alientos; de aquellos días datan quizás la serie de poemas magníficos que forman el libro inédito *Caminos Dispersos*, proyectado con otros poemas que desechó luego, bajo el título de *El Cuenco de Barro*.

Alonso Quesada fue siempre enemigo de dar a conocer su obra poética fragmentariamente, queremos decir publicando en revistas tal o cual poema, pero en la

época de su arrebatado amoroso, las revistas *España* y *La Pluma* de Madrid, *Nosotros*, de Buenos Aires y algunas más, pudieron insertar poesías de *Alonso Quesada* solicitadas antes tantas veces.

Tal vez con alguna anterioridad al acontecimiento espiritual amoroso que le hizo durante algún tiempo ser prolijo en su producción poética –prolijo, teniendo en cuenta su “natural pereza”-. *Alonso Quesada* inició en *La Publicidad* de Barcelona la publicación de la serie de cuentos de ingleses coloniales, que cesó al decidir dicho diario editarse en catalán. Ordenó entonces su labor de cuentista humorístico, corrigió algo y preparó el tomo titulado *Smoking-Room*, que la editorial “Atenea” de Madrid anunció como en prensa en la relación de obras de *Alonso Quesada* en el tomo de *La Umbría* que la misma editorial publicó en 1922.

Al casarse *Alonso Quesada* su vida (que había sido hasta poco antes complicada y difícil por apremios y estrecheces económicas) entró en un circuito ilusorio que hizo más llevaderas sus horas oscuras de hombre inquieto condenado al apartamiento que la ínsula impone como un yugo a espíritus como el suyo.

Una dolencia fatal minaba su existencia. Apenas logrado el fruto de una hija encantadora, y como si ella fuera el hito que señalaba el alto a su gozo, comenzó a sentirse decaído. La lucha eterna de esperanzas, de anhelos, de ilusiones, se reanudó, y ya entonces anduvo como un sonámbulo, incierto, dando tumbos, concibiendo un grato sueño que se convertía –con la sucesión rápida del cabeceo de un velero en mar agitada– al instante, en desaliento o desesperanza.

¡Cómo debió luchar el espíritu del poeta entonces! A la memoria se nos viene algún verso de su libro inédito *Los Caminos Dispersos*, y da pavor pensar en la batalla espiritual que libraba aquel hombre:

De pronto sentí un hastío infinito...
Parecía que de mi corazón iban saliendo calles,
calles rectas de una ciudad lenta y gris.

.....
Calle villana era mi vida inútil:
cuestas de piedras, hierba entre las piedras
como alegrías viejas... Un montón
de escombros en una encrucijada...
¡Oh, el cielo baja
como una loza de tumba!

.....
¡Es que yo era el espacio
y no sabía serlo!...
¡Silencio,
lazarillo piadoso de mi alma!

El día 4 de noviembre de 1925 –a los 39 años menos 31 días- murió el gran Don *Alonso Quesada*, en las cercanías del pueblo de Santa Brígida.

Se le enterró en el llamado “Cementerio Nuevo”, entrando a la izquierda, cerca del fondo, en la misma fachada de nichos donde lo estaba desde muchos años antes de su entrañable amigo Manuel Macías Casanovas, trágicamente muerto en flor de juventud.

¿No serían quizás dignos de anotación otros momentos de la existencia de *Alonso Quesada*, pero que al fin y al cabo nos lo recuerdan tan ahincadamente? Quizá sí, porque presentimos que el poeta está algo olvidado y hará falta remover la memoria de muchos para llegar si acaso a una exacta cronología de los hechos.

Hay que anotar que la característica de intimidad de casi todas las poesías de *Alonso Quesada* nos llevaría a fijar fecha de los momentos psicológicos de su vida, reflejada tan diáfananamente en su obra.

Podría ser interesante para el propósito apuntado de una *Vida y Obra de Alonso Quesada*, señalar los momentos de euforia del poeta en los que su humorismo y su

espíritu crítico encontraba el cauce más propicio para que discurriera su ingenio con una gracia inefable.

Quien sintió en el ánimo el aguijón de la crítica mordaz de “Don Alonso”, sí que le recordará siempre. Era tan fino, tan lleno de gracejo cuando su estado de ánimo le permitía el buen humor y el ingenio, y tan agudo y lacerante cuando el pesimismo y la desesperación le exprimían el alma, que no es posible que nadie de los muchos que se sintieron aludidos –no directamente, porque no fue nunca de sentimientos mezquinos, aunque más de una vez se vio atacado violentamente en íntimas dolorosas cuestiones personales-, dejen de sentir mientras vivan el escozor de la herida que una crítica pintoresca, humorística o satírica de *Alonso Quesada* abría infalible.

Tal vez el ambiente insular se lo enrareció mucho más de lo que ya era él mismo, por esa serie de enemigos que le salieron al paso al verse retratados en los trazos seguros de una semblanza.

Nosotros no recordamos sino algo así como una efervescencia de discusiones, de comentarios y de censuras que flotaba en los aires tranquilos de la Isla, cuando apareció aquel folleto titulado “Banana Bare Housse”, que *Alonso Quesada* lanzó al ambiente local como bataola terrible, en colaboración de Juan Rodríguez Yanes (cuántas cosas interesantes podría contar Rodríguez Yanes de su amigo) y que hubo de suspender porque se sintieron heridas muchas sensibilidades de prohombres, hombres y hombrecillos que regían los destinos de la ciudad.

Alonso Quesada era un excelente recitador. En público no le oímos sino una sola vez, con motivo de una velada necrológica en memoria de Tomás Morales que se

celebró en el Círculo Mercantil: pero en reuniones amicales sí que tuvimos ocasión de oírle muchas, muchísimas veces.

Recordemos con emoción intensa unas veladas gratísimas que *Alonso Quesada* organizó en las aulas deliciosas, de amplios ventanales, del local en que se instaló al fundarse la Escuela “Luján Pérez”, en la calle de García Tello. Casa de construcción absurda, tenía sin embargo un amplio y soleado huerto-jardín al que Juan Carló, el malogrado pintor, imprimió un sello especial, como el que supo estampar a su vida.

Después, a las 9 de la noche, al cesar las clases, quedaban en el rincón del diván, junto al gran ventanal del aula primera, un grupo de hombres, que admirábamos los adolescentes de entonces con sueños de artistas: Néstor, Nicolás Massieu, Juan Carló, Domingo Doreste, Tomás Morales, *Alonso Quesada*. A esta peña se agregaban, con discreta postura de discípulos, o de curiosos, disimulados: José Melián Jiménez, Presentación Suárez de la Vega, Rafael Nieto, Eduardo Gregorio López, Víctor Doreste (algunos más quizás) y el que esto recuerda.

El desfile de personalidades lo iniciaba siempre Juan Carló, que se iba al kiosko de la Plazuela o a la terraza del Casino, a saborear con deleite sin par la serie de “whisky and soda” que cada noche constituía su pasatiempo. Con Juan Carló marchaba casi siempre Domingo Doreste que, hombre metódico, de vida austera, reglamentada –ha vivido siempre este espíritu selecto unido al ingrato trabajo de una Secretaría Jurídica- no dejaba de dar algún discreto consejo para la salud del “incurable” Carló.

Cuando allá a las 11 de la noche casi no quedábamos sino los “discípulos”, *Alonso Quesada* daba comienzo a la lectura de poetas contemporáneos de él predilectos (aunque jamás imitados servilmente). Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado ocuparon las primeras sesiones, que *Alonso Quesada* solía amenizar, además, con

comentarios críticos que ojalá hubiéramos anotado. Otra noche leyó a Rubén Darío, pero seleccionándolo en su obra múltiple y desigual, acotándolo, para que el oropel de tanta facilidad imaginativa del gran nicaragüense no deslumbrara con peligro de ceguera a los jóvenes oyentes.

Las veladas aquellas empezaron a atraer curiosos, y muchos discípulos de la Escuela “Luján Pérez” se fueron agregando a la reducida peña. Comenzaron entonces las discusiones juveniles por preferencias literarias. A alguno de aquellos muchachos se le ocurrió proclamar a Vargas Vila como el “Genio” (creemos que lo “decía” con mayúscula) de la literatura universal contemporánea. La cosa se agrió un poco, porque a quien así calificó a Vargas, se le pusieron enfrente otros que, llevando las cosas al extremo, con todos los ímpetus irrefrenables de la juventud, calificaron a José María nada menos que de idiota.

Así las cosas, hacía falta un árbitro: se propuso a Domingo Doreste primero y a *Alonso Quesada* después, para que dieran una charla sobre el personaje en disputa. Domingo Doreste, comedido, ecuánime, resignado, se impuso el sacrificio de leerse un par de obras de Vargas Vila y expuso en amena disertación su punto de vista crítico que, claro está, fue desfavorabilísimo para el “innovador gramatical”. Noches después, *Alonso Quesada*, ante una expectación que trascendió a la calle y llevó a la Escuela numeroso público, charló sobre el mismo pobre tema. Lo que dijo de Vargas Vila sería cuestión de buscarlo ahora entre sus papeles –pues lo tenía escrito–, porque era de una ingeniosidad y de un humorismo tan deliciosos que el mismo aspirante a “filósofo serio” que fue toda su vida Vargas Vila, se hubiera sonreído –nada más que sonreído, porque la soberbia no permite a tipos tales un estiramiento mayor de las facciones– de oír a nuestro gran escritor.

Por cierto que este episodio de la charla trajo algunas contrariedades a *Alonso Quesada* que se vio atacado groseramente en la prensa local por un “discípulo” de aquel pobre hombre que, desgraciando la vida en sus escarceos literarios, no supo, a tiempo, meterse en la mollera un par de balas antes de que saliera de ella la treintena de libros que envenenó a algunos espíritus débiles que le creyeron no sé qué sobrenatural al leer las baratijas literarias que fue colgando en la feria de su larga vida.

Otra charla de *Alonso Quesada*, cuyas cuartillas tal vez se conserven entre sus papeles, fue la que pronunció en el Teatro-Circo del Puerto de la Luz la noche del estreno de *Llanura*. No recordamos cómo la titulaba, pero era algo así como “La Gracia del Circo” o “El Encanto del Circo”.

Alonso Quesada se indignaba cuando alguien hacía un elogio de “Intermedio Juvenil” o de “Los Romances Orales” que forman la IX y X partes de *El Lino de los Sueños*. En realidad es lo más artificioso de su magnífico libro. “Ericka”, otro poema que él repudiaba porque era “recitable” –decía-, figura en “Situaciones Líricas”, III parte de *El Lino*. Pero esta aversión suya por “Ericka” era fingida, pues él sabía perfectamente bien –¡qué incomparable autocrítico!- que el poema es magnífico y que el final tiene una emoción profunda:

Y todos en las mentes se forjaron
el lejano lugar, bello y distinto...
¡Mas ninguno atinó con las prisiones
donde tiene la muerta el buen olvido!
-¡“Ericka”!, puse sobre el mármol negro;
-ha de decir el hombre con quien vino-
fue en un pueblo lejano... ¡Tan lejano,
que tiene el mayor mar como camino!...

Nosotros una noche en la Playa de las Canteras, asiéndonos a una hora de espíritu tranquilo, que le llegaba de tarde en tarde como descanso breve en su

interminable lucha interior, le hicimos recitar “Ericka”; nos pareció entonces, oyéndole, que el poema tenía una emoción más honda y sutil, tal era la entonación de su voz conmovida.

Diez años cúmplanse en este de 1935 que perdimos al más alto ingenio y al más genuino de los grandes poetas que ha dado Canarias. Sería un consuelo si estos 10 años fueran la fecha tope para que no sea sólo el homenaje limitadísimo que le tributa –fervorosamente, es verdad- el diario HOY de Las Palmas al dedicarle cada aniversario unas páginas que llenan firmas de devotos y compañeros. Y que una Sociedad como la de “Amigos de Néstor de la Torre” en la que hay tantos buenos afectos de *Alonso Quesada*, emprendiera la tarea de evocarle en un trabajo concienzudo de biografía y de crítica, que bien podría ser la introducción a sus *Obras Completas* que deben publicarse ahora y no más tarde.

Barcelona, 1935.

(1) Estas notas sobre nuestro admirado poeta no responden, como es fácil observar, a un orden cronológico. No conocimos a Rafael Romero hasta el año 1917, y cuanto de su vida evocamos anterior a aquella fecha lo hacemos guiados por conversaciones que hemos sostenido con amigos íntimos que con él convivieron en los mejores años de su juventud.

Nuestro propósito no es otro que el de fijar una serie de datos, recuerdos y notas que, aunque intrascendentes a lo mejor, quizás puedan servir de huella a alguien que un día se decida a escribir con perfecto método, documental y crítico, la “Vida y obra de *Alonso Quesada*.”

No ocultaremos, de otra parte, que aspiramos con estas notas a avivar el recuerdo de muchos amigos del poeta que tantas cosas íntimas saben de él y que podrían precisar más los momentos trascendentales de su vida. Citemos entre ellos a Agustín Millares Cubas, Domingo Doreste, Francisco González Díaz, Miguel Benítez Ingloa, Claudio de la Torre, Agustín Millares Carló, Saulo Torón, Juan Rodríguez Yanes, Rafael Cabrera Suárez, José Feo Ramos, Federico Cuyás, Pedro Perdomo Acedo, Luis Benítez, Fernando González, Luis Doreste, Nestor, “Jordé”.

Estos amigos de *Alonso Quesada* casi todos hoy en la Isla, deberían emprender la labor conjunta de evocación y de crítica a que aludimos porque si no, se corre el riesgo de que a la vuelta de diez años más se haga difícil recurrir con precisión al recuerdo de la anécdota, del momento de crisis o de entusiasmo espiritual, a la fecha de un acontecimiento que bien pudo dejar huella en la obra del poeta.

Estas líneas no tienen, pues, más valor que el de estimular a otros, que por todas las razones posibles podrían mejor que nosotros evocar la vida y la obra –tan sustancial en emociones y tan nuestra por su alto timbre de canariedad (sin que canariedad implique nunca en el caso de *Alonso Quesada* limitación en una catalogación de valores nacionales)- de nuestro poeta más característico.

*Hoy, Las Palmas de Gran Canaria (5.11.1935)*³².

³² El artículo se acompaña de un dibujo del poeta realizado por E. García Caña.

Catálogo folklórico de las plantas existentes en el Jardín de Aclimatación de la Orotava

El rey Carlos III tuvo la feliz iniciativa de crear en el año 1788 el Jardín de Aclimatación de La Orotava. Año tras año, el jardín fue enriqueciéndose en flora y ensanchando sus dominios a impulsos de buenas voluntades y generosas dádivas.

En el intervalo de 1860 a 1894 se dio al Jardín Botánico un empuje insospechado, y se acordó por entonces la edición de un catálogo de todas las plantas que en él había. Y así se hizo, apareciendo la publicación en el año 1889.

El Botánico siguió siendo objeto de atenciones y desvelos por parte de algunos y en 1923 la Dirección General de Agricultura publicó otro Catálogo. Esta última publicación es, no hay que dudarlo, interesante, en particular para todo el que se preocupe por asuntos botánicos. Porque sabido es que el Jardín de la Orotava cuenta con un infinito número de especies exóticas de flores de las distintas partes de la Tierra, gracias principalmente, a las especiales condiciones del clima.

El catálogo de 1889 como el de 1923 nombra a cada una de las plantas de nuestro jardín de aclimatación, con su denominación técnica. Claro está que no podían hacer menos, pues que la publicación de una y otra fecha iban encaminadas a la curiosidad o interés de los entendidos en botánica.

Pero hay otro catálogo por hacer de nuestro magnífico Jardín; catálogo interesantísimo, curioso y de alto valor folclórico, que serviría de rico ornato a la *literatura regional canaria*; un catálogo sería el nuestro, en el que se mencionara a cada planta indígena —o que haya logrado bautizo local— con el nombre con el que se conoce en las Islas. Porque el isleño denomina su flora con bellos nombres, más bellos, desde luego, que los que la Botánica le ha asignado.

Aún andamos nosotros a la caza de saber qué flor sea ésa —existe sin duda en nuestro Jardín, confundida, embrollada, aturdida bajo el peso de un nombre latino— que en las Islas se la llama “siemprenovia”; nombre tan romántico y sugestivo, que si no importa a un botánico, *interesa, sí, al escritor y al poeta.*

La aulaga, la tabaiba, el cardón, el balo [*sic*], el viñátigo, los codesos, deben llamarse así en el Catálogo folclórico, en ése que quisiéramos se publicara un día, reviviendo en él nuestro vocabulario isleño, tan cuajado de bellas palabras de rancio abolengo castellano que *allí* en las Islas se han quedado, pasando perezosas de boca en boca, vírgenes, sin contaminaciones, conservando toda su frescura y su gracia, en medio del gran círculo de nuestro horizonte marino.

Barcelona

El Museo Canario, nº. 5, Las Palmas de Gran Canaria (1935), pp. 33-34.

Agustín Millares Carló y su mejor discípulo en Barcelona

Aquí está, entre nosotros, Agustín Millares Carló. Franco, sencillo, optimista y bueno: todas las virtudes, coronadas de una inteligencia prodigiosa que ha disciplinado su voluntad titánica, encauzándola hacia las arduas investigaciones que requiere la Paleografía y la Diplomática.

Agustín ha logrado, en plenitud de vida, ser la figura llena de autoridad que casi nunca se consigue antes de la madurez. Agustín Millares suma, a su prodigioso espíritu de investigador, la sagacidad y la sutileza que se filtran, agudas y certeras, entre el rigorismo de sus trabajos históricos.

Vasta labor la realizada por nuestro ilustre paisano; vasta y trascendental para el estudio de nuestra historia. Enumerar sus obras y sus trabajos en revistas profesionales, sería tarea extensa. Y esto, aparte de su Cátedra de la Universidad Central, y de esta otra

labor (que nunca pagará ni el más calido agradecimiento de los canarios), que se ha impuesto la revista *El Museo Canario* con la que ha conseguido descubrir un insospechado grupo de gente investigadora que en las Islas había, y que estaba adormilado, guardando en lo más íntimo, su saber o sus fervores.

Aquí, en Barcelona, está ahora Agustín Millares. ¿Qué le ha traído? La pregunta huelga: trabajar, infatigable, tenaz en sus labor investigadora. En la biblioteca del Seminario, en la del Museo de la Ciudad, en la del Ateneo, por de pronto. Anotar, copiar textos, fotografiar documentos, repasar ficheros. Para llevarse una montaña de datos que serán luego ordenados, estudiados, analizados allá en Madrid. Y volver en otra ocasión para determinar un punto oscuro, para visitar otras bibliotecas públicas y privadas.

Agustín Millares va alumbrando (con su labor de poco lucimiento, si queréis) fuentes valiosas adonde tendrán que acudir los historiadores para esclarecer esos infinitos puntos penumbrosos que aún tiene nuestra historia sobre la que pesan tantos siglos.

Pero digamos también que, a Agustín Millares le acompaña alguien –a quien él ha sabido inyectar la savia de su fervor- y que ha asimilado con absoluta, sorprendente comprensión: nombramos a Jorge Hernández Millares.

Jorge Hernández es, en este momento nada más y nada menos que: 24 años sanos, encimados ya en una licenciatura, la de Filosofía y Letras; una clara inteligencia; una tenacidad –magnífica herencia- increíble; una trayectoria que ha trazado su fervor al estudio, segura, firmísimo, sin temor a tardíos arrepentimientos o a desmayos inesperados.

Junto a su tío Agustín, Jorge Hernández se forma, se modela a sí mismo; encauza sus conocimientos, aprende la difícil tarea que requiere la ordenación de elementos dispersos que han de formar, ordenados sabiamente, la base segura, cierta, de un estudio. Se ve ya en Jorge Hernández, al heredero de un método de investigación que, sin disputa, ha creado Agustín Millares.

¡Qué ejemplo vivo de constancia y fervor el de maestro y discípulo! Trabajando desde la primera hora de la mañana hasta media noche, sin más tregua que la de esos instantes que el cuerpo reclama para cobrar energías.

En un momento de conversación entretenida, en breve sobremesa, preguntábamos a Jorge Hernández si le gustaba Barcelona, ciudad que por primera vez visitaba. El hombrecito serio contestó con una tranquilidad que pocos entenderían: -apenas he visto las cuatro calles y paseos que llevan desde casa a las bibliotecas que visitamos. Ahora no veré Barcelona, será otro año, cuando vuelva a no trabajar sino a descansar.

Oyendo a Jorge Hernández Millares, pensamos si estas mismas palabras no las habrá pronunciado mil veces, en veinte años, su tío Agustín que, aún hoy, sigue creyendo que descansará algún día, sin darse cuenta de que le arrastra la corriente impetuosa de su fervor de hombre estudioso, para el que el tiempo no tiene más que un valor: el de convertirlo en algo esencial y que perdure, porque si no, pasadas la horas estériles, es inútil querer ganarlas, pues ir tras ellas es dejar que otras huyan

Hoy, Las Palmas de Gran Canaria (24-12-1935).

AGUSTÍN MIRANDA JUNCO

ENSAYOS

La doble personalidad de Félix Delgado

Félix Delgado: poeta. Y su libro: *Índice de las horas felices*. Ah, pero, ¿un poeta tiene horas felices? No sé. Pero Félix Delgado además de poeta -¡silencio! es enamorado.

Y he aquí que este desdoblamiento de su personalidad en tan contradictorios -¿contradictorios? Sí, contradictorios- personajes podía haberle sido fatalmente desgraciado. Y esto porque Félix Delgado es un poeta nuevo. Y nada más lejos de las modernas musas que los apasionamientos románticos del poeta. En que se puede caer tan fácilmente si este poeta es joven. Y enamorado. Y está casi en la edad más apasionada de todas las edades. En la edad de los románticos romanticismos y de las exacerbadas pasiones.

Al leer el título -tan sugerente- temí entrar a presenciar la claudicación de unos ideales, de unos anhelos. De unos anhelos que diluidos al calor de la intimidad sentimos latir con el ímpetu de un corazón valiente y de una juventud sincera. Félix Delgado quería ser moderno. Lo era ya esbozado en su prior libro adolescente. Y leímos: *Índice de las horas felices*. Y nos preguntamos: ¿habrán claudicado los ideales queridos ante el fuego -terrible- de una moza pasión? ¿Se habrá rendido el poeta al enamorado dúplice que lo acompaña siempre?

Leímos, releímos el libro. -Oh, el encanto de estos libritos, breviarios sencillos, manuales [*sic*] siempre, ante las imponentes tiradas de largometraje de los libros de

antaño.- Leímos, releímos el libro. Y cuán inútiles nuestras divagaciones ante el título. Cuán equivocadas nuestras presunciones primeras.

El desdoblamiento que antes apuntamos –poeta, enamorado- es auténtico, total. Los versos del poeta tienen toda la serenidad para no caer en los desvaríos románticos de épocas pasadas. Toda la fortaleza y el valor para no reducirse a poemas vacuos, rutinarios. Anquilosados ya. Y sin embargo cuán saturados de emoción-. Se adivina la media voz apasionada. El entrecortamiento de las palabras al brotar.

Félix Delgado –poeta- escucha y observa *al otro* Félix Delgado –enamorado-. Y luego –ya sereno- pasados los cálidos momentos, va trazando su *Índice de las horas felices*. Esfumando –pletórico de emoción- sobre las blancas cuartillas, la polvareda deliciosa de su alma.

Félix Delgado sobre la cuerda floja de sus ensueños ha oscilado –los brazos en flexión, las pupilas tirantes- para no caer. El apasionamiento vano enarcaba su lomo, amenazante. Y el equilibrio brilló en las páginas de su libro mozo.

Editorial “Islas”.- Félix Delgado: *Índice de las horas felices*.- Prólogo de Pedro Perdomo Acedo.- 1927.
3-XI-27.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (4-11-1927).

Don Alonso Quesada

No se ha detenido aún la mirada amiga y cariñosa en apresar el simbolismo tan sugerente del seudónimo de Rafael Romero, para columpiar en su redor el vaivén de una glosa. Y es verdad que nada tan amplio para comentario discreto y nada tan discreto para amplio comentario. Rafael Romero, con aquella penetrante sagacidad que empleaba en definir a los demás, se definió a sí mismo. Y desde entonces fue para el desconocido –para los conocidos era desde antes- don *Alonso Quesada*.

-Don *Alonso Quesada*. Cabeza rebosante de rayos luminosos de ensoñaciones, quebradas al salir contra los duros guijarros del arroyo. Oh, qué tristeza la de no encontrar nunca cielo azul, receptor amigo de nuestros ensueños. Qué desesperanza la de tropezar siempre guijarros inclementes simulando almas, o almas innúmeras simulando guijarros inclementes-.

Doble cauce tuvo el delicado fluir de la obra de Rafael Romero: el lírico y el humorístico. Cauces que a las veces entrecruzan sus límpidas corrientes para formar los espumosos remansos de sus *poemas humorísticos*. Cauces cuyo curso no es necesario remontar con exceso para descubrir el común manantial generador. Porque yo encuentro tanta desesperanza en su humorismo como en sus lamentaciones-. Ahí están los poemas de “Los ingleses de la colonia”, tan anecdóticos y tan desgarradores-. Rafael Romero, Don Quijote simpar, si al recibir la ilusión rebotada sonreía, su sonrisa era una sonrisa preñada de lágrimas prudentes, tras de la cual se adivina el estertor del suspiro apagado al brotar. Y si alguna vez tras su gentil humor creemos descubrir sus labios rojos afilteados de dientes iracundos, pronto la mueca airosa de su triste sonrisa esfuma la iracundia y trueca el altivo relampagueo de sus pupilas nobles por un claro y distinto mirar.

Ahí está su libro *El lino de los sueños*, índice de sus salidas por los campos de la ilusión. Libro del cual se ha dicho sagazmente que es “árido, seco y triste como un peñasco tostado de sol tropical”. Y del que yo añadiría: “libro trágico, desesperado como un peñasco indefenso, que contempla, con desesperanza infinita, el cabrilleo incesante de las olas, clavileños divinos de tierras imposibles”.

“Yo gano el pan de una infeliz manera –porque yo no nací para estas cosas”, dice el poeta. Y es verdad. Sí, Don *Alonso Quesada*. Tú no naciste para estas cosas. Tú

naciste para más altos menesteres. Por eso la muerte compasiva te arrancó presto de esta ingrata llanura para llevarte a sitio donde puedas cabalgar airoso sobre tus ensoñaciones magníficas y donde no haya ni galeotes ni molinos de viento.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (28-11-1927).

El libro de Josefina de la Torre. Espumas, versos y estampas

La isla, siempre llena de soles, desnuda, junto al mar: cotidianamente, las olas rompían en sus orillas en blanca apoteosis de espuma inmaculada, mientras las nubes recortaban en el azul del cielo la voluble sonrisa de sus siluetas, en su tránsito por la isla, llena de soles, donde los dedos invisibles de la brisa, -empapadas de mar-, las arrastraban. De vez en vez, alguna nube huidiza detenía su correr y -acaso- enamorada de la isla minúscula, retorciase en el cielo en estertores de agonía -preludio de su muerte-, para caer más tarde sobre la isla, derretida de ansias, cada gota un beso y en cada beso la dulzura del sacrificio. El telón de la lluvia ocultaba -entonces- la figura del sol. Que tras las bambalinas de las nubes desgranaba su imperturbable monólogo. Pero tras el sacrificio de la nube romántica renacía la calma. Y de nuevo las nubes reían en el cielo mecidas por la brisa. Y de nuevo el sol -el telón se había alzado- se adelantaba impetuoso hacia las candilejas.

Pero aquel día las nubes tuvieron otro mirar. El calofrío del mar fue doblemente intenso. Sobre la playa -que al amanecer recontaba sus arenitas- había nacido una poetisa. Entre las palideces de aquel amanecer, la espuma y la brisa se habían hecho espíritu.

ESTAMPAS-. Josefina de la Torre ha sacado de la caja de cartón de sus recuerdos, las estampas preciadas. Son las imágenes perdurables en lo fugitivo del pretérito -un pretérito que es casi presente-. Son las instantáneas de unos momentos

imborrables. Pero unas instantáneas no tomadas con la fría placa de un “kodak” indiferente, sino dibujadas, tenuemente, escorzadas por las manos temblorosas de un niño –de una niña-. El temblor de la emoción al hacerlas sube a flor de prosa, esfumando el contorno.

Josefina de la Torre ha sacado de la caja de cartón de sus recuerdos las estampas apreciadas. (Al abrir la cajita un fino olor a sándalo inundó el ambiente. Era el olor de los recuerdos). Pero se encontró con que las estampas estaban sin colorear. Y Josefina en su pulso de hoy, con delicados matices actuales, iluminó las estampas. Quizá al iluminarlas le acuciara el deseo de corregir el tembloteo de los perfiles, que dibujaran sus manos antaño. Pero no. Terrible tentación. Se contuvo, por suerte. Por eso estas *Estampas* con los colores sugerentes de hoy –un hoy muy hoy- guardan el olor a sándalo y el balbuceo de la línea, maravilloso encanto de lo siempre niño.

VERSO-. Josefina de la Torre ha cerrado la caja de cartón de sus recuerdos. Pero –¡era tan penetrante!- su mano quedó impregnada del perfume del sándalo. Y su pulso –al escribir estos Versos- volvió a ser el pulso que entonces dibujara la silueta de sus *Estampas*. Por ello estos *Versos* tienen –como las *Estampas*- con el inquieto reverberar de sus imágenes –aciertos indiscutibles- todo el atractivo de su infantilismo –latente siempre- que se desborda de vez en vez, impetuoso en la exclamación de un anhelo:

¡Oh, si yo hubiera podido
entrar con los pies descalzos
y ser el viento en el agua
y hacer agitar el chopo!

Y en verdad que es éste uno de los encantos más preciados de la poesía de hoy. Este *infantilismo madurado*, esta inconsciencia en los anhelos –de niño- pasada por el

fino tamiz de la conciencia actual. Esta *vuelta a la infancia* que le hace escribir a nuestro gran lírico García Lorca, con aire ingenuo de balada infantil:

Oh, noche de mi amor
cuando estaba la pájara pinta
pinta
pinta
en la flor del limón.

Y quizá no haya sido casual este recuerdo de García Lorca. Acaso haya surgido –inconscientemente– tras la lectura de estas páginas de Josefina. Porque sin duda, este mismo aliento que hemos examinado late en los dos. En García Lorca este aliento subraya todas sus composiciones, formando con su popularismo –otro tema intacto: *el popularismo erudito*– el *leitmotiv* delicioso de su obra. Y así en Josefina. Siempre. Pero dejémoslo en casi, porque de vez en vez, Josefina afirma su pulso y exclama:

Y en pie en la proa –tijera de los mares
a ti, todos mis sueños presentidos
con el azul del mar en la mirada.-

Pero pronto desaparece la tensión. De nuevo la sonrisa en la mirada. –Era el tributo de la mujer a la obra de la poetisa.-

VERSOS Y ESTAMPAS-. Josefina de la Torre, sobre la playa donde nació –hermana de las olas– tejió la bizarría de una rosa hecha de espuma y de brisas marineras. Y de corola le puso sus ensueños.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (10-12-1927).

Galdós y la joven literatura

Dije poco ha que era ineludible obligación de nosotros, canarios y amigos del arte, intentar una consagración de Galdós ante la nueva literatura española. En espera de

tan deseada coyuntura, nosotros hoy glosaremos nuestro punto de vista de entonces salpicándolo de alguna nueva consideración.

Dice Arconada en su libro *En torno a Debussy* –libro pletórico de ideas y rebosante de imágenes- que en el artista hemos de considerar dos valores imprescindibles: uno de relación y otro de intuición. El primero desplaza, el segundo emplaza. “El valor de calidad es la onda que desde la historia lleva a la vida”. Al momento actual. En virtud de él cuando el matiz de un artista pasado sintoniza con el del momento su estimación aumenta. Habrá épocas en que será irremediamente pasado y épocas en que logre un magnífico valor de actualidad. En nuestros días hemos presenciado la ferviente consagración que de Góngora han hecho nuestros jóvenes artistas. De ello no se deduce que nuestro siglo vuelva a Góngora. Es Góngora el que vuelve a nosotros. Es su sensibilidad la que a través del flujo y reflujo de las épocas, vibra con la nuestra.

Pero no pretendamos para Galdós este mismo valor de relación. Sería absurdo pretender que una sensibilidad del siglo pasado tuviera resonancia en la nuestra. Aunque la barrera del tiempo sea mayor, no cabe duda que hoy estamos más cerca del siglo XVII que del siglo XIX. El módulo de nuestra época es más similar al del siglo de oro que al del siglo pasado. Nada pues tiene de extraño que las figuras geniales de entonces, aquellas que la época tuvo su máxima representación y su más gloriosa interpretación [*sic*], transmitan hasta nosotros –hermanos en el tiempo- el latido de su sensibilidad y la vibración de su arte.

Galdós, que vivió y creó en una época de la que nosotros somos la más violenta reacción, no logra el empalme. Hemos dicho que sería absurdo pretenderlo y repetimos que sería absurdo que lo lograra. El artista tiene sobre todas las misiones, el deber de

fidelidad a su época. El artista –el buen artista- no será ni un vidente ni un retrasado. Si reprochable es lo segundo, no lo es menos lo primero.

Parejo a este deber, lleva el artista la misión de ennoblecer el latido de su época a través del tamiz de su sensibilidad.

Y Galdós no sólo es el más grande representante de España en el siglo XIX, sino que es su más noble representante. Situemos a Galdós. Enmarquemos la majestuosidad de su figura. Y veremos cómo Galdós tomó de su época el latido más potente y cómo vigorizó la enclenque consistencia del arte decimonónico con las pinceladas contundentes de sus obras.

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

En efecto el romanticismo en el arte es la expansión de un “estado de intimidad”. Pero lo que en el siglo XIX surgió con las características de una creación nueva es un romanticismo falso, decadente, producto de un estado de intimidad ficticio y plasmado en una palabrería que al rodar sobre nosotros nos descubre lo hueco de su significado y lo falso de su concepción.

Para escribir poesías apasionadas es factor primordial ser apasionado y estarlo. Por eso Bécquer se salva. Lo salva su apasionamiento. Por eso Zorrilla pere- [...] ¹ doblar de sus ripiosas [...] ² decir, los temas subjetivos, humanos. Tópicos y cursis Al

¹ Aquí hay una laguna por deterioro en el texto original que nos ha sido imposible reconstruir.

² *Idem.*

operar en frío con materiales que necesitan de las grandes temperaturas, desprestigiaron el amor. Hicieron a los cielos cómplices de cualquier intemperancia femenina, como dice Jarnés, el admirable prosista, y los cielos se vengaron de ellos arrojando sus obras del recinto del arte y cubriéndolas de ridiculez.

Así, pues, vemos cómo el tono característico de la época degradó en las manos de los poetas románticos. En el ambiente del siglo, el artista, el buen artista, estaba llamado a sutilizar la humanidad ambiente a través de sus obras. A hacer que sus personajes vivan en su ficción con la consistencia de tales verdaderas humanidades. A lograr difundir a sus personajes el soplo vital que les dé aliento isócrono y latidos carnales. A humanizar, en fin, fuertemente sus obras con los tintes más fuertes y con los matices más sinceros.

Pues bien, ese artista que recogió el pulso de su época en las páginas de sus obras, que infundió latidos fuertemente humanos a sus personajes, fue Galdós. Galdós fue un artista perfectamente encuadrado en su época. Galdós fue el escritor que ennobleciéndolo infundió en sus obras magníficamente el clamor ambiente de humanidad.

Dicen: Galdós es un escritor para burgueses. Es posible; pero esto sería en todo caso la obra de Galdós proyectada hacia nuestra época, llegada hasta nosotros a través de medio siglo de separación. Pero esa obra en sí, circulada en un momento de historia, sin alcance ni traslaciones tiene otras virtudes y otras cualidades estimativas, cuyo valor es necesario aquilatar adentrándonos en un círculo y desposeyndonos de las adquisiciones intelectuales logradas posteriormente.

Esto –mudando lo mudable- dice Arconada con respecto a la música romántica y aplico yo respecto a Galdós ya que a ambos se les ha tachado de abastecedores de burgueses.

Que haga el crítico caso de esa advertencia y de este consejo. Sólo así es posible comprender el valor de Galdós que no hizo más que “recobrar las inquietudes estéticas de su época”. Nuestro siglo ha tenido que comenzar abriéndose paso por el derribo de tanto ídolo falsamente consagrado. Pero hay que obrar con cautela, no alcance el hacha justiciera algún día de verdad.

Y cuidado. Mucho cuidado. No vayamos nosotros a incurrir con Galdós –por claro- en el vicio, que tanto hemos tachado, de otros unilaterales críticos, con Góngora por oscuro.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (5-1-1928).

Federico García Lorca: *Canciones*

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

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

—

Juan de la Encina, comentando el reciente libro de don Joaquín Ezquerra del Vayo, *La Duquesa de Alba y Goya*, dice: “Ella –la duquesa de Alba- debió ser quien hubo de fundir con suprema elegancia el porte aristocrático con el gracioso desgarre popular”.

“El porte aristocrático con el gracioso desgarre”: he aquí una magnífica norma para nuestros afanes. Una meta para nuestros anhelos. Un ideal –ideal- para nuestros logros.

—

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

Las Palmas, enero de 1928.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (4-2-1928).

Un acontecimiento teatral. *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín

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

Desde entonces, sí. Hasta hace unos meses, en que Azorín, sobre ese lago dormido a la sombra de los mismos chopos, bajo un cielo monótono en su

imperturbable serenidad, arrojó la piedra nueva que interrumpió el dormitar de los chopos sobre las aguas quietas y llevó a su seno estremecimientos de renovación, idealidad.

Tras *Old Spain* delicada, fina, aristocrática, de marcados latidos azorinianos, Azorín ensayó en *Brandy, mucho brandy* la tendencia super-realista [sic] que en estos últimos tiempos consume sus afanes.

Acaso el super-realismo de esta obra lo encontremos explicado en esta certera frase de Eugenio d'Ors: "...esto es, que acabamos siempre por depender de los fantasmas que hemos creado nosotros mismos. Cobran éstos una vida aparte y nos imponen su propio anhelo de realización."

La derrota del personaje ante los imperativos de sus propias abstracciones, la encontramos, también, en Pirandello en sus *Seis personajes*. Sólo que en Azorín las abstracciones invasoras las forjan de consuno el personaje y el ambiente.

El super-realismo que en *Brandy, mucho brandy* se logra en el devenir de las derivaciones del tema central, en *Doctor Death, de 3 a 5* usurpa la preeminencia desde el primer momento de la obra. El artista, decía Ortega y Gasset, debe tomar la realidad no como término de llegada sino como punto de partida. Que la realidad sea para él lo que el trampolín para el saltador. Lo que para el bailarín, la losa en que sus pies tamborilean.

Así en *Doctor Death, de 3 a 5* en que Azorín, tomando de la realidad el gesto, las palabras, los tipos, hízoles alentar en la super-realidad de su concepción. En que Azorín hizo de la realidad, trampolín propicio para su salto maravilloso.

Doctor Death, de 3 a 5 es el primer boceto dramático de los tres que componen la trilogía "Lo invisible". En él, Azorín ha escenificado, con supremo acierto el trance

agónico que precede a la muerte. (La decoración magníficamente sintética, con arreglo a los nuevos cánones escenificadores, lleva colgado este cartel: “agonía, antesala de la muerte”. Que muchos ojos miopes se quedaron sin ver). A esa antesala, la Enferma llega. –La Enferma ha entrado en la agonía-. La Enferma, en sucesivas transiciones, pasa, del miedo, del temor, del oscuro presagio, al optimismo. Del optimismo, de nuevo, al temor. Tras el temor, la rebelión, el ansia de huir –de vivir-. Tras la rebelión el desfallecimiento, la sumisión. La nostalgia de tiempos mejores. El destejer los últimos sueños a la tétrica luz del jardín de la muerte. Después... la sumisión, la entrega plena. Después –“ya es la hora”-, el grito horrible, el espantoso lamento al enfrentarse cara a cara con la infinita eternidad.

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

El País, Las Palmas de Gran Canaria (7-2-1928).

Libros. La razón de *Sinrazón*

Ventana.- Claro está que, mirándolo bien, este juguete trágico de Ignacio Sánchez Mejía no es ni más ni menos que un vulgar drama de celos. Con el consiguiente epílogo de muertes, gritos, ayes, etcétera. Pero...

Barroquismo.- *Sinrazón* sucede en un manicomio. Mejor, en dos manicomios. El primer acto en uno. En otro los dos restantes. Locos son todos los personajes menos dos. Sin embargo, *Sinrazón* no es un drama entre locos. *Sinrazón* es un drama entre cuerdos. Entre los dos únicos personajes cuerdos. Precisamente aunque al final no sepamos si continúan tan cuerdos.

Sánchez Mejía ha invertido la perspectiva en su obra. El tema matriz oscurece tras un primer término desmesurado. Como en ciertos cuadros del Seiscientos, ha dado más color a los temas secundarios.

Y –acaso, acaso- aquí, en este barroquismo, esté también el mal. Pero de lo que no cabe duda es de que aquí está el “pero” aquel que oponíamos a la primera acusación de vulgaridad.

Y es que en arte el fin no “justifica” los medios. Son los medios, a veces, los encargados de “justificar” el fin.

Revisión.- Ahora que me ha sido dable leer *Sinrazón*, quiero traer a cuento dos de las críticas que empavesaron su salida y que quedaron colgadas de mi memoria con ganchos de inoportunidad.

Felipe Sassone, en kilométrico artículo de *ABC*, apuntó la ascendencia pirandelliana de *Sinrazón*. Error de miopía intelectual. Los ojos miopes de Sassone no traspasaron los primeros planos. Ello le llevó a tomar los primeros términos por asunto del cuadro. El rábano por las hojas.

En cuanto a la crítica del doctor Labora... El Doctor Labora padece la manía de creer que un título de Doctor en medicina capacita para tratar de cuestiones estéticas. Que la indignación no quiebre nuestro buen sonreír.

Colofón.- Sánchez Mejía, torero y dramaturgo; 3 hurras, por tu *Sinrazón*.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (19.7-1928).

Oceanografía y plasticidad

1

Dijo Goethe:

“El camino que tienes que seguir es el de dar a lo real una forma plástica, los demás tratan de realizar lo llamado poético, imaginativo y de ahí sólo pueden salir producciones endebles”.

Las palabras de Goethe suenan en los oídos de hoy timbradas de actualidad. Nuestra época por su parte nos brinda desde las pantallas blancas de sus cines un ejemplo de plasticidad.

En su “Oceanografía del tedio” Eugenio D’Ors ha seguido el ejemplo de las pantallas blancas.

2

¡Qué libro tan de hoy este de la *Oceanografía del tedio*! Acabamos de apuntar su parentesco con las pantallas de nuestros cines. Apuntaremos ahora su parecido con nuestras jóvenes de hoy.

Porque no cabe duda. Hay más plasticidad, más arquitectura en las piernas enguantadas de seda de una niña de hoy, que en todo un siglo de miriñaques. El mismo D’Ors nos lo dice –en su reciente libro *Las ideas y las formas*- al hablarnos de su íntima seguridad de que los diablillos de la carne que, al parecer, en nuestro siglo andan más sueltos que nunca entre los pliegues de los trajes de seda, estén trabajando por el advenimiento de una era en que, humillada la carne –instinto-, sea el cuerpo el triunfador.

Y esto es muy digno de tenerse en cuenta.

Como es muy digno de tenerse en cuenta la falta, la mucha falta que hace, a los mares literarios del siglo XX, llegue una fuerte ventolera de objetividad. Que arrastre

los últimos residuos del subjetivismo ochocentista. Que se lleve tras sí los últimos miriñaques.

3

Las prosas de la *Oceanografía del tedio* –como las niñas de nuestro siglo XX- llevan la falda por la rodilla y el pelo cortado a lo *garçonne*.

¡Todo sea por la arquitectura!

El País, Las Palmas de Gran Canaria (1-8-1928).

Primer Romancero Gitano. García Lorca, héroe de cuento de hadas

I

Yo voy a apuntar –ahora- una modesta opinión que algún día desarrollaré ampliamente: para mí la metafísica de nuestro siglo es la metafísica de los cuentos de hadas que entornaron de emoción los párpados de nuestra infancia.

Algún día la desarrollaré ampliamente. Por ahora me limitaré –en exposición de íntima conexión del poeta y su siglo- a presentar un aspecto inédito de Federico García Lorca:

García Lorca, héroe de cuento de hadas.

Toda cosa lleva en sí un anhelo de realización. “Cada cosa, dice Ortega y Gasset, es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda.” Como en los cuentos de hadas de nuestra infancia, en cada árbol hay una princesa encantada que espera la llegada del príncipe libertador, de bucles brilladores. Este anhelo de realización que palpita en el corazón del Cosmos, tiene su máximo símbolo en las religiones de los pueblos. Hiende la mirada del

hombre fracasado los cielos empavesados de nubes huidizas y en lo más alto clava su anhelo –santo, santo, santo- de realización. Frente a la vida, niveladora de medianías, el hombre alza las luminarias de un altar. Derrotado por la vida, el hombre crea a Dios a su imagen y semejanza. Es su réplica –viril- a la vida. Su venganza.

Los griegos hicieron plásticos estos anhelos de las cosas, poblando de juguetonas ninfas los bosques y los ríos, las casas y las nubes, las fuentes y los prados. Suprema norma estética ésta de hacer de cada cosa un dios, este hacer del mundo un santuario inmenso para nuestra alma ungida de peregrinaciones.

Norma de amor, al fin. De ese amor a quien Platón llamó arquitecto divino del mundo.

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

El País, Las Palmas de Gran Canaria (29-8-1928).

Una biografía³

Hubo una época en la literatura en que el autor vertía su propia persona en su obra, la unía indisolublemente a ella y le transmitía el mágico prestigio de su personalidad. Sólo en función de su autor, como un gesto encajado dentro de su repertorio personalísimo, la obra interesaba. Era la época en que Chateaubriand

³ *Maitres des litteratures*: Emile Zola, por Marcel Balilliat.

estremecía con sus frases a las duquesas de la Restauración y en que Barres se desmelenaba ante los paisajes historiados.

Pasó esa época. Pero hemos de reconocer que esa superlativa exageración de las relaciones entre autor y obra no fue más que eso: exageración superlativa. Quisiérase o no, autor y obra marcharán siempre unidos y, por mucho que ésta, independizándose de aquél, logre su plena objetivación, siempre conservará la señal del sitio donde su cordón umbilical la amarraba a la matriz generosa.

Hay un género literario –las Memorias- en que aquel íntimo maridaje de autor y obra aún pervive. Pero en todos los restantes no es tampoco difícil descubrir aquella estrecha ligazón. Si hasta la filosofía era para Nietzsche una confesión personal de ese autor, mucho mejor puede decirse esto del poema, la novela, el ensayo. Todos son, en último término, memorias.

Ahora bien, ¿cuál es la actitud ante la vida que trasluce el memorialista?

Hace años, un egregio escritor refería el auge de las Memorias en Francia, a su amor a la vida, a su irrefrenable afán de degustar las horas, paladeando, como un experto conocedor el añejo licor embotellado, la experiencia vital. Hay, sin duda, en el memorialista, en ese gesto con que trae a virtual presencia una experiencia antigua, volviendo a acariciar las mejillas de lo pasado, un innegable apetito gustador. El escritor, enterneciéndose ante la maravilla de un minuto antiguo, conjura sus fantasmas y vuelve a gozar ante la contemplación de lo ido. Pero qué distintos ambos espectáculos, el vivido y el recordado, el gozado con los sentidos y el acariciado en el recuerdo. Como toda resurrección, el recuerdo necesita, para operar, un cadáver. Los gestos antes se perfilaban junto a una cama, ahora se repiten en una mesa, sobre unas cuartillas. El beso es el espectro del beso, y el calor antiguo se desvanece en el frío del

momento de hoy. Y es que la catarata de la vida para ser aquietada en ese inmóvil perfil eternizador necesita las bajas temperaturas que la hielan.

En menor grado, en el lector se reproduce el mismo proceso del autor. El volumen vital de la novela viene a encajarse casi siempre en el hueco que la vida, al huir, deja en el alma del lector. Cuando la vida no nos ocupa se vaca [*sic*] a la aventura de la letra impresa, uno se enamora de Matilde de la Mole y sueña sobre su propio cuerpo la loba negra de Julián Sorel.

Por eso la juventud auténtica no es lectora de novelas. Por eso nuestro tiempo –que Ortega definió como tiempo de juventudes– tampoco lo es. La crisis actual de la novela es algo tan patente que es inútil intentar demostrarla. Francia, buen termómetro literario, nos mostrará su floración biográfica, la zozobra de sus novelistas, y da el premio Goncourt a una obra que, como *Malaise*, no pertenece a este género.

He aquí la clara apetencia de nuestro momento. Biografía y *Malaise* responden a idéntico afán. A idéntico afán responde esa nueva faceta tallada en la piedra preciosa del cine, ante la cual los espectadores de los cines granvianos madrileños han acertado a interrumpir su continuado bostezo. Me refiero a las películas documentales. Cine documental, novela documental, biografía: todo es uno y lo mismo. ¿Qué es la novela o el *film* documental sino la biografía de un paisaje, y la biografía sino la geografía de un alma? Se desdeña el regusto impotente de la fantasía y se busca la auténtica realidad. A la falsa vida encapsulada en volumen se prefiere la verdadera vida entendida como esfuerzo y creación. A gozar con ese excremento vital que es la vida digerida por otros se prefiere la directa experiencia, la propia digestión. Greta Garbo fracasa y el negro anónimo que el león engullía –en *Misterios de Afrecha*– cautiva toda nuestra atención.

En este sentido es muy significativa la biografía que de Emile Zola acaba de publicar Marcel Balilliat. Una tercera parte del volumen lo ocupan reproducciones fotográficas de lugares, personas y cosas que el biografiado, en la parábola de su vida, rozó, al menos, un momento. El biógrafo, consciente de su cometido, limita su papel a lo estrictamente necesario. No la descripción detallada, profusa, de aquella turbia casa de la “rue Saint-Joseph”, de Paris, donde nació Zola, sino su fotografía. El texto se diría empeñado en constreñirse a la humilde función de hacer posible la experiencia del lector. Si nos presenta a Jeanne Rozerot se limitará a eso; a presentárnosla, para dejarle a uno, al contemplar la fotografía, adivinar hacia dónde los arcos apasionados de sus cejas disparan el color de sus ojos. Como la baldosa para el bailarín, el texto sólo quiere ser el punto de apoyo necesario para que el lector dibuje en el aire la cabriola de una experiencia nueva.

Revista de Occidente, XCV, Madrid (mayo 1931), pp. 209-211.

Jaime Torres Bodet: *Proserpina, rescatada*. Espasa-Calpe, 1931

Todos nos hemos emocionado alguna vez al acercarnos a la Proserpina del mito. Reina de los dominios de la muerte, todos la hemos imaginado, terrible como la misma muerte, a la diestra de Plutón. Sobre su cabeza el *calathus*, vaso o cesta, en memoria de la que lleva cuando, cogiendo flores, fue robada por su esposo. Sobre su frente, narcisos entremezclados con tristes ramas de ciprés. Una amapola –símbolo del eterno reposo– en su mano. Junto a ella, la cabeza de Gorgona –objeto de horror para los hombres y los dioses. Es la tumba –dice Píndaro– la negra morada de Proserpina. Los murciélagos, el narciso y la granada le estaban consagrados. Los perros negros y las novillas estériles sacrificábanse en su honor.

Terrible como la muerte y, como la misma muerte, bella. Bajo sus pies, la menta, la malva y el gamón, florecían. Además de Infierno, el seno de la tierra es veneno de abundancia. Por eso en Proserpina se suponía además la facultad de producir a su antojo la abundancia o la escasez. Divinidad terrible, sabe ser, también, diosa para el hombre grata y benéfica cuando, desde las tinieblas, sube otra vez a la luz. Periódicamente asciende de su subsuelo lúgubre al litoral luminoso de la tierra. Los antiguos relacionaban esta ascensión con la llegada de la primavera.

Terrible y bella como la Proserpina antigua es esta Proserpina de Torres Bodet. “Desproporcionada, romántica, mi(to)lógica desde la primera hasta la última sílaba del nombre, demasiado largo; pensando siempre en esa teoría que no puede contener una sola frase; anticipando siempre esa confidencia que no puede escribirse en una sola carta; imaginando siempre ese relato que no puede agotar una sola conversación. Mujer cargada de juicios, de prejuicios, de maleficios. Propietaria de una mirada más grande que los ojos. Esclava de una sonrisa más roja que los labios. Aprendiz de una boca maestra –también enorme- incapaz de caber en un solo beso.” Terrible y bello como la misma diosa. Como ella, señora de un mundo tenebroso nebuloso, ese mundo que el espiritismo ha entreabierto. No el *calathus* sobre su cabeza, sino un sombrero de fieltro. No la cabeza de la Gorgona a su lado, sino una serie de libros y folletos románticos, sobre Tagore, sobre Krishna Murti, sobre la materialización de las almas, sobre las posibilidades del Juicio Final, manifiestos de sociedades espiritistas. No la menta, la malva y el gamón, en su cuerpo, sino el clavel del *rouge*, el negro del *rimmel*, el violado demasiado intenso de las ojeras.

Pero, como la diosa, también esta Proserpina sabe volver de su mundo tenebroso. A la largo de la obra de Torres Bodet la contemplamos, alternativamente, ya

perdida en sus reinos de nubes, ya rescatada en el sutil lindero de la prosa: “Proserpina es la única persona capaz de definir las formas en que la Venus de Milo tenía colocados los brazos antes de ser mutilada.” “Estaba tan dichosa –me dijo- que hubiera querido conocerme de nuevo para aprender nuevamente a hablarme de tú.” Como los antiguos, yo asocio los rescates de Proserpina con la primavera que palpita en la prosa de Jaime Torres Bodet.

Revista de Occidente, XCVIII, Madrid (agosto 1931), pp. 246-248.

Muerte de la españolada

Muere la españolada. Un francés –M. Jean de Joannis- en un libro reciente –*L’andalouse de Barcelona*- así lo declara. Muerte de la españolada, titula uno de sus capítulos. Y cuando un francés lo dice es que la verdad no anda lejos.

Porque franceses fueron los que la inventaron, franceses fueron los que descubrieron esa España negra y dorada, de muslos morenos y boca roja; esa España a quien todos deseaban alzar los vuelos de la falda para descubrirle la navaja que ocultaba en la liga. Y no está dicho que eso estuviera mal. Aunque M. Jean de Joannis crea “qu’il n’est rien qui exaspère autant les espagnol’s cultivés”.

Desde Merimée a Montherlant, pasando por Gautier, Hugo, Barrés, Pierre Louys, Morand, ¡qué largo cortejo de miradas francesas! Desde aquella *Carmen* de Merimée, que robaba relojes, a ésta más reciente *Soledad* de Montherlant, que enmarca su pasión entre los pliegues exactos de una mantilla, ¡cuánta continuidad, cuánta generosidad!

Pero todo esto ya pica en historia. M. Jean de Joannis, comentando lo que él cree el último repiqueteo de unos tacones andaluces sobre un tablado, no hace más que contribuir a la sintomatología del momento. Entre nosotros, Corpus Barga ha maldecido

el toreo cargándolo a la cuenta de la Monarquía. Se habla de crear universidades orientales que convertirán nuestro orientalismo en manufactura oficial. España se europeíza, y sus problemas nacionales asumen la atención de todos. Ahora son las Cortes Constituyentes “el espectáculo más nacional”.

Nada tiene de extraño, pues, el vaticinio de este último visitante francés. Nada tiene de extraño que, conscientemente, declaró ya extinta aquella España que desveló los sueños de los viajeros antiguos. Nada tiene de extraño que su inteligencia de hombre moderno sonría desdeñosamente ante los frutos más recientes de aquel polícromo sueño secular. “Sais-tu comment en Espagne, on a accuelli “La petite inante de Castille”, de M. Henry de Montherlant? Par le plus morne silence dans toute la presse. Quel chatiment pour un écrivain!”.

Pero el reconocer la exactitud de su observación no quiere decir que reneguemos de los miradores antiguos. Precisamente esta “petite infante” de Montherlant es algo como para hacer añorar la España que muere, la España negra y oro que tenía aún vírgenes en sus prostíbulos, como aquella niña del Paralelo que, una noche, en Barcelona, enturbió los sueños de un poeta. Se ha dicho de la “petite infante” que recuerda las novelas de nuestra picaresca. A mí me recuerda también a Goya. Y sin embargo... Más vale no hablar de la “petite infante” –dice Joannis. No. Vale más hablar de la “petite infante” y de su autor y decir que a él debemos páginas de las más bellas que se hayan escrito sobre España. Y es que siempre es más difícil inventar un mito que darlo por muerto; siempre es más difícil crear que extender certificados de defunción.

Gautier dijo que los españoles se ofenden siempre que se habla de ellos de una manera poética. ¿Es por esto por lo que los españoles se han sentido ofendidos ante Montherlant y se ofenden ante esta reciente *L'andalouse de Barcelona*? Yo, desde

luego, recordaré siempre más intensamente a la “petite infante” que a estas falsa andaluzada. Y es que yo, sin duda, no soy uno de esos “espagnols cultivés” de que habla M. Jean de Joannis.

(De *Crisol*)

- (1) Jean de Joannis: *L'andalouse de Barcelona*. Eugène Figuière éditeur. 17, Rue Campagne, première Paris.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (17-11-1931).

El Greco y su destino⁴

Cossío, con su *Greco* hizo el libro grande y docto que la alta jerarquía del pintor postulaba, el sillón lleno de erudición y saber que necesitaba su figura de académico de la inmortalidad. *El Greco o el secreto de Toledo*, de Barrès, es el fino homenaje de la cordura francesa a la locura española. Pero al Greco no se le puede aprehender con erudición. Desesperación de eruditos, dejó en blanco todas las fechas de su vida. ¿Y cómo aprehenderlo con cordura a él, el extravagante, el visionario, el vidente?

Extravagante, visionario, vidente, sólo se podía llegar hasta su secreto a fuerza de intuiciones, de adivinaciones, de videncias. Como ha llegado Ramón, con una técnica que llamaríamos “a lo Greco” si no fuese la suya, la de Ramón. De esta forma, Ramón ha hecho el libro visionario que desde su inmortalidad reclamaba este pintor visionario. El mismo lo dice: “su cenotafio –el del Greco- está en la obra de don Manuel B. Cossío, tengo que reconocerlo con admiración, pero su fantasma inquietante, evadido y delirante quisiera que estuviese en este libro”. Y más adelante: “yo voy a realizar mis adivinaciones para que aparezca en la atmósfera delirante que merece el pintor con figura de visionario.”

⁴ Ramón Gómez de la Serna: *El Greco, el pintor visionario*. Edición Nuestra Raza. Madrid.

Yo veo al frente de la obra de Ramón esta frase de las *Meditaciones del Quijote*: “cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda. Si cada cosa es un hada, el mundo será un espectáculo de hechicerías, de misterio, de encantamiento. Así es el mundo de Ramón. Los antiguos colocaban en sus urnas funerales esta inscripción: *Explicit misterium*. Aquí termina el misterio. Para Ramón, como para los antiguos, el misterio es, no la muerte, sino la vida.

Pero las cosas, además de hadas, son vírgenes que han de ser enamoradas para hacerse fecundas. Ramón es el gran enamorado de las cosas. De ahí su técnica machacona, insistente, su estilo lleno de repeticiones tozudas, obsesionadas. Es la técnica, el estilo del enamorado. Don Juan de las cosas, Ramón sabe llegar como nadie hasta su más profundo sentido. Cada greguería de Ramón es el testimonio de que una nueva cosa le ha rendido su secreto.

Las cosas: he aquí los verdaderos héroes de sus libros. Cuando el protagonista de Ramón es un ser humano, Ramón no puede tratarlo más que convirtiéndolo en cosa. En cosa con figura humana. Esto es, en muñeco. Conocida es de todos esa fotografía en que Ramón, bajo el falso firmamento de su estudio, dialoga con una muñeca. Son el autor y su personaje. Ramón y su heroína.

No otra cosa había de ocurrir al enfrentarse Ramón con El Greco. En sus manos, el pintor se convierte en un muñeco genial, al que acribilla de intuiciones, San Sebastián del ramonismo. “Era un desenterrador de personas vivas” –dice Ramón, maravillosamente, del Greco. Y en otro lugar: “El Greco oponía a la vida su cabeza en punta y sonreía como un sifón genial.”

Y, sin embargo, la verdad es que El Greco no sonreía nunca. España fue para él purgatorio atormentado y fanático después de su orgía veneciana de colorido. Ya Cossío hace notar cómo lo que no existe en ninguna de las composiciones españolas del Greco es el humorismo clásico de la literatura castellana, manifiesto igualmente en su pintura (Velázquez, Murillo, Goya). Desechada la ruta del humorismo, El Greco, desde su llegada a España, se interna cada vez con más vehemencia por el camino de la psicología austera y visionaria de la mística del siglo XVI, en medio de la cual se fraguaba su pintura.

Esta compenetración entre el pintor y el ambiente, entre El Greco y la España imperial y ya agónica de fines del siglo XVI, esta fidelidad con que el artista supo interpretar y hacer formas eternas su época, ha sido magistralmente vista por Ramón:

“El español de entonces tenía sometidas todas las grandezas y se desangraba de impotencia para poderlas conservar todas. Le debilitaba América y en el mundo le llenaba con demasiada insistencia para que madrugase en dominios y victorias. No podía con su imperio y le chupaban la sangre los dragones que tenía arrodillados a sus pies, vencidos pero succionadores.”

“¡Pobres españoles de entonces, lívidos de no poder soportar su grandeza excesiva!”

“El Greco les comprendió, les vio la hilaza, les pintó un poco sorprendido de lo que eran. Antes de llegar él sus pintores usuales les veían pero no les habían encontrado la vuelta, la sorpresa, el encaramiento blanco y negro, su locura babuda, su jugar a Dios como en enmarañado juego de envite de sus vidas.”

España se desangraba en las guerras religiosas. El sueño fanático del monarca del Escorial se deshacía en despertares angustiosos más allá de las fronteras.

Independientes los Países Bajos del Norte, deshecha la Invencible, la descomposición del imperio comenzaba. La avalancha de oro de las Indias ya se encauzaba hacia otros derroteros. Sevilla dejaba de ser el meridiano financiero de Europa, como Lisboa dejaba de ser su meridiano comercial.

Ramón continúa:

“No fue más que ese darse cuenta de extranjero al residenciarse en el pueblo crespado, levítico, con afán de depuraciones, con cofradías de rigor, con palurdismo destartalado, maniático de grandezas, enconado de religiosidad, consagrador terrible de la vida familiar, comiéndose asimismo con un hambre de siglos.”

“El cáncer religioso les minaba y les volvía coléricos, despoticantes, alevosos, sentenciadores a muerte.”

Esa fidelidad del pintor a su momento acaso nos explique la incompreensión respecto a su obra de los siglos posteriores. Sólo tres centurias después, en los finales del ochocientos, cuando la serpiente de la desintegración imperial española se muerde la cola, cuando la desmembración colonial se consuma, los representantes literarios de la época se encontrarán coincidiendo, entre elegías y amaneceres, en idéntica devoción hacia el pintor visionario.

Pero, ¿esa fidelidad a su destino histórico no fue lo que, en último término, le salvó? Cuando Venecia era el emporio meridional del comercio europeo –al Norte, el Hansa teutónica- en los cuadros luminosos de Tiziano encontró el exponente de su mediodía. Cuando Amberes se convirtió en un bazar del mundo, Rubens desplazó la ingenua sencillez de los flamencos primitivos. El Greco, Tiziano, Rubens. Tan alejados entre sí en la historia de las ideas estéticas, los tres coinciden en dictar la misma lección: la necesidad de que la obra artística para que merezca ese nombre sea fiel a su destino

histórico, sincera ausencia y como necesaria. Cuando la obra artística no es tal, no pasa de ser esnobismo intrascendente, falsedad inoperante, rebeldía inútil contra un destino que no puede eludirse.

Revista de Occidente, CXLIX, Madrid (noviembre 1935), pp. 241-244.

Isla, fábula, poesía

Los cartógrafos medievales poblaban los océanos de islas maravillosas, refugios del ensueño, puertos seguros del mito y la leyenda. Seres fabulosos, cuya belleza sólo podía compararse a su facilidad, las poblaban. Pájaros de plumajes inverosímiles alegraban los ojos de sus vuelos y los oídos de sus cantos. Una flora de prodigio brindaba sombra al caminante y frutos a las bocas sedientas. Los nombres de las islas también eran bellos, como pájaros, como sus moradores. La sombra del sueño necesitaba otra sombra con quien dialogar.

Hoy, los mares se han inundado de claridad. Todas sus sombras han desaparecido, y con ellas, las islas de bellos nombres, donde los hombres de miradas transparentes alojaron sus sueños creadores. El despertar racionalista ahuyentó los últimos monstruos de los mares y escandalizó a los pájaros de inverosímiles plumajes. Con las alas del sueño, cortadas, encerrados en la jaula que les trenzan meridianos paralelos, los mares ya no cantan.

Pero las islas continúan siendo refugio de la fábula y de la poesía. En nuestros días, la isla de los Galápagos actualiza la prodigiosa tradición isleña. Cuando Montherlant, en nuestros días también, imagina su reino dichoso, lo sitúa igualmente en una isla a la que llama –angustiosamente- la isla de la Felicidad.

De una isla también viene este libro de poesías (Montiano Pláceres, *El remanso de las horas*, Gran Canaria, 1936). Ni cisnes, ni mármoles, ni oropeles hay en él.

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

Cotidianamente llegan a los puertos de la isla lujosos trasatlánticos. Los más diversos pabellones ondean en sus mástiles. Vienen de puertos lejanos, de raros nombres difíciles de pronunciar. Van hacia otros puertos donde el clima es más dulce y la naturaleza más amable. Borrachos de latitudes y singladuras, la isla los ha visto muchas veces llegar, y marchar otras tantas cabeceando torpemente entre las olas de la tarde. ¿No será verdad que, como en las geografías antiguas, las islas pueden desplazarse en los mares y viajar ellas también rumbo a otros climas y a otros cielos? No, no será verdad. Y además, ¿qué importa? “Crees que a ti solo ha sucedido –se lee en Séneca- y te admiras como de cosas nuevas de haber realizado largo viaje y recorrido muchos países sin desterrar la tristeza y tedio de tu ánimo. ¡Necesitas cambiar de espíritu y no de cielo!”.

La poesía de Montiano Pláceres es la poesía de la isla. Entrar en su libro es entrar en una atmósfera –creada poéticamente- de desesperanzada esperanza. Al conjunto del poeta, la vida se ha detenido. Las horas se han remansado en una quietud nostálgica. Un calderón ha suspendido mágicamente la sinfonía del tiempo:

Ella partió en la tarde, bajo el sol
acaso en busca de un camino nuevo.
En mitad del sendero, abandonados,
aunque nada esperamos, esperemos...

Leyendo el libro de Montiano Pláceres yo he pensado en “Azorín”, el de los primores de lo vulgar. He pensado en Machado, el sentencioso. Y he pensado en los cartógrafos medievales y en sus islas fabulosas.

Diario de Las Palmas (15-5-1936).

JOSEFINA DE LA TORRE

*VERSOS Y ESTAMPAS*¹ (1927)

Isla, preludio, poetisa

A JOSEFINA DE LA TORRE

Oui, dans une ile que l'air charge
De vue et non de visions.
(*Prose à des Esseintes*)

AQUELLA isla estaba rodeada de agua por todas partes. Al ser una isla abstracta, una isla resumen, su fauna y su flora ofrecían tipos variadísimos, pero un ejemplar único de cada especie; de modo que vivir en su recinto resultaba tan completo, tan ordenado y tan insatisfactorio como habitar en una enumeración. Las gacelas eran una gacela, la gacela; el palmar una palma, la palmera; la humanidad, los hombres, una mujer, doncella de quince años. Todo en la isla hasta lo más vulgar, la col, la hormiga, el asno, tenía el aspecto de distinción y rareza de esos vocablos cuidadosamente señalados por las gramáticas que llevan muchos años en el idioma sin haber encontrado plural. Admirable mundo y exacto, sin repetición alguna, todo él ensayo y aspiración, probando constantemente formas y colores sin darse nunca por satisfecho, de modo que por encima de él colgara siempre inminente y esperanzada la idea de una criatura perfecta, animal o vegetal, que alguna vez acabaría por salir de tanto diseño para ser entonces reproducida triunfalmente en series, en bosques, en tropeles, en bandadas, con la alegría balbuciente del niño que repite ba, ba, ba, después de tanta articulación frustrada. Cada ser empezaba en sí mismo, en sí mismo acababa sin más gemela

¹ El título completo es *Versos y estampas por Josefina de la Torre con un prólogo de Pedro Salinas*. Éste es el octavo suplemento de *Litoral*, y fue publicado por Imprenta "Sur", San Lorenzo, 12. Málaga, 1927. Tras el prólogo del autor de *La voz a ti debida* aparece una dedicatoria de Josefina a su hermano, que es la siguiente: "Para Claudio este libro mío, suyo".

compañía que la duplicidad de otro mundo perfectamente igual de seres azulados, negruzcos, violetas sutiles y delgados, sin voz ni cuerpo, que a las horas de sol y luna nacían de su costado, a su costado caminaban, cual la figuración del íntimo anhelo por un ser parejo. Sólo las existencias menudas y subordinadas, las hojas del árbol, las arenas de la playa, gozaban el don de la multiplicidad. Así cuando la doncella quería escapar al cansancio de tanta maravillosa unidad aislada tendíase en la ribera, junto al mar uno, total e innumerable, y entrando un momento su brazo en el agua, la miraba luego resbalar codo abajo, entera aún, chorrear, ya dividida, por los cinco afilados dedos, para ir luego cayendo gota a gota, una, dos, tres, cuatro, el mar contándose. Caricia medible en la piel, deliciosa certidumbre de la compañía alguna vez, idea del número.

Pasaban a lo lejos, flotando perezosamente por el mar cerúleo, masas lentas y multicolores, como crepúsculos de otoño. Navíos. Pero en vez de ir revestidos sus cascos de un color sólo (blanco, color de barco rico y señorito que se pasea por las playas, yate—, negro, trajinante sufrido sin tiempo de limpiarse, carbonero—, gris, pérfido y disimulado entre ola y ola, buque de guerra) éstos iban pintados en todos los tonos posibles a rayas, en manchas irregulares, en figuras geométricas, y paseaban sobre un fondo de cielo, neutra pared de museo hecha para su lucimiento, un soberbio repertorio cromático, un desfile de sala de venecianos vista por unos ojos un poco turbios y mareados. La alegría continuaba remontándose por la arboladura porque todo el cordaje era asimismo de variados matices y adelgazado por la distancia asemejábase a labor incipiente de niña encolegiada que sobre el cañamazo, un tanto desvaído, del horizonte prepara su regalo de pascuas con sedas de colores. Y aún no acababa allí, porque hasta el humo que salía de las chimeneas era, merced a una combinación

química, de colores cambiantes cada dos minutos, de suerte que los navíos poblaban el aire de grandes arcoiris falsos y sin pena, cadenetas más sutiles que las de papel, entrada jubilosa y efímera a unos vagos placeres de feria frecuentada únicamente por las tumultuosas gaviotas.

Barcos de poesía. Cargamentos de poesía exótica y olorosa, en bruto, recién extraída por un analfabeto proletariado de ébano en el continente meridional que descubriera la aviación y donde el componente básico es la poesía; que se arranca grave y terrosa piritita poética, en la galería de las grandes explotaciones mineras o se caza a flechazos, pluma, cuero, porteada por alas de menudas aves, por pezuñas de alimañas fugitivas. Todo se lo llevaban esos barcos colorinescos al viejo continente, donde en una manufactura novísima se habla de transformar en poesía pura, exportable luego a las demás naciones de Europa y exenta por doquier, en virtud de su calidad preciosa y extrahumana de derechos aduaneros, gracias a la iniciativa de la Sociedad de Naciones; menos en un pequeño estado balcánico que aseguraba poseer un yacimiento de poesía autóctona y en una república del Báltico donde había sido socializada y convertida en arte para el pueblo en virtud de un decreto ley. Y así pasaban por delante de la isla los barcos, y detrás unas cuantas sirenas que con disimulo rondaban las fabulosas expediciones arrastrando sin prestigio su viejo arte humillado y vencido, por aquella poesía nueva, inédita y palpitante.

En la noche sorda y sin luna el submarino afilaba y afilaba contra las olas repetidas su única intención, proa. A flor de agua; en la cubierta la abigarrada tripulación. Damiselas con traje de cola y diadema de cartón, jóvenes de pelo largo y lentes, enrollado y en la mano el poema premiado, vates oficiales de ideas sanas, poetas sin afectación, la verdadera poesía del pueblo. En el puente mandándolos a todos,

porque todos le reconocían jerarquía, el capitán con su curioso uniforme verde oscuro, bordados en las bocamangas y el cuello, bicornio, espadín, Academia francesa, recitaba enfáticamente la “Canción del Pirata”, fija la vista en el enemigo odiado, y allí a su alcance, el transporte de poesía nueva. Era el momento; una orden. El torpedo tocó el barco en la línea de flotación. Se hundió lentamente sin voz ni grito, sin conato de salvamento, sin heroicos sacrificios, sin poesía, nada. Pero del último momento del barco se escapó como del minuto final de una vida algo indeciso, volador y misterioso igual que un alma visible; invisible ya en los cielos de la noche.

Era un águila. El águila misma de la inspiración, cazada viva por vez primera en el continente poético, llevada cautiva, ejemplar único y sin precio camino de Europa. Y que ahora estaba sola, perdida en la noche entre alto cielo, hondo mar, apoyada en las alas anchas, mientras que en cien lugares del mundo la esperan con la ventana abierta y la pluma preparada, tantos y tantos, con el corazón anhelante, en vano. Sola en el mar, desconocido. Se le fingió en el deseo montaña. ¿Sería tierra eso allá abajo? Picachos abruptos, riscales, farallones, sí sierra era. El águila iba, como siempre, por encima de la sierra. Poderosa sierra de agua, orografía cambiante y magnífica, toda nevada de blanco, espuma, las cimas pasajeras. Sierra, agua, y allí, sólo allí, nido y sólo allí, tumba al final, cuando ya no pudiese más, para el águila. Pero el día vino en su ayuda; lanzó desesperadamente sobre los llanos del mar, una jauría de veloces albores, rosados y sutiles, cachorros vivaces de la luz. Y uno de ellos levantó para el águila, una caza, una forma tendida y descuidada en la ondulación marina. Se lanzó derecha el águila. Forma indecisa, tierra semidesnuda, a medio despertar de entre lo líquido y lo oscuro, isla. Trazaba el ave señera grandes círculos. No estuvo ya la isleta en el mar sereno del amanecer sino trasladada poseída segura, en el turbio ojo sanguinolento del águila. Iba

descendiendo. Vio muchos árboles diferentes; y cobijada por uno de ellos la presa última e inesperada, dulce criatura sola, dormida. Plegó las alas; se abatió inerte, fatal, inevitable, aguzando las garras —en el resto del mundo, hora de inspiración, hora de poesía, la esperaban en vano los poetas—, sobre la niña, sobre la isla rodeada de agua por todas partes.

Pedro Salinas

I²

HOY la tarde era serena, con un sol de oro; y mañana igual, todo el verano y sus días. Y, ¿qué juego hacemos hoy? Se oían los nombres en distintas voces y corríamos llevando de la mano a todas las niñas para formar un corro muy grande. Comenzaba el juego, siempre, con una niña en el centro del corro. Y empezábamos a girar lentamente, con una ligera ondulación. Pasaba la rueda sobre el mar. Ahora azul, ahora rosa, ahora blanca, como un pequeño arcoiris. La voz delgada, infantil, se perdía entre las manos enlazadas. Y el mar y la tarde se tornaban rosas, sobre las cabezas y los pies descalzos de todas las niñas.

1

SOBRE la superficie
del mar encandilado
de las seis de la tarde,
saltan algunos peces
que dejan sobre el agua,
al caer, una onda.
Así, a trechos, bordado
el mar por esta aguja
parece que sonrío;
sonrisas que se ensanchan
y cierran lentamente;
sonreír de la orilla,
encaje de la falda
azul y transparente.

II

ESTE perro negro y grande, ¡cuánto nos hizo sufrir! Nos lo encontrábamos, siempre, en nuestros juegos de escondite y en nuestras carreras por la arena. Llegaba corriendo, amenazador, con la lengua larga y roja entre los colmillos afilados. Nos dispersábamos dando gritos, buscando un refugio. El perro nos seguía. Una tarde, nos buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana. Me habían prohibido salir. En la playa no había nadie. El perro buscó largo rato y se echó a dormir, por último. Aquella tarde me hubiera sentado a su lado.

² *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, n.º. 1 (enero 1927). También en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928); nuevamente en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (2-4-1933). Aparece antologado por Díaz-Plaja en su *Antología del poema prosa, op. cit.*, p. 172.

2³

EL murmullo de la playa
entra a oscuras
por la ventana cerrada,
entre las maderas
verdes, apretadas.
Y se llena la estancia
de olor de arena húmeda,
de mar y de luna blanca.

III⁴

DESPUÉS de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar, hasta la esquina. Yo le decía: “papá, ¿por qué no llamas al chiquillo?” Y papá gritaba: “¡chiquillo!”. Y el eco repetía: “¡chi – qui - llo!”. ¡Cómo gozaba yo entonces! y gritaba: “ven”, y el eco, “ven”; yo después, “bobo”, y se oía, “bo – bo”. Entonces me reía nerviosa, algo asustada, y, lejos, “el chiquillo” se reía también.

Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las maderas de alguno de aquellos portales marineros que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. Dos o tres veces he llegado esta noche hasta la esquina en el ir y venir del paseo. Tengo un deseo de gritar: “¡Chiquillo, ven bobo!”. Pero tengo miedo de matarlo.

3

QUÉ desconsuelo tener
el corazón tan incierto
sin saber –mi cieguito-
por dónde andas tan ciego.
Qué desconsuelo escuchar
el corazón a destiempo:
unas veces tan deprisa
y otras, a veces, tan lento.
Yo no quisiera tener
el corazón tan incierto,
pues se me hace pequeñito
y se esconde muy adentro

³ Aparece por primera vez publicado como “Noche” en *Alfar*, año V, n.º. 48, La Coruña (marzo 1925). Posteriormente aparece en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). Este poema aparece unido, sin que medie ningún intervalo ni pausa, a dos poemas que serán publicados posteriormente como fragmentos de *Poemas de la isla*: “[Como el viento, tu recuerdo]” y “[Sobre mis manos tu nombre]”.

⁴ “Estampa. Después de cenar...”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (14-8-1933).

como un reloj que no anda
y ándame loco en el pecho.

IV⁵

ESTA caja de cartón llena de figurines recortados, al encontrarla hoy de nuevo, y al abrirla, me ha llenado el alma de recuerdos. Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel. Todas tenían su historia de amor: un amor blanco, de papel, como la nube sobre la azotea. Allí, arriba, el cuarto pequeño con la puerta abierta frente al limonero de la casa vecina y el risco poblado de casitas de colores y gritos lejanos. Aquí, mis historias. Cierro la caja de cartón. ¡Adiós mis amigas!

4⁶

EL sol en la playa tiene
juegos de niño pequeño
con el mar y las sombrillas.
Juego incierto y un correr
de prisa
de una a la otra
esquina.
Y una nube que pasa, blanca,
para dar sombra a la playa
dormida
y apagar el azul y el rojo
de las caras
bajo la cretona de la sombrilla.

V

DESDE la esquina bajábamos al muro, corriendo, y saltábamos ligeras, unas tras otras, volviendo a subir y a saltar. Una voz, de vez en cuando, gritaba: ¡cuidado; se van a hacer daño! Pero no hacíamos caso. Al saltar nos gustaba mucho ver flotar en el aire los encajes y los vuelos de los delantales como alas de mariposa. Una tarde, al saltar, una de las pequeñas se hizo daño en un pie. Al ver la sangre en la sandalia blanca nos unimos todas temblorosas. La pequeña se asustó y comenzó a llorar. Desde aquel día nos prohibieron ese juego, y pasábamos ante el muro deprisa para no caer en la tentación.

⁵ *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 1, Murcia (enero 1927). También con el título de “Tarjetas. La caja de cartón” en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (4-6-1933), p. 3.

⁶ *Alfar*, año V, nº. 48, La Coruña (marzo 1925). Aparece con el título de “Domingo”.

Esta tarde contemplo el muro pequeño, donde saltaron tantas veces mis siete años de tira bordada. Y siento un hondo desconsuelo de no poder saltar ahora, y mi pensamiento está saltando por el muro.

5⁷

EL viento trae todo el rumor
por el camino arriba.
Tú subes con el viento
dentro de mí,
en mi ensueño,
lejos y cerca,
distinto y el mismo.
Yo te espero
esta tarde
—claridad dormida—
y el viento trae
todo el rumor,
el mismo y distinto.

VI⁸

AQUEL día estaba yo en la acera, bajo la ventana, y la muchacha asomaba en ella. Luego llegó él y me acarició la cara. Las niñas hacían unos hoyos grandes en la playa, y venía el mar y se los llenaba de agua y piedrecitas. Una nube grande se puso sobre la playa. Ella y él hablaban muy bajo. Yo, de cuando en cuando, levantaba los ojos y les miraba en silencio. Después hablaron un poco más alto. En la playa hicieron una montaña alta, y saltaron los niños. Luego la rompieron gritando. Los dos se callaron. Yo cogí un palito y me puse a hacer letras en la acera. Luego él dijo algo y ella bajó los ojos. Luego hubo un largo silencio. Él se llevó la mano a la frente, distraído, y se fue. Ella cerró la ventana. Entonces yo bajé a la orilla del mar a buscar vidrios de colores.

6

AGUA clara del estanque.
Era un espejo del chopo
y alfombra verde del cielo
con reflejos de los árboles.
¡Oh, si yo hubiera podido

⁷ Con el título de “Versos de tu recuerdo” en *Alfar*, año V, n.º. 48, La Coruña (marzo 1925).

⁸ “De mi playa. Estampas”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (2-7-1933).

entrar con los pies descalzos
y ser el viento en el agua
y hacer agitar el chopo!

VII⁹

COMO era el amanecer, me dejaron acostada y fueron todas a recibirle. Llegaban los padres y la hermana después de aquel viaje tan largo. Y yo iba a ver a “mamá”, a “papá”... Yo no los recordaba. Toda mi fantasía vagaba oscura en derredor y no podía dormir. Se oyó primero el rodar de un coche. Luego unas voces que se acercaban y el patio se llenó de besos. Y ahora, en la escalera, un tintineo de cascabeles. Y la cabeza se me desvaneció. ¡Qué alegre era la llegada! Se abrió la puerta de mi cuarto y entraron dos señoras con los brazos abiertos. Sentí que me besaban, me abrazaban, y estuve unos momentos ahogada entre pieles húmedas y en el perfume cálido de las mejillas y los labios. Y luego, otros ojos de un señor que me miraba, brillándole uno más detrás de un cristal, y una mano que me acariciaba la cabeza. Y como alguien dijo que yo sabía leer todos salieron apresurados en busca de un periódico. Y yo leí: FESTIVIDAD DEL DÍA.

7¹⁰

LA noche trajo la luna
sobre la playa y el mar,
y las rocas se adornaron
con su brillo, humedecidas.
Yo le contaba a mi niño
—no se quería dormir—
que la luna era una reina
de jazmín
que salía por las noches
con su regador de plata
para regar su jardín.

¡El mar, el mar, y mi niño
que no se quería dormir!

⁹ *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, n.º. 1, Murcia (enero 1927); también en *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928) y en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (2-7-1933), con el título “De mi playa. Estampas”.

¹⁰ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). También en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (8-12-1929) bajo el título de “Estampa”.

VIII¹¹

HAY un loco en la playa. Es un niño, un muchacho pequeño. Nosotros le llamamos “el loco”. Este niño era el terror de los que jugábamos a la orilla del mar. Nos tiraba piedrecitas desde lejos y gritaba con una voz extraordinaria. A nosotros nos daba mucho miedo. Algunos días no le veíamos en toda la mañana, pero, por la tarde, cuando no había ni sol ni mar, aparecían por entre unos mariscos en montaña los ojos brillantes y la cara morena del muchacho. Entonces, todos los pequeños nos escondíamos en casa y no volvíamos a salir.

He visto “al loco” hace unas tardes. Me ha reconocido con sus ojos grandes de llama encendida. Estuvo sentado largo rato en la playa, escarbando la arena donde llegaba el mar de vez en cuando.

INTERMEDIO

ROMANCE DEL BUEN GUIAR

ES una noche sin luna
con un cielo azul de mar.
El viento azota la hierba
y una voz se oye cantar.
Por la senda que le guía,
envuelto en la oscuridad,
un hombre, canta que canta,
se dirige a la ciudad.
Como va alegre y cantando
no ha podido reparar
que va por otro camino
que no es su camino ya.
Lleva el sombrero en la mano,
la capa suelta, el andar
ligero y despreocupado,
y alegría en el mirar.
Pero al descansar más tarde
de su largo caminar
y mirar por el camino
que le lleva a la ciudad,
se da cuenta de que, ciego,
con su alegría, el cantar
y algún vago pensamiento,
se ha perdido en el lugar.
Con una sombra en los ojos
que es una angustia al brillar,

¹¹ “Estampa. El loco de la playa”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (7-5-1933). Díaz-Plaja, Guillermo, *Antología del poema prosa, op. cit.*, p. 172.

se ha sentado en el sendero
y así se ha puesto a pensar:
“¿Qué haré yo, pobre extranjero,
solo, en extraño lugar,
en el camino, perdido,
camino que no he de hallar?”
Y alzando, tristes, los ojos
se estremeció al observar
que todo en torno a su cuerpo
era sombra y soledad.
Apoyó, ardiente, en la mano
la frente, para olvidar,
y así se hubiera dormido
hasta ver el sol brillar,
si otra mano sobre el hombro
no le llega a despertar.
Alzó la frente ardorosa,
huella de tanto pensar,
y una mujer vio a su lado
en actitud de esperar.
“¿Qué me quieres?”, preguntole.
Dijo ella con suavidad:
“Dame la mano de nuevo,
de nuevo comienza a andar”.
“¿Pues quién eres?” “Soy... no importa;
una mujer, nada más.
Vengo a llevarte al camino
que has perdido en el lugar”.
Levantose sorprendido
el viajero y, en verdad,
cansancio ya no sentía,
admirado al contemplar
a la mujer, que sonreía,
llamándole sin vacilar.



Era ya la madrugada,
la primera claridad,
y los dos seguían andando,
y ella con mucha bondad:
“Mi buen señor, dijo así,
cansado estáis de este andar.
Descansemos un momento
para luego reanudar
con nuevos bríos la senda
que pronto ha de terminar”.
Sentáronse en el camino

y ella con dulce mirar
le contemplaba, y el mozo
aún persistía en callar.
Maldecía con el alma
la noche en aquel lugar
donde encontró compañera,
causa de su hondo pesar.
“¡Oh, Dios mío! –lamentaba-
¿para qué quiero llegar
si aunque encuentre mi camino
perderé tranquilidad?”.
Así pensaba el viajero
sin dejarla de mirar,
sin comprender la sonrisa
de sus labios al hablar.
Reanudaron el camino;
él, con ansia de llorar;
ella, guiándole siempre
con suave y gracioso andar.
Lejos, envuelta en bruma
que se comienza a aclarar,
allá al final del camino
aparece la ciudad.
Paró la mujer su paso,
paró el mozo el triste andar,
y observaron en silencio
el arribo de su afán.
“¿Quién eres?”, repitió el mozo.
Mas, ella alejábase ya.
“Soy... no importa. Si algún día
te vuelves a lamentar
del camino que perdiste
con la pena de tu afán,
fíjate bien en mi rostro:
me volverás a encontrar.”

8

SOBRE la plaza brillante
de lluvia
vierte la sombra de sus hojas
un árbol
que a la luna recoge
en sus hojas
y cuelga gracioso
en sus ramas.

(La plaza oscurecida alrededor
de la hoguera romántica).



Los cristales de mi ventana lloran
lágrimas y lágrimas...
Yo, que contemplo la noche,
también lloro, infinitas, mis lágrimas.
(Pero al dejar la noche he sonreído:
“es la lluvia”, le he dicho a mi alma).

IX

SE sentaba cerca de nosotros y nos miraba con sus ojillos grises, desconsolados. Hacía tiempo que lo notábamos, pero ninguna le hacíamos caso. Aquella tarde construyó cerca de nosotros, casi a nuestro lado, una linda casa de arena, más linda que las nuestras, y todas la mirábamos con recelo. Y de pronto, un pie decidido la echó abajo. Nos miró desconsoladamente. Entonces la acariciamos. Ella alzó los ojos, como cenizas mojadas, sonriendo. Vino ya todas las tardes y se sentaba cerca de nosotras. Al principio, llevaba un traje desteñido y sucio, mal peinada y descalza. Pero una tarde vino con sus alpargatas y el traje lavado, y se acercó más y nos cogió las manos. Aquel día se había peinado en dos trenzas y estuvo toda la tarde silenciosa. Cuando se fue me dijo, como una explicación: “¡Me gustan tanto los lazos en la trenza!”. Y al día siguiente le llevé uno de regalo, dentro de una caja. Cuando nos despedimos, al fin del verano, usaba medias y zapatos negros. Hoy ya es una mujer. La he visto anoche sentada en un banco de piedra del muelle, en silencio, y toda la ceniza de sus ojos brillaba encendida.

9

EL hilo de agua, rizado,
sube y se abre en lo alto;
luego se pierde en el agua
temblorosa con su fondo
de sol, tembloroso y blanco.
El pecho se alza. Un suspiro
todo luz se va en el aire.
Vivo, el ciprés se ilumina
entre los rosales blancos.

X¹²

CUANDO el carnaval se acercaba, todos vivíamos en un continuo repasar los días: uno, dos, tres, cuatro, hasta el día señalado. Nos hablábamos en silencio, misteriosamente. Ya en la víspera, nos mirábamos temblorosos, deseando gritar, dar saltos, pero recogidos en el deseo. Nos acostaban muy temprano, después de preparar el disfraz sobre una silla, y nos dormíamos muy tarde, con un sueño agitado, lleno de saltos de carnaval. Y a la mañana, después de vestirnos con nuestros disfraces, bajábamos al patio húmedo de la noche y empezábamos a llamar con unas voces delgadas, embrujadas. Venía la abuela fingiendo un asombro asustado con sus ojos y nos decía: “Pasen, pasen, mascaritas”; y pasábamos todos muy serios. Y mamá llegaba y se asustaba mucho también. Y como nos daba mucha pena —un miedo de uno mismo, interiormente— tirábamos el antifaz y le decíamos: “¡Sí soy yo!”. Y toda la mañana se colgaba de sorpresas.

10

MIS dolores se escondían
en el fondo de mi alma.
Eran tantos, tan pequeños,
que casi no me molestaban.

Los guardaba con amor
en el fondo de mi alma.

XI

ERA un viejecito. Venía todos los sábados a recoger su limosna y se sentaba al final de la escalera. Nosotros, desde por la mañana, pedíamos para él una peseta, y toda la tarde le esperábamos queriéndole reconocer en cada llamada. Nos traía siempre estampas. Revolvía no sabíamos dónde, en todos los rincones; buscaba, buscaba y nos traía estampas. Llegan a nuestras manos casi rotas, pero nosotros las cogíamos y las guardábamos en una cajita. Nos daba siempre un beso en la mano con sus labios temblorosos de viejo, arrodillado en el suelo, con los brazos cruzados ante toda la luz que entraba por la puerta, como un Cristo en un marco de plata, y luego se iba apoyado en un palo, un palo torcido que le torcía el andar. Antonio, le llamábamos. Un día se le llamó en broma, “¡Antonio!”, y él volvió los ojos bañados en sombras para contestarnos. Y todos reímos comentando el caso. ¡Pues era curioso!.

Aquel sábado le esperábamos y vino la noche sin que llegara el viejo. Y cuando nos dormían, alguien dijo: “Hoy no ha venido Antonio”. Y se inició una risa, y una explicación acerca del nombre, que murió apagada en una voz soñolienta. Y

¹² *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). También, con el título de “Estampas. Del Carnaval”, en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (5-3-1933).

Antonio no volvió más. Nunca. Luego oímos hablar de un asilo, de los pobres que piden limosna. No comprendimos nada.

11

REZABA la lluvia
su oración del alba:
iba desgranando
las cuentas menudas
del blanco rosario.
Yo las recogía
dentro de mis manos,
y también rezaba
junto con la lluvia
mi oración del alba.

XII¹³

AQUELLA mañana blanca ¡cómo la recuerdo! Nos habíamos levantado un poco más tarde que otros días, después de haber estado unos momentos con el sopor del último sueño, percibiendo de cuando en cuando, al abrirse los ojos, los barrotes de las camitas que parecían jaulas de hierro. Nos pusieron unos delantales largos, anchos, que se nos escurrían por todo el cuerpo, y nos empujaron al patio. El patio estaba frío, brillante de las primeras horas de la mañana y verde de enredaderas. A un tiempo todos hicimos la misma pregunta: “Y la niña, ¿cómo está?”. Nadie respondió. En el comedor nos esperaban las tazas humeantes del café con leche, y el pan y la manteca. La mano que nos guiaba estaba muy pálida. Alguien dijo, de pronto: “Los niños, que los lleven arriba”. Y subimos todos, despacio, en silencio. ¡Qué larga, qué penosa nos pareció la escalera!. Y no tuvieron que darnos la noticia. Cuando entramos en la alcoba ya llevábamos el corazón lleno de flores, y los ojos llorosos. Sobre la cama ancha, blanca de rosas, había una caja de muñecas también blanca. Y luego se la llevaron. Desde la baranda del corredor la vimos cruzar por el patio, bajo la enredadera, a través de las lágrimas. Y ya no la vimos más. Quedó temblando entre las flores, en el aire, la sombra blanca de la caja toda la mañana.



Y otra mañana estábamos en el muro de piedra y nos llegó en el aire el eco de una queja, y todos nos miramos en silencio, temblorosos. Pero llegó la hermana y nos dijo: “Es que se arrullan las palomas blancas”, y todos quedamos consternados, mirándolas ahora revolotear en la azotea. Y un día, cuando jugábamos gritando en el cuarto grande, nos hicieron salir uno a uno, y nos separaron silenciosamente. A la noche aquella nos dijeron: “Sabes, la abuelita se

¹³ “Estampas. Aquella mañana blanca...”, *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (23-9-1933).

ha muerto”. Y toda la casa se llenó de gente. Y a la mañana nos despertó la queja lejana de las palomas blancas, y todos se levantaron aturdidos, presurosos.

12

NO te acerques al estanque:
antes me he mirado en él
y vi su fondo a través
de mi sombra. No te acerques
al estanque:
tendrás el pecho hondo y frío
y tembloroso de agua.¹⁴

XIII

COMO así lo habían mandado los padres de Inglaterra, así se lo pusieron. Era un día de paseo, y para que el niño fuese guapo le pusieron el abrigo. Los demás le mirábamos engalanarse, abrigados en los nuestros de confección isleña. Cuando se lo hubo puesto, le observaron unos instantes en silencio. El niño dio unas vueltas en el cuarto, tropezando, con el abrigo colgado de los hombros. Se hizo una observación en voz alta: “¿No lo encuentras demasiado largo?”. Y otra: “Debe de ser moda”. Y salimos de paseo. Paseamos mucho y la gente nos miraba, nos miraba y sonreía: una sonrisa larga, muy larga, como el abrigo. Cuando regresamos a casa el niño preguntó: “¿Por qué me miraban tanto?”. Y la tía le dijo: “Porque llevas un abrigo de Londres, porque es muy elegante”. Y se acostó con aquella ilusión. ¡Cuando se enteraron los padres! Aún hoy, recordando esta anécdota, nos sonreímos todos. El niño es ya un hombre que se ríe a carcajadas, mientras la tía le acaricia la cabeza con una pena que se esconde entre los pliegues de aquel abrigo.¹⁵

13

SOBRE el mar, bajo el cielo, blancas, densas,
vienen todas las velas desplegadas
en el aire, dorado y transparente.
Y en la proa, delgada como brisa,
la corona de espuma alborotada
es adorno rizado de su frente.

En la playa, de oros soleada,
las mujeres esperan a las barcas
con los ojos al mar, intensamente.

¹⁴ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).

¹⁵ *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 1, Murcia (enero 1927).

Y en el ramo de velas olorosas
—brisa de mar, aroma de mariscos—
hay un anhelo cálido y creciente.

¡Cuánto diera por ver llegar un día
la barca con la blanca vela al viento
con rumbo hacia la orilla, desrizada;
y en pie de la proa —tijera de los mares—
a ti, todos mis sueños, presentido
con el azul del mar en la mirada!

XIV

¡CUÁNTO le hemos temido también! No salíamos solos, en la casa de campo, hasta la muralla, por miedo a encontrarlo. Primero se oía de lejos, muy lejos, el zumbido ronco de sus alaridos. Toda la montaña temblaba, redonda del eco de su voz, y los árboles sacudían las hojas secas. Es mudo este viejo. Aquel llorar de su garganta seca, y el chasquido de la lengua contra el paladar, nos aterrorizaba. Llegaba corriendo por el camino alto, saltándole el buche de la camisa repleta de pan, pan duro y pan blando, y daba unos gritos para anunciar su llegada. Salían los criados y nosotros detrás, escondiéndonos. Le decían: “Baila, baila un poco”. Él daba unos saltos grotescos, deshechos en jirones de tela y en el chocar del pan dentro de la camisa. Luego le daban un cigarro, diez céntimos, y aullaba, gritaba de nuevo, y huía saltando por entre las matas. A la noche dormía abajo, junto a la bodega, y a la madrugada salía a los campos oliéndole el traje a uva madura.

14

MI camino tiene una luz,
—hay un pajarito cantando en un pino—.
Voy caminando hacia la luz,
—hay una ranita cantando en la acequia—.
Me acerco y se agranda la luz,
—hay una chiquilla cantando en la fuente—.
¿Adónde me lleva esta luz?.
—Hay un lucerito cantando en la noche—.
¡Me prende en su fuego la luz!
—Hay una voz nueva cantando en mi oído—.

XV¹⁶

ES mi recuerdo más turbio, el que más me cuesta aclarar. No puedo recordar bien cómo era Rosa. ¿Alta, baja? Una niña de unos siete o nueve años, sucia y

¹⁶ Díaz-Plaja, Guillermo, *Antología del poema prosa, op. cit.*, p. 173.

despeinada. Surgía del café entre el humo rosado de nuestros cantos, cuando hacíamos el corro en la plaza de San Bernardo. Su aparición nos recordaba al Simón Cirineo. Andaba sobre el lado derecho, con una suave curva en el izquierdo, llevando un pequeño, tan sucio como ella, jinete de su cadera flexible. Cuando cantábamos la canción de “el vestido”, lo dejaba sentado en el suelo, apoyado contra la pared desteñida del café, en éxtasis de admiración, y se ponía también a cantar, sin ton ni son. ¿Por qué cuando decía “cortito de *alante*, larguito de atrás” su voz se llenaba de más vibraciones? Su voz era segura como el pregón de un heraldo y la envolvía toda, toda, y la dejaba más sucia y más descosida. ¡Ya está ahí Rosa la del Café! ¡Oh, recuerdo empañado, luz débil de mis años, empequeñecida por otra luz más fuerte! ¿Dónde está Rosa? ¿Qué ha sido de Rosa y de su cruz de carne? Cuando pienso que acaso la conozco, que acaso la he visto pasar alguna vez, siento deseos de salir a la calle, y de murmurar a todas las muchachas risueñas que pasan por mi lado: ¡Rosa la del Café!.

15

TODA mi ilusión la he puesto
en la espera de un mañana.
¿Cómo vendrás? ¿Adornado
de blanca flor de retama
o de flor de pensamiento
que de luto se engalana?
¿Vendrás con rojas miradas
o con pálidas miradas?
¿Tendrás voz, tendrás sonrisa,
o no me guardarás nada?
¡Mañana, horizonte en niebla,
fiel timón de mi fragata:
hace tiempo que me llegas
con las velas desplegadas!

XVI¹⁷

LA última noche del año, después de comer, todos salían y nos quedábamos las dos solas con la antigua sirvienta. (Antes de marcharse nos dejaban, para entrar el año, unos refrescos y unos dulces). Y les veíamos salir al baile muy contentos, en espera del Año Nuevo. Nos sentábamos alrededor de la mesa. La vieja trabajando su encaje –maravilla de hojas y flores entre las manos—, y nosotras hablando y riendo. ¡Qué valientes nos encontrábamos al ver pasar las horas en el reloj! Cerca ya de las doce, el encaje se mustiaba entre las manos y la charla y las risas se envolvían en una niebla espesa de sueño. Se llenaban los vasos poco a poco, en un medio silencio, y se esperaba ya con impaciencia la campanada del reloj. ¡Tan, tan, tan!. Había un murmullo de alegría despertada; un bostezo interrumpido.

¹⁷ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).

Luego, el sueño indomable que nos arrastraba a las alcobas. Y quedaban los vasos sobre la mesa, apenas empezados. Luego los pasos cansados de la vieja y su voz de niña que decía: “Hasta mañanita”. Y todo tenía el sopor de un sueño viejo.

16¹⁸

MIS pies descalzos, de plata.
La orilla muerta del mar
en la playa,
sobre el sudario de arena
mojada.
La noche viuda, enlutada,
se cubre toda de lágrimas.
La luna, mis pies descalzos
de plata, dentro del agua.

y 17

DE nuevo ante la ventana
sola con el horizonte.
La tarde vuelve y se va,
aeronave de su ensueño.
Todo va de cerca a lejos.
Nada se sienta a su lado.
El mar hace lentejuelas
en su pandero amarillo.
Nada se quedó olvidado:
ni un pañolito de seda.
Nadie se quedó con nada:
todo volvió entre las olas.
Y aquel anhelo gracioso
que la llevó entre sonrisas
le pone sobre la cara
nuevo antifaz soñoliento.
El empañado recuerdo
se asoma por los cristales
como viajero que pide
la limosna de la noche.
Y los ojos lo recogen
en su espejito pequeño
y juegan a luz y sombra
de las manos a la playa.

¹⁸ *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 5, Murcia (junio 1927).

POEMAS DE LA ISLA¹⁹ (1930)

SI ha de ser, quiero que sea
de pronto. Cuando yo piense
en horizontes dormidos
y en el mar sobre la playa.
Si ha de ser, que me sorprenda
en mis mejores recuerdos
para hacer de su presencia
un solo signo en el aire.
Dormida no, ni despierta:
si ha de ser, quiero que sea.

YO no quisiera pensarlo,
pero lo llevo prendido
del alto mar de mi frente:
telón de cinematógrafo
para mi anhelo perdido.
Yo no quisiera pensarlo.
Reflejo de toda luz
y eco de toda palabra,
dibujo del pensamiento;
yo no quisiera pensarlo.²⁰

DÉJAME que te lo diga
si el día ha de ser tan corto
y este vaivén de mi anhelo
se apagará en la mañana.
Déjame que te lo diga
muchas veces desiguales
lentas y deshenebradas
o ligeras de sorpresas.
Te lo voy a decir todo,
aunque después se desprenda
aquel amor presumido
y se me duerma en los ojos.
Te lo voy a decir todo.
Ni las olas, ni los barcos,

¹⁹ En el original se recoge que este poemario fue publicado en Las Palmas, en 1930. Tras el título, aparece la siguiente dedicatoria de la autora:

A mi madre, aquí;
a mi padre, allá cerca.

²⁰ Aparece bajo el rótulo de "Dibujo" en *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927).

ni la estrellita perdida,
ni el aire que riza el viento.
Mi palabra nada más.

LAS horas son iguales
que aquellas de mi ausencia:
lentas, precisas, mudas,
en orden de asiladas.
En estas mismas horas
tu presencia dejaba
un tranquilo descanso
sobre mi fantasía.
Las agujas atienden
el mandato del péndulo
y hacen su telaraña
de números romanos.
Tu presencia lejana
deja sobre mi frente
la mano que despierta,
mi sueño, poco a poco.²¹

SOBRE mis manos tu nombre
como cuentas de rosario.
La plegaria que mi boca
dirá fervorosamente.
Señor, perdona mi falta.
Mi corazón te la ofrece
por esta reja de hierro
como regalo de Pascua.
Mi falta que sabe a dulce
y tiene olor de retama.
Mira qué pequeña es
que no se me ve en los ojos
ni en el pelo, ni en la frente.
Pero este rosario mío
de las letras de tu nombre
¡cómo me gusta rezarlo!²²

ALTAS ventanas abiertas
dejaron sombras de luces
disparadas en la arena.
El camino estaba quieto,

²¹ Aparece en *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927) con el título de “Ausencia”.

²² *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).

muerto del blanco preciso
con doce heridas de invierno.
En las ramas de los pinos
el pensamiento giraba
las brisas de los olivos.
Una vez cerca. El espacio
vacío, libre, perdido
a lo largo de los brazos.
Y qué lejos el momento,
cuatro paredes baratas
imágenes del espejo.
Ni tú ni yo. Las ventanas
altas, abiertas, desnudas,
suicidas de madrugada.

AHORA que me sorprendes
de cerca, conocido,
cuando te vea múltiple
complicado y distinto,
con cada gesto único
desordenado y rítmico,
¡qué sensaciones nuevas
de sorpresas y olvidos
surgirán en el recto
espacio del instinto!
Ahora que te conozco
mil veces repetido,
inmóvil, inconsciente
en el seguro círculo,
cuando te vea múltiple
de tu compás preciso,
¡ay el aire, mis ojos,
mi corazón perdido,
relojito de plata,
tic tac de lo imprevisto!

NO quiero mirar la orilla,
no quiero mirar el mar,
que me voy quedando sola
con las dos manos vacías.
Amigo, con tu pañuelo
has despertado mi olvido
y te llevas en sus bordes
la flor blanca de mis sienes.
No quiero mi traje azul,
ni mi delantal de encajes,

que ya me han dejado sola
con los pies dentro del agua.
Amigo, con tu recuerdo
se riza el aire del mar:
estela sobre las olas,
peregrino pensamiento.²³

¡CÓMO temblaban mis labios
al despertarme mi sueño!
¡Qué parado mi deseo!
Mi pensamiento, qué libre
por los caminos del viento.
Cuando cerraba los ojos,
el día los iba abriendo;
yo recogiendo mi imagen,
él desdoblando su anhelo.
¡Cómo temblaban mis labios
a la sombra de mi sueño!

YO te busqué la palabra
con una mirada sola
y tú me la diste intacta
por el círculo de luz.
Se quedó en el aire inmóvil
el hueco azul de tu voz
y dentro de mí, cantando
la antena por los oídos.
No dijiste nada. Y entonces
yo quise sentir de nuevo
tu palabra desprendida
ir y venir por el aire.
Pero ya era tarde. Tú,
indiferente a las horas,
ya no tenías el mismo
compás de las confidencias.
Y me quedó entre las sienes
presencia limpia y segura
de oculta palabra cierta.

²³ *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927). También en *La Prensa*, "Página de la joven literatura", Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928). Este mismo poema aparece publicado en el suplemento "La nueva literatura", del rotativo santacrucero *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (21-5-1929). Posteriormente aparece en *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-6-1933).

TE dije aquella palabra
porque la sentí de pronto
inesperada,
y la cogí en los labios
intacta.

Tuve un momento la duda
de tu mirada.

Pero aquella palabra,
¡qué caprichoso juego
de tenaces instantes
me dejaba!

Estaba aquí, segura
entre los dientes,
clara,
libre de la garganta.

Tú te quedaste absorto,
contemplándola.

YO no sé por cuál vereda
he de encontrarme tu sombra
ni dónde hallaré la huella
de tu andar desconocido.

Y voy con los ojos bajos
contando las piedrecitas,
y sujetando en prisiones
de párpados y latidos
todos los grises contornos
que el sol dibuja en el suelo
y todas las curvas blancas
que el aire forma en la tierra.
Yo no sé por qué camino
ni cuál será la vereda.

COMO el viento, tu recuerdo
viene y va sobre mi frente.

Tan prono quieto y dormido
como despierto y seguro.

Ya me acaricia en los ojos
como me hiere en las sienes.

Ya se me para en los labios
o me tiembla en las palabras.

Tu recuerdo, como el viento
que si se esconde ya vuelve.
¡Airecito de mis ojos
que me riza el pensamiento!²⁴

ESTE juego conocido,
cuatro paredes a oscuras,
espacios desorientados,
inseguridad del aire
por distancias ignoradas,
proximidad inconcreta
—¿por dónde vino la noche?—.
Y se confunde la imagen,
tacto, forma, complicado
adivinar de lo oculto.
Este juego conocido
sin el principio ni el fin,
mirada abierta en la sombra,
—y la luz, ¿por dónde está?—.

ASÍ, las manos dobladas
sobre el delantal bordado,
los ojos sin horizontes
y el corazón desatado,
me iré quedando dormida
en la noche de verano.
Ni el más ligero desvelo
doblará el encaje blanco.
Sólo el corazón perdido
por el camino más largo.
En el silencio, la sombra
aviva el lirio exaltado.
Sólo el corazón perdido
su voz de plata cantando.
Toda la noche en la falda
quietas, dobladas, las manos.
Sin horizontes, los ojos
el sueño los fue cerrando.
Pero el corazón, inútil,
como un reloj, desvelado.

²⁴ *La Prensa*, “Página de la joven literatura”, Santa Cruz de Tenerife (22-11-1928).

QUÉ repetido deseo,
todo igual y siempre el mismo,
distinto y otro, inconsciente,
confundido y tan preciso,
se me va quedando dentro
escondido y dueño sólo,
perdido y presente siempre.
Altas noches, muros largos,
patios de la madrugada.
Y mi deseo rodando,
—número de circo— libre.
Una y otra vez, alerta
dando la voz de mis sienas,
centinela de mi pecho,
fiel compañero constante.
Qué repetido deseo
tan inseguro y tan firme,
ignorada certidumbre.
Distancia, viento y espacio.

QUE todas las noches fueran
así, dentro de mis ojos,
repetidos e incontables
sueños para la alegría.
Soñar, y luego despierta
libre y ligera en el aire,
claridades del recuerdo
interrogación segura.
Que yo pudiera pensar
—sueño, sombras, almohada,—
cada noche incomparable
mi bordada fantasía.
Frentecita de la aurora,
sienas de la madrugada.
¡Qué sopor de bienvenida
en mi anhelo sobre el mar!

MI voz se enredó en el vuelo
de tu sonrisa morena
y perdí aquella palabra
que iba a decir, en los labios.
La busqué sobre los ojos,
entre las manos dobladas,
en el encaje bordado
de mi traje azul y blanco.
La hora pasó entre los sables

diestros, de los minutereros,
sin la más ligera herida
en su costado flexible.
Cuando tu presencia –forma—
dejó vacío el momento,
encontré aquella palabra
entre los labios, dormida.²⁵

TU nombre ya me lo han dicho
pero yo no te conozco,
ni te vi nunca la cara
ni sé el color de tus labios.
Pero tu nombre ¡qué claro
lo voy diciendo en el fondo,
con sus siete letras firmes
de tres sílabas, sonoro!
Enamorada ya estoy
aunque yo no te conozco,
ni te vi nunca la cara,
ni sé el color de tus ojos.

Tu nombre ya me lo han dicho
con siete letras de corro.

MAR redondo, desvelado,
sortija blanca,
novio enamorado.
Desde el balcón,
por la orilla, rizando
va mi canción.
Mar de siete colores,
curva salada,
cinturón de novia enamorada.
En mi ventana
se ha prendido el encaje
de la mañana.
Mar abierto, encandilado,
verde collar,
novio enamorado.
Desde el balcón,
por la orilla, rodando
mi corazón.

²⁵ *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (18-1-1933).

CAMINITO azul,
caminito del mar.
¡Ay, cómo mece la cintura
al andar!
Salero de tu cuerpecito,
pie pequeñito.
Delantal
de los picos de encaje,
espuma blanca
del mar.
¡Ay cunita del agua
qué bien te mece
caderas
de sal!

¡RÓMPETE por el aire,
rueda de cristal!
Que me lluevan en los ojos
luces y luces,
arcoiris
de sal.
Hielo del sol,
azúcar de la mar,
hilito de la tarde
para bordar.
Bórdame corazoncitos azules
para regalar,
que hoy es fiesta,
mi fiesta,
la tuya,
la de más allá.
¡Ay, cómo bailarí
con los brazos en alto,
sin descansar!
Castañuelas de los zapatos,
cascabeles del delantal.
Déjame que baile
y cante
y grite
mi cantar.
Por la orilla,
onda de la orilla,
de la cintura,
del andar.
¡Haz pedazos el aire
sobre mis ojos,
para mis ojos,

más!
Que hoy es mi fiesta,
la mía,
la tuya,
la de más allá.

REMOLINOS del aire,
del viento,
del momento.
Va y viene,
viene y va.
Alrededor de mi frente,
delante de mis ojos,
por mis oídos.
En la garganta,
collar de plata.
Para los hombros,
en el pecho,
cinturón, contorno.
Remolinos de los instantes,
del único pensamiento,
repetido, uniforme,
insistente.
Y viene, y va.
¡Cómo te quiero
momento libre
de mis horas,
mío sólo!
Para mi bien,
para mi mal.

MIRA:
me gustas porque sabes
decir mentiras.
Si dijeras verdades
no me gustarías.
¡Qué dulce que sabe
la mentira!
Es buena,
noble,
decisiva.
Y la verdad
¡qué tonta y desabrida!
Siempre igual,
esperada, conocida.
¡En cambio la mentira

qué dulce,
amarga compañera mía!

Te quiero,
porque sabes decir mentiras.²⁶

PARA besar tu boca blanca
habría que perder la aurora
de las distancias.
Que tu boca es una,
tuya,
recta,
intacta.
Yo no quiero besar tu boca blanca,
azul, amarilla,
ignorada.
No quiero,
que no quiero,
que no,
no,
blanca.

Y no sé más.
Que sí, que no, y siempre
igual.
Yo quisiera saber más.
Saber: “quién sabe”,
“acaso”, “quizá”.
¡Entonces,
qué bien me iba
a explicar!
Diría
lo de adentro
hacia fuera
limpio,
verdad,
sin engañarme,
sin engañarte,
leal.
Pero no sé más.
Sí, no,
y siempre
igual.

²⁶ *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (11-9-1933).

CAMINITO de la noche
dime dónde vas
con tus cuatro palabras
sin acabar.
Que por donde está el río
no viene la mar
y viene y va.
¡Ay, qué solo, sin luces
ni voces para madrugar!.
Caminito de la noche
guárdamelo del mal.
Pero no te pierdas
torrecita de plata,
luna de cristal.

TE lo dije ya.
Muchas veces, una y otra,
cansada estoy
de hablar y hablar.
Yo creí que me escuchabas
y hablé sin cesar.
Tú, inmóvil, escuchándome
sin escuchar.
¡Qué desilusión mía
en mi afán,
sin palabras
ni gesto
ni réplica
que alzar!
Y lo había dicho ya
en el aire,
sin más.

PERO no me dejes sola.
Dime palabras y ritmos
y gestos para el alcance
y voces acompasadas.
Pero no me dejes sola.
No es presencia ni vaivén
ni caminito seguro
ni ruedecita del aire
ni luz, ni sol, ni mañana.
Es un presente, constante,
aquí, cerca, más, despierto,
vivo, alerta, repetido,
único instinto posible.

Dime tu palabra intacta
de luz repetida y libre.
Pero no me dejes sola.

CERCA. Palabra inútil.
Yo te busco
por donde llega mi distancia.
Cerca.
Seguro instante de sorpresas.
Dormido vuelo alzado
de mí, por mí.
Cerca.
Donde mi corazón te sienta:
pulso del mar,
tic tac de la ausencia,
caminito seguro,
vaivén.
Cerca.
Donde la indecisión no deje huella.
Donde palabra,
vuelta,
marque un signo seguro.
Cerca.

ME voy a hacer un collar
con lágrimas de mujeres.
Campanitas que me canten
el mal que nunca se duerme.
Con toda lágrima inútil
del querer de los quereres.
Desde el primero hasta el último.
—¡Amorcito de mi frente!—.
¡Qué collar de siemprevivas
para mi garganta y sienas!
¡Estrellitas de los cielos,
luceros de las fuentes!
Me voy a hacer un collar
precioso, que no se pierde.

CRINES de la noche,
caballo perdido de la madrugada.
Cristales desnudos,
piel estremecida,
transparencia larga.
¡Qué escondido sueño por orillas blancas

y violento y mudo
galopar del alba!
Estanques dormidos,
caderas flexibles de la noche intacta.
Cansado desvelo
viento desvelado
humedad cansada.
¡Qué escondido sueño bajo orillas blancas
y qué lento, inmóvil
galopar del alba!

QUISIERA tener muy alto
una ventana pequeña.
Mar y cielo todo el día
que se me entraran por ella.
Prendida como un lucero
mi ventanita despierta.
De la mañana a la noche
cantando mi voz alerta.
Todo el sol y todo el aire
para adornarme la espera.
¡Ay, quien tuviera muy alto
ventana chica y abierta!

¡VIAJERO, viajero mío
muellecito de tu ausencia,
por ti me he puesto de gala
este vestido de seda!
Cuando llegues, jovencito,
ven a llamar a mi puerta,
que aunque te vea de lejos
siempre me serás sorpresa.
No detengas tu camino
por curiosidad o pena.
La mirada que se guarda
es la que más se desea:
palabra que no se dice
aquella es que más se aprecia.
¡Ay viajero del sur,
mi buen amor y firmeza,
cuándo te verán mis ojos,
mis ojos, cuando te vean!

SOBRE las hojas blancas
los números enhebran las distancias.
Cuatro corazoncitos
prendidos del extremo de tu banda.
¡Qué bonito vestido
transparente de lirios me bordara!
Cada día una herida
en el número azul de tu mirada.
¡Qué bonito vestido
vestidito, de niña enamorada!

EL cielo limpio de nubes
recién lavadito está.
La luna, sola en su fondo
abierta de par en par.
Peregrino por el cielo
caminar y caminar
y entrar en la luna blanca
y abierta de par en par.²⁷

TENGO un amigo a quien quiero.
Le daría este membrillo
por verle subir la calle
los jueves y los domingos.
Mi amigo ¡cómo te quiero!
acerca más el oído...
—Corazoncito navío
con un ancla en cada puerto—.

LA luz dejó caer
su moneda redonda
y sobre la moneda
de luz, quedó mi mano
abierta a la limosna.
Alrededor la sombra
acarició el contorno
de las cosas dormidas.
Yo me sentía feliz
perdida, sin reflejos,
en las paredes libres.
Sólo mi mano atenta
desdoblada segura
su única presencia.

²⁷ *La Tarde*, “La Nueva Literatura”, Santa Cruz de Tenerife (4-6-1929).

El afilado borde
de luz sobre la sombra
sacrificó mi mano
en su bandeja intacta.
Una, dos, tres... inútil
péndulo de las horas.

POR el viento y por la brisa
la lluvia viene cantando
su canción de prometida.
Sacude todas las horas
del olivo y de la encina
y multiplica sus notas
temblorosa de alegría.
La lluvia vino cantando
irisada de sonrisas
y dejó mi traje blanco
bordado de su armonía.
Regalo de la mañana
sobre mi frente prendida
en un acorde brillante
y húmedo, de medio día.

LA tarde tiene sueño
y se acuesta en las copas de los árboles.
Se le apagan los ojos
de mirar a la calle
donde el día ha colgado sus horas
incansable.
La tarde tiene sueño
y se duerme mecida por los árboles.
El viento se la lleva
oscilando su sueño en el aire.²⁸

ESTABA sobre la playa
en una carrera loca:
se tendía por la arena
dejando la huella blanca
de su línea perezosa.
Estaba limpio y desnudo
sobre la tarde parada
y era toda su presencia
una recta indefinida.

²⁸*La Tarde*, "La Nueva Literatura", Santa Cruz de Tenerife (4-6-1929).

¡Viento enredado en mis brazos
como una cadena larga!²⁹

YO las vi una sola tarde.
Y eran como bronce vivo
en el espacio constante.
Concentración de sí mismo,
fuerza loca de su sangre,
línea pura de sus manos
seguras en el instante.
Yo lo vi cómo lanzaba
el vuelo azul de su encaje
—venas libres y encendidas
de sus brazos incesantes—.
Y era fuerza su dominio,
firme gesto del alcance.
Manos que me estremecían
de ese miedo de encontrarse
y al borde de mis anillos
daban un filo cortante.
Yo las tuve en mis pupilas,
viril triunfo de su imagen
prisioneras de mis sienes,
mías, una sola tarde.

TE quería
por tu palabra inútil,
fuerte muchacho atlético,
como un mundo desnudo
y trazado
de nervios.
Yo te miraba, absuelto
de aquella gritería desbandada
de gargantas y viento,
cuando tú hubieras sido
vencedor de mi acero
y de aquella muchacha despeinada
en su inútil esfuerzo
y sólo fuiste proa
valiente
de tu pecho.

²⁹ Aparece con el título de “Viento” en *Verso y prosa. Boletín de la joven literatura*, nº. 8, Murcia (agosto 1927).

DOBLE foco de luz uniformado,
abanico de azules varillajes.
Los esmaltes se miran en las sombras
sobre la cinta rápida de acero.
En el aire se parten las estrellas
divididas en miles de alfileres.
Imagen del cristal. Volante – disco
como un reloj sin cuerda entre las manos.
Viento en la frente viva. Maravilla
de estremecido respirar atento.
Y en la magia cautiva de las venas
la vibración segura de los límites.

UNA huella de luz sobre la tarde
alarga el horizonte y se confunde
en una telaraña de visiones.
Dueño de su distancia incomparable
tú llevas el vaivén sobre las curvas
como ágil marinero de tus años.
El sol busca reflejos a tu sombra
en cada vuelta azul de tu peligro.
Y la tarde se llena de milagros,
cristal abierto de los arcoiris
como una estrella blanca perseguida.

¡QUÉ bien sobre el mar tus brazos
morenos, fuertes, seguros
como dos remos, salados!.
Brillantes de sol y agua
desde lo alto se afirman
agujas de la mañana.
O bien sobre el mar se tienden,
pez azul bajo las olas,
doblando la espuma verde.
¡Que eres de mar, no de tierra,
remero de tus dos brazos
salados, color de arena!³⁰

BLANCO, uniforme, números. Abierto
campo de alegre alfombra de cemento.
Rápido y luminoso, estremecido,
por la forma y la línea perseguido.
Luz en el aire abierta. Sol y encaje

³⁰ *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria (21-5-1933).

en el círculo y punto del paisaje.
Golpe y fuerza. Valiente bienvenida
a la mirada atenta y voz perdida.
Concentración del número. Pupila
que en un fondo blanco se perfila.

ESQUINAS de la tarde se perdían
por la línea segura de tus brazos.
Firme perfil del aire, tú llevabas
enemigo seguro frente a frente.
Yo era implacable juez desde la proa
afilada y valiente de tu ritmo,
y la curva constante de tu brazo
repetida y distinta, cada vez
más segura y presente en su dominio,
me cruzaba de impulsos la mirada.
Yo iba segura allí, frente a tus brazos
perseguidos de sol y de reflejos.
Desprendidas esquinas de la tarde
me marcaban la voz de tu presencia.

HOY, mañana, y siempre más.
Arenas, vientos y mares,
cuerdas, brisas y resoles.
Cintura, curva consciente,
brazos y perfil. Compás
de la mirada, dos, tres,
parpadeo desigual.
Sol, mañana, siempre, más.
Redondas velas de adentro,
timón ligero, pez vivo.
Y más. Por la mañanita
niño pequeño, dormido.
A la tarde niño malo.
A la noche despertar.
Hoy, mañana, y siempre libres
caminitos de la mar.

QUISIERA tener sujeta
la naranja de la tarde
así entre las manos, fresca,
sin la piel rubia y brillante
tirabuzón de la luna
peinado por mi cuchillo.
Qué sabor a fruta nueva

ha de tener en los bordes
el mar, la arena y el aire.
¡Qué deseo de partir
en dos mitades la tarde!
Cuando la noche se asome
a su ventanal de cobre
se tragará la naranja.
¡Ay niña desconsolada!

LA cintura para el brazo.
Brazo para la cintura.
Que naciste cinturón
y que naciste contorno.
Así, círculos del aire,
tióvivos del momento,
ruedecita de fortuna,
ondas de la superficie.
Brazo, cintura, paréntesis,
interrogación doblada.
Y no hay más. Cintura, brazo.
Resumen de geometría.

MI falda de tres volantes
y mi blusa desprendida,
qué bien me adornan andares
y brazos del aire libre.
¡Cómo se ondea mi falda
desde el volante primero
perseguida curva eléctrica
hasta la orilla firme!
Y mi blusa desprendida
viento y calma, sol y sombra,
cómo juega y se persigue
desde el hombro a la cintura.
¡Ay, qué me gusta mirarte
espejito biselado,
cristales de las esquinas,
gafas de los estudiantes!
¡Qué bien me veo pasar
remolino de las brisas
pequeña y grande, confusa
huella blanca en el asfalto!

VIENTO de la mañana
rendido de fatiga
sobre mi cuerpo libre
extiende su presencia.
Marinero del árbol
y de las nubes blancas
hizo grandes veleros
en mares de planetas.
Mi balanceo ayuda
su navegar incierto
suspendida en el aire
por cuatro cuerdas tensas.
Ahora viento cansado
tibio de la mañana
sobre mi cuerpo busca
la paz de su carrera.
Yo entrego mi presencia
a la mañana limpia
y el viento me columpia
como a una niña buena.
El viento que me abraza
y enreda los vestidos
para dejarme sola
con la mañana incierta.

POESÍA DISPERSA

Yo noté al levantarme
que el día era sombrío;
sentí una gran tristeza
dentro del pecho mío.

Presentí entonces algo,
y mi hermana me dijo:
-¿Sabes, hermana, sabes?
Se ha muerto Don Benito.

¡Don Benito! Aquel viejo
que estaba cieguito;
aquel que me gustaba
porque daba el cariño.

-Hermana, hermana, hermana:
¿ha muerto don Benito?
Todos, todos lloraban;
todos, todos los míos.

Y hasta mi pluma ahora,
al escribir sin ruido,
es como si callara:
¡ya murió Don Benito!¹

La Jornada, de las Palmas de Gran Canaria (12-1-1920).

A Tomás Morales

Alrededor, junto a la lámpara,
todos estamos atentos;
una luz muy opaca nos alumbra.
Suenan algunos versos...

Me han llamado. Yo estaba...
(Estaba yo escribiendo)
Y he dejado la pluma abandonada
junto al tintero.

Dicen la *Oda al Atlántico*
con cariño, en silencio,

¹ También en *España*, nº. 252, Madrid (20-2-1920) y *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1924).

y al oír su grandeza y hermosura
se agita mi alma dentro de mi pecho.

(La luz se ha ido poco a poco,
y en su último reflejo
se han leído las últimas palabras
de los últimos versos).

Siento una angustia y me levanto,
me levanto con miedo;
y al hojear de nuevos mis cuartillas
empiezo a sonreírme y me quedo
un rato pensativa. ¡Dios del alma!
¡Mi Dios! ¿Qué he hecho?
Al lado de tus versos, Tomás Morales,
los míos no se ven: ¡son tan pequeños!

*La Jornada, Las Palmas de Gran Canaria (9-4-1920)*².

De lejos

La tarde era sombría
como el alma en mi pecho;
pasaba el coche fúnebre
lujoso. Dentro, un féretro.

La negra comitiva
le seguía en silencio;
sólo se destacaba
lo blanco del pañuelo.

Todo ceremonioso
al pasar. Caballeros.
De mi triste ventana
les miraba, de lejos...

Quedó la calle sola
sumida en un silencio;
el rodar de otro coche
lo suspendió un momento.

Era otro coche, ahora,
pero un coche muy viejo;
también dentro de él iba,

² Recogido en *Tomás Morales en su tiempo (1884-1921)*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1984, p. 65.

sin coronas, un féretro.

¡Solo, tan solo iba!
Diríase con miedo...
¡Se fue del mundo, y nadie
le lleva al cementerio!

Mis ojos se llenaron
de lágrimas, de anhelo;
y fue tan grande el llanto
que no le vi, de lejos...

España, nº. 457, Madrid (12-6-1920).

¡Adiós, para siempre
la niña bonita!

En un cuarto oscuro
la enferma dormía;
se abrieron sus ojos,
su cara tan fría...
¡Parecía un espectro
la niña bonita!

Aún no contaba
diez y siete años.
Sus ojos azules,
sus blanquísimos brazos,
su boquilla chica,
sus diez y seis años.

¡Adiós para siempre!,
gritaba el encanto
de la niña rubia,
los bracitos blancos...

¡Adiós para siempre!,
decía todo el pueblo,
mientras tristemente
el trono se iba
muy lejos..., muy lejos...

La Prensa, Santa Cruz de Tenerife (21-6-1924).

Mediodía

Llueve sol sobre la arena
mojada
y en la orilla
hay muchas piedrecitas menudas
brillantes.
En el horizonte
corta el mar una cinta de rocas
jugosa de agua.
Pasan las barcas que vienen de pesca
y al pasar dejan
un brillo de plata, nervioso,
de los peces que traen en el fondo.
Hay muchas velas blancas
junto al cielo,
más allá,
donde miran los ojos,
y en las olas pequeñas
que van a la playa,
unos niños desnudos
jugando,
con la espuma blanca.
La isla junto al mar,
descalza.

La Gaceta Literaria, n.º 14, Madrid (15-7-1927).

DOS POEMAS INÉDITOS

Conocimiento de Federico García Lorca el
28 de abril de 1927.

Del cielo cae una lluvia
redonda de puñaladas.
Cien heridas en el lomo
de la tierra verde y blanca.
Clavel rojo como sangre
sobre la sien dilatada
el andar ceñido y corto
sobre las heridas largas
que a su paso le florecen
de lirios y lilas blancas.
Ahí va con las seis amigas
vibrantes de la guitarra,

en la garganta ceñidos
los romances de Granada.
Gitano de la sonrisa
dulce, de azúcar quemada.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (18-9-1929).

Eras fuerte. Con el pecho
curvado como arco tenso.
Al mirarte yo pensaba
que eras veloz como el viento
tendido en la fuerza viva
-hélice- del pensamiento.
Los metales nos hacían
dar vueltas sobre un pandero.
¡Qué bien bailaba tu cuerpo,
profesor rítmico y sano
de un seguro contratiempo!
Yo estaba hecho de cuerdas
de violines de concierto,
pero mi impulso de acero.
Y entonces, ¡qué bien me acuerdo
de las mil pupilas libres,
gotas de cristal de espejo,
que giraban al costado
en zig-zag de nuestros cuerpos,
multiplicando la línea,
primera de nuestro encuentro!

La Gaceta Literaria, nº. 76, Madrid (15-2-1930).

SONETO

A Rafael Alberti, en nuestra despedida.

En un claro soneto sobre el mar suspendido
donde tu gran deseo navega marinero,
con tu pluma has trazado un inmenso velero
que hace tiempo llevaba mi corazón prendido.
Con el afán de mares, y de marinería
evocas la visión de las islas, viajeras.
Y en un supremo esfuerzo bordado de quimeras
las anclas en el verde cristal de Andalucía.
He pensado en tus playas, las de arena más suave.
Desplegaré mi anhelo en las ondas rizadas

para formar la vela que dirija la nave.
Y si un día a tu orilla llega mi gran navío
yo te prometo en nombre de las Afortunadas
nombrarte capitán del gran velero mío.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (18-9-1929).

Soneto

Balcones del ensueño suspendidos
sobre la ruta azul desorientada
hoy en el barandal de alborada
apoyan su firmeza conseguidos.

Alta la clara luz de los sentidos
y abierto el ancho mar de la mirada,
una segura realidad soñada
contemplará el vibrar de sus latidos.

Brazos que yo tenía suspendidos,
voz mía de mis voces olvidadas
ojos que yo tenía adormecidos...

¡Agitaros al viento, bienvenidos
cantad sobre los aires, desbandada,
mirad al horizonte, esclarecidos!

El Tribuno, Las Palmas de Gran Canaria (16-4-1933).

No sé
por qué voy y vengo
de la sombra
a la pared,
ni por qué
me desprende la luz
contra mis brazos
en cruz.
Me olvidan,
sola,
en la ausencia
y me cierran
las paredes
con cuatro puertas.
Nadie me ve
de mis voces,
ni de mi cuello inclinado,
ni de mis brazos ceñidos,
ni de mis pies descalzos.
Nadie lo sabe.

Yo sí lo sé.
Pero voy y vengo
de la sombra
a la pared
y me desprende
la luz
contra mis brazos
en cruz.

*Azor, nº. 8, Barcelona (15-5-1933).*³

Era. Fue. Tan preciso
tan claro... ¡Qué ternura
entre las nieblas sordas
del callado misterio!
Yo lo sentí presente.
Su realidad llamaba
la voz de aquella pena.
La arrullaba en las viejas
colgaduras de un sueño.
Y era mía la sola
realización del tiempo.
Me fue dado saber
del ignorado vuelo
de una gloria profunda
y del más claro eterno.
Todo era mío entonces
entre el humo parado
de las cosas ausentes.
Aquella aspiración
de las horas, los días,
los años perseguidos.
Aquella única luz
de mi frente cansada.
¡Oh, gloria de las sombras
y de los sueños tibios,
tan perfectos y puros,
de calidad tan cierta,
que nunca realidad
alcanzará perfecta!

Azor, nº. 8, Barcelona (15-5-1933).

³ Este poema aparecerá posteriormente en *Marzo Incompleto* con una distribución métrica distinta.

Poema

Tú no estás en ti mismo
con esta sombra oculta.
En ti no está la inmóvil
quietud de la renuncia.
No es para ti donde pasa
el río indiferente,
ni acaso es para tu voz
donde quiebra el silencio.
No, estoy segura, no.
Tú mismo lo has alzado.
Hubo en tu voz de ayer
una nueva sorpresa.
En tu frente detuvo
la mano el pensamiento
y sorprende en el aire
un cómplice reflejo...
Yo sé que tú no estás
sumergido en la sombra.
Me lo dice el latido
de mi fe inquebrantable.
Y azotaré las nieblas,
y alzaré los reflejos,
y escalaré los altos
muros convencionales,
en busca de la luz
que existe en tu silencio.

Diario de Las Palmas (23-9-1933).

Mis años compañeros,
años míos, inciertos,
niños a la salida de un colegio
así, desordenados,
incompletos...
¡Años aventureros!
Ya son dos y son tres
al mismo tiempo.
Maravilla segura
de inagotable anhelo.
Mi corazón latió veintitrés veces
su claro balanceo.
Mi corazón, amigo de mis años,
buen profesor pequeño.
Y hoy no sé qué me pasa
ni qué tengo.

¿Es uno más, amigo,
o uno menos?

Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, 1934². Pp. 621 y ss.

Círculo de esta luz,
así sin voz como la noche.
Agua turbia del viento,
verde como el solo espacio.
Búscame por la orilla.
Estoy perdida en el ancho fuego.
No me encontrarán tus voces
ni tus subordinados propósitos.
Círculos del viento amargo,
agrias sombras de lo seguro.
No me encontrarás, no,
porque estoy sola en el vértice mismo.
Inútil luz del círculo,
clarín de la madrugada.
Inicia con los cristales
luminosas señales del mar.
Búscame por el espacio quebrado,
entre las grietas de la luna.
No me encontrará tu voz
que estoy perdida por la orilla amarga.

Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, 1934². P. 622

Yo no sé qué tengo.
Si son vuelos locos de tormenta oscura
o es reposo lento de inmóviles aguas.
Pero todo gira cerca de mi sombra
y conmueve el filo de mi pensamiento.
Es el mar y el sol y la arena misma
y es la vela blanca por la orilla abierta
y es todo que vibra dentro de mi sangre
y cubre mis brazos de áspero reflejo...
No sé qué pasa.
Siento que me espera una hora de luces,
un inesperado vaivén del misterio.
Y en mis sienas locas, sabias compañeras,
ya siento la huella del primer latido.

⁴ Aparece con ligeras variaciones en *Marzo Incompleto* (1968). Los poemas recogidos por Diego los citamos por la siguiente edición: *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo, Taurus, Madrid, 1991.

¡Ah, sonrisas libres de todos los niños,
voces olvidadas de todos los viejos,
rodeadme ahora,
pedidme consejo!

Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, 1934². P. 623

Ya lejos estaré.
Pronto las tardes
sobre las tardes doblarán las horas,
y las noches sin luces
sobre las noches dormirán su sueño.
Lejos, pronto, estaré.
Para mis ojos
no habrá de las sorpresas el encuentro,
ni hallaré en mis oídos
el molde de tu voz tan esperada.
Y lejos estaré.
Por tu recuerdo
no encontrará mi imagen el camino.
Toda la tuya, en cambio,
por mi recuerdo ha de tener senderos.
¡Qué lejos estaré!
Y será entonces
cuando toda la vida me sorprenda.
Y yo ciega, perdida,
con esta vida inútil en tu busca.

Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, 1934².⁵ P. 623 y ss.

Llevabas en los pies arena blanca
de una playa desconocida.
Por eso cuando a mí llegaste
no sentí tus pisadas.
Llevabas en la voz desnuda
un compás de espera.
Por eso cuando me hablaste
no pude sentir tu voz.
Llevabas en las manos abiertas
espuma blanca de aquel mar.
Por eso de tu bienvenida
no pude conservar la huella.
Todo tú venías en mi busca
y no pude reconocerte.

⁵ En *Marzo Incompleto* (1968).

¡Arena blanca,
compás de espera,
espuma blanca!...
Inquieto sueño de la verde orilla
rizado de preguntas...

Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, 1934².⁶ P. 624

¡Gritar, gritar, defenderme
sola, sin brazos, sin luz!
Voz de abierta noche amarga,
dominadas rebeldías.
Gritar. ¡Mi garganta única!
¡Cuerda de luna y de sol!
¡Vibrante nota del aire!
¡Claro mar del horizonte!
¡Oh, sí! Gritar al encuentro,
brazos desnudos de arenas,
conquista de lo imposible.
No quiero cadenas muertas,
inmovilidad culpable.
¡Libre, libre, libertada!
¡Mía, solamente mía!

Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, 1934². P. 624 y ss.

I

Si yo pudiera
engañarme a mí misma
para hacerme creer
que la angustia
no existe.
Vivir a ras de tierra,
siempre en la superficie,
sobre las cosas,
a flor de agua y de luz.

No dentro,
sumergida,
interiormente palpitando,
saboreando la humedad perdida
y contemplando lunas.
¡Engañarme!

⁶ En *Marzo Incompleto* (1968) con diferencias en la métrica.

Hacerme creer que esto,
este fantasma
desmesurado y ancho,
es sólo interiormente
unos brazos
que luego han de estrecharme.

Juan Manuel Trujillo en “Carta de Madrid. Poesía eres tú, Josefina de la Torre”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, (4-10-1934).⁷

II

No quise abrir los ojos
porque encerraba
dentro de mí la luz.
Estaba allí estremecida sobre mi sueño,
estremecida,
tibia aún de presencia.
Sujeté con mis hombros
todo aquel movimiento perezoso
del despertar,
y poco a poco
hundiéndome,
volví a probar mi sueño.

Me tragaba en su hondo,
profundo desconsuelo.
Me empujaba
en el vértigo inútil de lo ansiado.
Y apretaba mis labios
con la imagen aguada del recuerdo.

Allí quedó mi voz
perfecta,
el mejor gesto mío.
Allí,
sobre aquel sueño inútil,
lleno de tu presencia,
en el humo
que formaba tu amor
y tu palabra.
Sueño.

*Ibidem.*⁸

⁷ Este poema aparece con notables cambios, como un menor número de versos, en *Marzo Incompleto* (1968).

⁸ También en *Marzo Incompleto*, con variaciones en la versificación y en el léxico.

III

Sobre tus manos anchas
me quisiera morir.

Apoyada en el ritmo
de tus brazos abiertos
me quisiera morir.

Y sobre tus rodillas
mi espalda estremecida
de llanto,
morir.

Con los ojos abiertos,
prendidos de los tuyos,
con la palma desnuda
de mi mano
apoyada en el borde de tu cuello.

Con tu voz en mi oído
me quisiera morir.

Y entonces que tu llanto
lento y de fuego,
acompañado con tu pecho duro
que sabe
de respirar inquieto,
cayera gota a gota
sobre mi boca recta,
y llevarme en las alas de mis labios
la certeza
de un cariño seguro.

En la sombra,
me quisiera morir.

Que este vivir en vilo
es peor que la muerte.

Ibidem. También en Noreste, año IV, Zaragoza (Primavera 1935).

IV

Cuando el tiempo
no tenga ya memoria
y todo lo pasado
sólo exista en la luz
de mi recuerdo intacto.
Cuando tu vida ya sea otra
y ese rumbo
del que hoy vas en la busca

sea ya tu destino.
Cuando tú y yo,
pasadas las distancias,
la inevitable ausencia
que tu palabra puso en nuestro alcance
volvamos a encontrarnos
frente a frente,
yo buscaré detrás de tu mirada
la sombra de tu imagen,
y todo
lo que ahora he perdido
lo volveré a encontrar:
tan agudo será mi pensamiento.
Y es que sobre tus ojos,
alrededor de tu mirada abierta,
ha quedado prendido
todo el recuerdo mío,
tuyo.

*Ibidem.*⁹

⁹ En la versión definitiva que aparece en *Marzo Incompleto* este poema termina en el verso “lo volveré a encontrar”.

LITORAL. Poemas¹

Palabras de Agustín Espinosa²

La palabra coacción acaso sea vocablo demasiado fuerte para pronunciarlo en el prólogo de un libro cuyo autor ha buscado en el prologuista, amiga sombra únicamente. Pero coacción es muchas veces lo que menos se piensa que pueda serlo. Porque por coacción se anda frecuentemente con pies propios, y, sin ella, en cambio, con prestados. Y por coacción se matan –cuando no se rematan- recuerdos cuya destrucción creemos haber hecho en personales decisiones. Y por coacción se ama también, a veces, lo que pensábamos que amábamos por propia razón y cuenta. Y aquellos sueños que animábamos con palabras que sólo de nuestra alma –y por personal escalera- bajaban, ¿no resultaron sueños avivados por coacciones secretas, buídas, escondidas, hijas de perra que muriera aullando a las estrellas su parto?

Toda acción va buscando, desde sus primeros andares, un “co” que le ayude a salvarse y salvarnos. Un “co” amigo. Un “co” rodelar. Un “co” con quien marchar del brazo bajo el sol del fiel yermo o sobre el mar de las torcidas tormentas. Un “co” tutelar e inequívoco. Un buen “co”, en suma. Un “co” con quien no contaba el autor de “LITORAL” cuando me empujó -¿a mí o a mi acción?- hasta donde él quiso que fuera. Un “co” que me convierte de pronto, de prologador en acción en coaccionado prologuista.

Por coacción, pues, escribo yo este prólogo.

¹ Portada y dibujos por Felo Monzón. Prólogo por Agustín Espinosa. Retrato por Nicolás Massieu y Matos. Versos por José Rodríguez Batllori. Tipografía “El Norte”, Gáldar. En la nota final se aclara que este poemario se acabó de imprimir en la Ciudad de Gáldar de Gran Canaria, el día 27 de octubre de 1934. El poemario lleva la siguiente dedicatoria:

A María Luisa Rodríguez
Batllori, esta aventura.

² Recogido posteriormente en Agustín Espinosa, *Textos (1927-1936)*, op. cit., pp. 261 y ss.

¿Por coacción de quién? ¿Del autor? ¿De su amistad? ¿De la mía? ¿De un prefaciomanismo o prologomanismo aprendido en el prologomaniano Unamuno? ¿Por autoacción? ¿Por qué no ha de existir la autoacción si existe la autosugestión y el automatismo?

No hay libro, por extraña que sea su clase, que no plantee problemas de soluciones plurales y hasta contrarias. El que estoy prefaciando exige, por su situación dentro de la cronología del siglo, esta dura y hostil interrogante: ¿hasta qué punto puede un libro de poemas ser fiel expresión de nuestra época? ¡Poesía de 1934! Es decir, sobre todo, poesía escrita. ¡Poesía expresada con palabras romas ya de años y quebrantos! Cuando Antero de Quental escribió, en 1881: “En este siglo veremos los últimos poetas”, no hablaba en mal profetizador, pero se equivocaba de siglo. Invitando a los jóvenes europeos a hacerse sólo ingenieros o matemáticos. Oswal Spengler corregía, cuarenta años después, la lección de Quental, y anunciaba definitivamente la muerte de la poesía adivinada por éste.

Pero Rodríguez Batllori quiere, a pesar de esto, seguir haciendo poesía. Sacrificar la máquina al ensueño. Construir versos en vez de piñones, émbolos o ruedas. Y puede que tenga tanta o más razón que el alemán y el lusitano juntos. Porque tiene su razón, que es la razón íntima y última, es decir, la verdadera. Y es a lomos de ella, cómo intenta repetir, en pleno maquinismo, la hazaña del nieto de Sísifo.

Y la poesía de Rodríguez Batllori, ¿es buena? ¿es mala?.

¡No, queridos lectores, para esto no se escriben prólogos!

(Enciéndase el soplete oxídrico. Límpiense la mesa de trabajo. Equilíbrese la balanza. Friéguese los matraces. Escójanse los reactivos).

Un prólogo, queridos lectores, no es un laboratorio de análisis.

Si yo fuera otro Dios, mandarí a un buen hato de ángeles escoltando la sombra de la osada aventura del poeta Rodríguez Batllori. Pero es que no lo soy. Quédame soñar, desde el astro más alto de mi prólogo -¿mío o tuyo, amigo Rodríguez Batllori, de su libro?-, que el que todo lo puede hará realidad –única, plena y rauda- lo que es únicamente personal y generoso deseo.

Agustín Espinosa

1³

Ahora estoy aquí, soñando tu recuerdo.
Soñándote en el mar, y en la luz,
y en la espuma, y en las nubes,
y en el cielo.

Ahora estoy aquí, y tú naciendo
en el horizonte:
rubia de sol, blanca de sal,
tibia, indecisa y en silencio.

Y vienes caminando lentamente
sobre las olas,
creciendo..., creciendo...

Y ya cerca de mí te borra el viento
y me quedo gustando tu recuerdo.

2⁴

Dime tú el color de las cosas.
El color de las auroras.
El de las palabras.
Y el de la lejanía.
El color del agua de la lluvia.
Y el de tu pensamiento.
Y el de mi pensamiento...

3⁵

Eras tan blanca que venías
confundida con el aire del alba.
Traías nieve en el pecho,
traías nieve en la espalda.
Fuego traías en el pecho,
fuego traías en la mirada.

³ *Diario de Las Palmas* (10-7-1934).

⁴ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (29-10-1931). El poema tiene ligeros cambios con relación al que definitivamente pasa a *Litoral*.

⁵ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (29-10-1931). Esta composición tiene aquí algunas variaciones en la versificación y en la puntuación. La versión primera de *El País* aparece con los verbos en tercera persona del singular.

Venías desnuda, con el pelo
de oro despeinado en la mañana.
Las flores todas se abrían
y cantaban
un cantar de rosas blancas...

4

Mientras se queda la palma
-molino, siempre molino-
abana que abana al mar,
te robaré
y te llevaré conmigo,
novia de oro y de cera,
marinerita de sal.

Mientras el sol cae muerto
-pandero, suave pandero-
y se hunde tras el mar,
te arrancaré
y te llevaré conmigo,
mientras se queda la palma
cansadita de abanar.

Mientras el viento se duerme
-remanso, dulce remanso-
en las cunas de las barcas,
arrullado por el mar,
te robaré
y te llevaré conmigo
entre la brisa, al azar.

Yo en los remos –marinero-
y tú diciéndome un cuento
de mil barquitos de sal.

Tú durmiéndote en la noche
y yo contando las islas
que se van quedando atrás.

5

Estabas todavía muy lejos,
pero en mi conciencia
ya no encontraban espacio otras imágenes.

Llegaste como el día que lo invade todo.
El interior de los bosques, de los ríos
los lechos y los remansos.
Y las grietas de la tierra.
Y los ojos cerrados.
Y todo.

Llegaste con nácar en el cuerpo,
y con sol en la cabeza,
y con cielo en los ojos.

Pero el día se duerme cansado de la tarde.
Tú
en mí estás siempre despierta,
en mis pensamientos,
en mis ensueños
y en todos los minutos de mis días
y de mis noches...

6

Yo tenía que estar
solo en medio de toda aquella gente:
sólo contigo que estabas
más allá del alcance de los faros de la isla.
Más allá del ruido
de este malecón hundido entre las olas.
Solo.
No oyendo las palabras, ni el sonido,
ni la luz, ni el espacio, ni la sombra.
Solo, y el pecho ahogado en silencio.
Luego un marinero,
al son del remar lento de sus remos,
cantaba una canción
de novia
perdida entre los riscos de la otra isla.
Se abrió en mi pecho
la palma de la mano blanca
del alba de una esperanza.
Voló una gaviota.
Y el agujón del puerto quedó atrás,
desmoronándose lentamente...

7

Crepúsculo mudo de tarde abierta
sobre los árboles desnudos.
Y sobre tus sienes blancas.
Y sobre mis sienes palpitantes.
Y sobre nuestras manos anudadas.
Y nuestras bocas sedientas.

Crepúsculo dormido de tarde abierta
bajo el cielo sin volumen de azul
de ángeles piratas.

Crepúsculo de tarde quieta,
sin ruido de luz, sin ruido de silencio,
con el silencio del ruido lejano
del mar, donde ha caído el cielo.
Ese cielo azul
en donde viven nuestros pensamientos.

8

En el trigal había
la sangre de una amapola,
y la brisa la arrancó
y se la llevó a tu boca.

También estaba el trigal,
desde el río a la maleza,
todo espigado de oro,
y la brisa lo segó
y lo volcó en tu cabeza.

Y después se fue la brisa
de pirata, por la noche;
y cuando se rompió el cántaro
del alba,
la brisa fue a la mañana.
Trajo negro y trajo blanco:
el negro para tus ojos
y el blanco para tu cara.

Y después vino la brisa
junto a mí, que te pensaba:
me dio el negro, la amapola,
el oro
y el blanco de la retama;

y la mar trajo tu cuerpo
dormido sobre las aguas.

Y cantaron las sirenas.
Y enverdecieron las algas.
Y en brazos del crepúsculo
entraron todas las barcas...

9

Romance de tus 16 años

“Por los ríos de tus venas
tus años van navegando
quince veleritos blancos
y un solo patrón al mando.”

Déjame ser marinero
en el de tus quince años;
vogando siempre en los remos,
soñando, siempre soñando.
Soñando siempre despierto
en la amapola de tus labios,
en el negror de tus ojos
y en la nácar de tus manos.
Un cantar de marinero,
del corazón escapado,
y música de los remos
vogando, siempre vogando.
Pasaremos todo el mar,
todos los puertos andamos
-yo ya seré capitán
que ya tú me diste el mando-.
Y varamos a la sombra,
en la quietud de un remanso:
yo haré una historia de guerras
de piratas y corsarios,
de monstruos del mar, de barcos,
fantasmas y temerarios,
de tempestades, de luchas,
abordajes y naufragios.
Vendrá una noche de seda
y envolverá nuestro abrazo
-la brisa silba en las jarcias
cantar tibio de verano-.

Y al alba se abren tus ojos
en alta mar navegando.
Y yo soñando despierto,
vogando, siempre vogando...

10

Y quedó desierto el desierto.
Aquellos árboles nacían
y volvían a morir de soledad.

Pero un día
vino rodando una brisa
por sobre los montes y los valles.

Y en brazos de la brisa, una semilla.

Y en la tierra del desierto cayó aquel día,
con el crepúsculo,
una lluvia menuda y fría.

Y nació un pino.
Y al pie del pino un arroyo.
Y en la orilla una casita.
Y en la casita un pastor.
Y un perro.
Y una flauta.
Y una oveja...

No morirá más el pino.
Y no morirá el pastor.
Su música
comenzará siempre
a romper el alba...

11⁶

Quisiera no verte ni sentirte más
como te veo y te siento.
Estás
en todos los rincones de mi alma
y de mi cuerpo.
Desde las orillas,
entre la piel y el aire,

⁶ *Diario de Las Palmas* (10-7-1934).

hasta lo más interno.

Estás
en todo mi ser, tú, toda,
mientras vivo,
mientras pienso
y mientras duermo...

12⁷

Si hubiera un agua para lavar las almas
y dejarlas limpias
como la luz,
yo de la tuya quitaría el cieno.

Tú serías como un ángel, y tus pensamientos
girarían todos
en torno del eje
que tiene por bases
lo puro y lo bueno.

Y entonces
yo querría seguir oyendo
tu voz
en todos los rincones de mi alma
y de mi cuerpo...

13

Amada:
entiérrame junto al río,
en la orilla,
cuando me muera.
Entiérrame junto al río.
Entiérrame a flor de tierra.
Para que caliente el sol
mis huesos
y mi carne yerta.
Entiérrame junto al río
y no me pongas
margaritas ni azucenas;
ponme claveles y nardos
y magnolias y camelias.
Y no me enciendas, amada,

⁷ *Diario de Las Palmas* (10-7-1934).

las luces de cuatro velas;
que se afilan en el viento
los cuchillos de una hoguera.
Y echa piedras en el río
para que cante
su canción de primavera.
Y que estén siempre los juncos
verdes
de mi cabecera.

Los Poemas del Mar

1

Este mar de La Costa
manso, azul,
y casi sin olas.

Este mar de La Costa
tranquilo,
con sus labios de espuma
besando las rocas,
lamiendo el litoral,
dulcificando a la tierra
sus formas.
Este mar de La Costa.
Este mar de las costas del Norte
embelesado siempre
es el mar de mis poemas.

2⁸

El mar estaba tan quieto aquel día,
que todos quisimos correr sobre sus aguas.

Llegó despacio, con remar monótono,
una barca chiquita.

Las miradas todas se nos fueron
en los remos prendidas.

⁸ *El País*, Las Palmas de Gran Canaria (29-10-1931). Esta versión primera contiene algunos cambios con relación a la definitiva de *Litoral* en la versificación y en la distribución estrófica, pues en *El País* aparece sin estrofas. Tras la publicación de *Litoral* vuelve a aparecer en *Diario de Las Palmas* (10-7-1934).

Nos echamos a correr
por la playa y llegamos
corriendo a la otra orilla.

3

Bailarines los mástiles
borrachos en la tormenta.

Lenguas de galgo lamiendo
carcajadas de azucena.

Smoking, whisky, cerveza,
guantes, camisa planchada.
Ventanas abiertas sobre
la mar quieta y estrellada.

Ventiladores eléctricos,
carmín en la horchata helada.

Pianola sorda, propinas,
croupier de blanca corbata,
trajes de seda, diamantes,
guante dormido en la espalda,
palabras de terciopelo,
balconcitos de pestañas.

Anclas de tinta en los brazos,
pipas mustias que se apagan,
vaso de vino y de sombras,
leyenda de mil hazañas...

4

Los caminos de la noche
van a morir en el alba.

Las luces de las estrellas
se han apagado en el agua.

Ha dado el faro en el día
su última puñalada.

5

En busca de la mañana
se han alejado las barcas.

Las violetas de la noche
se han marchitado en las jarcias.

Suspiros blancos del alba
quieren dormir en la playa.

La mar ha jugado tanto
que están las olas cansadas.

6

La luna riza un camino
de oro sobre las aguas.

Cruzan las velas –palomas
con las alas apuntadas-.

Viento tejiendo marinos
pañuelitos en las bandas.

De la mar llegan suspiros
de brisa fresca y salada.

7

Y el mediodía
se ha ido rodando hacia el ocaso,
cayendo por el horizonte
en el vacío.
Tanto sol, tanta luz,
que el ocaso
está lleno de la sangre
de mil ángeles degollados.

8

Velero, viejo velero:
esa quilla
partió en dos la manzana de la tierra.
Y en esas jarcias

tocó una canción la tempestad aquella,
y cantaron
todas las brisas de cien primaveras...

9

I

Con el compás de tus remos
estás tatuando a la mar
y abriendo una herida,
con la quilla,
en su pecho de cristal...

II

Dame tu barca, barquero,
para llevármela al mar.
Quiero romper las olas
y desprenderle
los granitos
de oro
del arenal...

10

Velero, amigo velero
que vas para Costa Brava
en un rincón de cubierta
lleva escondida mi alma.
Marino, de sol y sal
recia y curtida la espalda:
escóndemela en cubierta
entre los rollos de amarras.
Que me la lleve el velero,
marino de piel tostada.
Y después, tú me la traes
loquita de ver montañas...

11

El bermellón del ocaso
ha entibiado todo el viento.
El mar ha quedado terso

sin cerros blancos de olas.
La mayor del paquebote
ha arrugado la silueta
de su triángulo escaleno...

12

No salgas esta noche goleta,
no salgas a pescar que está el mar
lleno de piratas, hasta el horizonte...

13

Remo centenario de la vieja lancha.
Brazo de gigante hercúleo.
Remo que empujaste
la quilla,
rajando las olas
en todas las latitudes.

Pero han venido tantas y tantas olas
a besar la playa;
tantas y tantas veces
ha bajado la marea
y ha subido;
tantas y tantas veces se ha puesto el sol,
que el marinero ha envejecido.

14

Acaso una verdad había escondida
en toda aquella confusión de olas.
Una verdad que saliera del puerto llena
de verdades y virtudes,
con ansias
de un horizonte con horizonte.
De un regreso a máquina forzada.
Y de una novia de pañuelo azul,
prendido en los extremos de los dedos.

Pero ahora no hay nada.
Lo más alto de los mástiles
se ha hundido
bajo las últimas partículas del viento.
Y los corazones dieron

su último latido
en los pechos.

Y la novia
morirá de años en el puerto.

Los Poemas de la Tierra

1

En la incierta ruta.
En la deslindada pradera.
Los hilos del torrente, desligados,
se asoman al balcón de la azucena.

Siens blancas de pastora niña,
de un blancor de rosas
blancas
del rosal robado.

Y de la cima de la montaña
rueda
la canción
del pastor enamorado.

Agua de cintas de rosa.
Agua de fuente ignorada.
-Pastora nacida donde
nacieron todas las hadas-.

Lenguas de lebrél puliendo
pulidos pechos de mármol...

A la blanca casita.
A la huerta labrada.

El sudor ciñe tus siens.
Y la amapola.
Y la malva.

Rebaño triscando hierba.
Torrente de esquivas aguas.
Follaje de árbol dormido
bajo el sol de la mañana.

Y tu corpiño rosado

apretándote los senos
redondos,
con redondez de naranja.

Pastora nacida donde
nacieron todas las hadas.
En el cáliz de tus labios
se abre
una amapola encarnada.

2

Hay una música dulce, de ventanas cerradas
y lluvia fina.

No hay luz de sol
perdido
tras los 37 millones de lenguas grises de cielo.

Y los ciegos pajaritos de la lluvia
se suicidan contra el suelo...

3

Esta plaza de tierra desnuda y polvorienta,
tranquila y sosegada
para venir a cantarla en un día de sol
el poeta.

Esta ermita
erguida, de blancas paredes,
pobre,
pequeña,
cerrada
y bendita.

Y el monte de Almagro
cortando el horizonte.
Colgando en la pendiente
de helechos y retamas
el Roque.

Al otro lado
la tierra se extiende
hasta los pinos de Gáldar,

y en el cielo
se pierde.

Y el barranco dormido.
Y el cielo azul.
Y el aire
fino, tibio y transparente.

Plaza de San Isidro
desnuda y polvorienta:
ha venido a cantarte este día de sol
sin fiesta.

4

Montaña,
guardián en el sueño
de la ciudad aquella.

Montaña,
virgen,
sin cantos de poeta.

Montaña
sin fuego, sin nieve,
rígida, correcta.

Milenario
testigo de conquistas,
de progreso y de guerras.

Atalaya
soberbia sobre el mar
y sobre la tierra.
Montaña de Gáldar
muda, hermosa, enhiesta.

5

Baladas

I

Cantan los niños
en la pradera.

“Luna lunera
cascabelera”.

Los niños:

-¿por qué te asomas al río
y no a la tierra?

“Luna lunera
cascabelera”.

La luna:

-porque el río es más puro
que la tierra.

Los niños:

-¿por qué te acercas
al borde del agua?

“Luna lunera
cascabelera”.

La luna:

-porque la orilla sabe
todas mis penas.

Los niños:

-“luna lunera
cascabelera”:
asómate al río,
luna lunera.

II

Canta la rana
entre los musgos
de la cascada:
croá...croá...croá...croá...
una canción
de arena
trillada;
una canción
huida
en la enramada.
Y en la mañana
de nácar,
el musgo hollado
bajo las palmas.

Y un horizonte de mar,
y un horizonte de montañas.

Croá...croá...croá...croá...
canta la rana
en el centro
de los círculos
concéntricos
del agua.

7

Es la noche de San Juan.
Los claveles de las hogueras
han florecido en el monte.
Y en el centro
de una muralla de voces
de niños,
arde un monigote.

Juncos de luz en el suelo
nacen
y por el aire se aúpan
y en el cielo
la flor de fuego se rompe.

Es la noche de San Juan.
En la montaña
el fuego ya se ha extinguido.
El vocerío infantil ha terminado
-los niños se han dormido-.

El humo denso ha quedado
flotando.
Los pájaros
han abandonado los nidos.

Un perro
tiende sobre las horas,
tenso su aullido.

Y en el horizonte
un nuevo clavel ha quedado
en los senos del alba
encendido.

1

Desierto azul, sin oasis,
sin caravana,
sin principio, ni fin, ni longitudes.
Lleno de vida,
dinamismo, luz y ruido.
Con una razón única.
Con una fuerza inmortal.
Con una fuerza
de más allá de todos los siglos contados.

Desierto azul, sin orillas,
fin, ni principio.
Sin exterior ni interior.
Todo. Principio. Fin. Vida.

2

I

Almas sin pies caminando
caminos de noches largas.
Torres siniestras. Sin luz,
rayos de luna erizados.

Loco de estrellas y azul,
rompe el filo de la aurora
y la noche, el horizonte.

Y entran en puerto las barcas
hartas de brisa las lonas.

II

Besos de lino en las caras
-almas sin pies caminando
un camino sin orillas-.
Besos de fuego en las almas.
Y cómo se abren los pechos,
-rosas de espuma sin sabia-.
-Rosas de suspiros hondos
que se mueren en el aire-.

3

Mi camino no sufre orillas,
ni huellas de peregrino,
ni estrechez, ni fronteras.

Llevo en mis manos
los minutos todos de mis horas,
sin encontrar
meta para poner mi pensamiento.

Ansío un horizonte
para tender en él mis brazos.
Una orilla
para dormir un sueño
envejecido en mis pupilas.

4

Volando, volando
sobre los trigales
y sobre las viñas,
venía, venía
la Pájara Pinta:
buscando, buscando
cebada y alpiste,
picando las uvas,
picando las guindas.

Y en la cárcel de caña
un rayo de oro de sol
quedó prisionero.
Y al aire de la mañana
sobre los trigos
no sonó más el canto del jilguero.
Y la compañera de la jaula venía,
en las horas tempranas
de todos los días.

Y las hondas de sus pechos
las piedras preciosas
de sus cantos
lanzaban al cielo.

Pero una mañana,
en las maderas frías
apareció el pájaro yerto.

Donde hubo revuelo de plumas
quedó todo en silencio.

La compañera no voló más
sobre la jaula y el huerto.

Y llovió agua del cielo,
y el viento barrió las hojas.
Y en el árbol
amaneció el nido desierto.

Elogio

Es solamente el poeta aquél:
un poeta sin nombre de persona
ni de cosa.

Los poetas sólo tienen
el nombre de sus poesías:
“Versos y Estampas”
y “Poemas de la isla”
son los nombres de Josefina de la Torre.
“Las Rosas de Hércules”, el de Tomás Morales.
Saulo Torón lleva el nombre de sus versos.
Alonso Quesada es “La Umbría”.
Y Agustín Miranda está en “La Rosa de los Vientos”.
Fernando González es “Reloj sin horas”
y Félix Delgado “Índice
de las horas felices”.

Ningún poeta está en el nombre
-número de orden de los hombres-
-1, 2, 3, 4, de las personas-.
El poeta tiene un nombre
en cada momento de su vida

POESÍA DISPERSA

¡MAR!

I

Sábana inmensa
espejo del Cielo,
de mi alma anhelo
en quien siempre piensa.

Lejos, muy lejos,
el Sol te alcanza,
tú te lo tragas
y en la mañana
nos lo devuelves.

Tu seno guarda
ricos tesoros;
nunca te aumentas
nunca, a deshoras.

Fiel sepultura,
hermoso jardín,
toda hermosura
es poca ante ti.

En tu hoja de plata
el astro diurno,
dorado camino
siempre retrata.

Las estrellitas
en ti se miran,
y a sus reflejos
causas envidia.

II

También tú ríes,
también tú cantas
cuando en tu seno
cae algo a manta.

También tú ruges
bates furioso
cuando las peñas
te han provocado.

Ganas inmensas
de tierra tienes,
pues los peñascos
rápido tragas.

¡Oh fiel refugio
del alma mía!

¡oh mar inmenso
de mis amores!

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (30-4-1928).

Pienso...

¿En qué piensas?
-Sólo pienso
en la arrogante moza
de mis sueños adorados,
de ojos negros y graciosos,
y cabellos ondulados.
Montada en caballo blanco,
pañuelo al cuello, hecho un lazo,
el látigo en una mano
y el sombrero bajo el brazo
Que canta con voz melosa
las canciones del andante;
que de su cuerpo alto, hermoso,
me prende al verla en el monte.
¿En qué piensas?
-Sólo pienso
en mi pastora arrogante.

Hespérides, nº. 148, Santa Cruz de Tenerife (6-11-1928).

ARTÍCULOS

La cadena perpetua

“No desprecies los consejos de la experiencia, aunque no seas supersticioso, piensa que hay algo sobrenatural que rige los destinos de los Cristianos...”.

Es éste el principio de una carta que con el título de “Cadena de la Suerte”, está siendo objeto de muchos comentarios, por parte del mundo supersticioso y que como un fantasma de buenos o malos auspicios –según la voluntad del que las recibe- visita muchas casas y se divulga cada vez más, hasta llegar al punto de que muy pocas son las personas que no le hayan añadido un eslabón.

“...saca de esta hoja nueve copias –sigue la carta- y envíasalas a personas lo más lejos posible...”.

Seguramente, el autor de esta “interminable” debe ser dueño de una fábrica de papel de escribir y por eso aconseja tantas copias, puede ser también un supersticioso maniático y que su locura le haya dado por ahí. En este caso, merece que se le envíe una gran remesa de cartas anónimas de esta misma índole para que atase más y más eslabones, de seguro que se arruinaría o se quedaría sin superstición. Pero si es un bromista... no ha dejado de tomarle el pelo a unos cuantos que contaban todos ellos, por ganarse la lotería.

“...esta cadena –sigue diciendo- fue iniciada por un coronel del ejército norteamericano hace tres años y tiene que darle la vuelta al mundo tres veces...”.

¡Me había equivocado! Su autor no es fabricante de papel, ni supersticioso quizá, pero sí es muy amante de los records. “¡...tres vueltas al mundo...!”. Por lo visto este señor pensó hacer el *raid* en avión o en algún otro aparato, pero por cualquier

causa, decidió que aquel recorrido lo hiciese algún otro invento suyo y nada más barato que la “Cadena de la suerte”.

Y después de amenazar con muy severas palabras al “encadenado” por si rompía la carta sin antes haber hecho lo que en ella decía, termina ésta con una gran lista de “desgracias” y “datos afortunados” resultas de la “frágil leontina” [*sic*].

El cartero también pasó por mi casa e introdujo por debajo de la puerta un “extremo de la cadena” con la intención de que yo le añadiese ¡nueve eslabones! que más nunca verán.

Yo espero que un día de éstos me coja el tranvía y me mate o cualquier noche vendrá la bruja montada en su correspondiente escoba y volará conmigo por los espacios infinitos.

¡Y todo por haber roto la cadena!

El Tribuno, Las Palmas de Gran Canaria (17-8-1928).

Veraneos diferentes

Que siempre ha habido pobres y ricos, es indudable. Que el sol sale para todos también. Lo que no es verdad es que para todos no sale con la misma intensidad.

Los ardorosos rayos de sol, en los meses de verano, no suelen ser tan molestos para el rico como para el pobre.

El pobre tanto en verano como en invierno, ha de ser esclavo de su trabajo, no gozando de las delicias de un verano tranquilo, que acumule fuerzas a su cuerpo para seguir la lucha por su vida, por la de los suyos.

El rico se ríe de esa máxima ya dicha “el sol sale para todos”. Él sabrá resguardarse bien de sus rayos allá tranquilo en una pintoresca casita de campo o en un balneario de moda.

Hoy todo se tiene con el dinero: diversiones, viajes cómodos, veraneo feliz, todo, todo menos la felicidad. No son todas las casas de ricos las que gozan de la santa felicidad de los pobres.

¿Cuándo llegará el día en que el rico reconozca en el pobre al amigo y no al esclavo?

Casas ricas en que al dinero no se le da valor por su abundancia, y casas pobres sin un mendrugo de pan.

El veraneo en una playa de moda, o en un campo delicioso y el veraneo en los sótanos de una fábrica de fundición o cerca de las calderas de un buque.

Parece que unos nacieron para vivir vida holgada y feliz y otros para hacérsela grata.

Y cosa rara la que sucede con los “nuevos ricos”. Ellos que se vieron en la miseria, que pasaron los días angustiosos de no tener pan, ellos pasan volando a ocupar el corazón de la sociedad sin mirar atrás, y ya sólo piensan en el balneario, en los clubs... sin acordarse de que atrás dejan hambrientos y enfermizos, que luego al pasar a su lado han de sacar con reverencia el sombrero y con cara de lástima pedir una limosna.

Tierra, barro. De allí venimos todos y allí iremos a parar en un día no lejano.

Nacimos de un modo tan igual, para vivir una vida tan distinta para luego morir más o menos del mismo modo.

Por desgracia, tendremos que seguir viviendo. El rico gozando de las frescas aguas de una piscina o de una playa, el pobre trabajando consumiéndose bajo los rayos del sol, bajo el yugo que sobre su cabeza ha puesto el rico.

El Tribuno, Las Palmas de Gran Canaria (18-8-1928).

Cómo muere *Estudiantes*

Creo que el propósito de mi sesudo y caro amigo Francisco Rodríguez Cirujeda, al contestar mi artículo titulado “Las vacaciones de *Estudiantes*”¹, no sea el de entablar polémicas: el mío hoy, al escribir estas cuartillas tampoco lo es; el tema del cual se trata, más que para el caso absurdo de esta ocasión, pudiera provocar un buen estímulo de intenciones en pro de aliviar la dolencia que se ha apoderado de nuestra simpática y única revista.

“*Estudiantes* está enferma”, dice el señor Cirujeda: yo creo otro tanto. *Estudiantes* más que enferma agoniza; ésta será quizá la causa de su veraneo.

Es indudable que la enfermedad que padece *Estudiantes* es la que padece todo el que no tiene una gorda. *Estudiantes* se fue de vacaciones y ahora no tiene dinero para su regreso, y sin embargo, necesita venir, necesita arriesgarse, saliendo nuevamente a la luz pública, necesita hacerse visible.

Pero nada conseguirá *Estudiantes* de volver, ni de arriesgarse, ni de hacerse visible, si el público no la atiende. Es un deber de aquellos que llevan su mismo nombre el recibirla con cariño para que no se vuelva a enfermar.

Pero *Estudiantes* no ha huido de la ciudad a esconder la vergüenza de su enfermedad; le han echado aquellos que se titulan igual y se ve odiada, o por lo menos mirada con indiferencia y teme volver. Es preciso que aquellos que la despidieron vayan a recibirla, que reconozcan a su revista y la sostengan. Si no, no la veremos más.

Estudiantes.

Y luego no echéis la culpa
a sus fundadores,
que vosotros no haréis nunca
cosas mejores.

¹ No hemos podido localizar este artículo.

Estudiantes, necesita dinero, no cabe duda, pero más que dinero necesita personas que se interesen por ella.

No quiere ni puede consentir que nadie pague su rescate y la olvide luego en un rincón para ser pasto de la gusanera o la arroje al cestón. ¡No!

Estudiantes necesita gente que simpatice con ella; necesita ser leída y considerada; y no consentirá que nadie le diga con desprecio o indiferencia:

-Te estás muriendo, y para que puedas tirar un poco más, toma –a la vez que le arrojan cuarenta céntimos sobre el mostrador-.

Estudiantes tiene amor propio y un corazón muy grande, y antes de llegar a tal caso, prefiere hacer un veraneo interminable, prefiere morir, pero muere sin emborronar sus páginas con la mancha de la bajeza.

El Tribuno, Las Palmas de Gran Canaria (22-8-1928)

Las Asociaciones de Estudiantes

Asociarse significa: juntarse, acompañarse con otros para algún efecto. Asociación de estudiantes significa: el efecto de asociarse la clase estudiantil para ayudarse mutuamente en algún ministerio o empleo. Ayudo mutuo; he aquí la palabra. Nadie puede ayudar mejor a un individuo, nadie se halla más obligado a hacerlo que aquellos de su misma clase o condición. Nunca se realizará tan puntual, tan cabal esta ayuda, como mediante las asociaciones. De nadie puede mejor esperar una ayuda el estudiante que de la propia clase estudiantil. Nunca será tan definitiva esta protección como la que pudiera recibir de las asociaciones de estudiantes.

Constituir una asociación de estudiantes es asunto fácil. La clase estudiantil se halla siempre dispuesta, -más que ninguna otra-, a aceptar todo aquello que traiga algo

de provecho y de novedad. Lo difícil, lo peligroso es la marcha estable y ordenada de las mismas asociaciones una vez constituidas.

Hoy más que nunca hallamos la prueba. Los alumnos, -los de Bachillerato Elemental por ejemplo-, cuando entran en los institutos, su corta edad -10 u 11 años-, su poca habitualidad, su inexperiencia, no les autoriza para llevar las riendas de una asociación. Precisamente, cuando podían hacerlo a los 2 ó 3 años de asistencia a los centros, no pueden hacerse cargo tampoco, porque dejan ya de ser alumnos. Por dar fin a sus estudios.

Sólo pueden los alumnos de 4º, 5º y 6º años. Los de Bachillerato Universitario. De ellos depende el equilibrio, la marcha normal de las asociaciones confiadas a su tutela. Su estancia en los Institutos es ya más continuada, -4, 5 ó 6 años-. Ellos son, pues, los que tienen que hacerse cargo de regularizar las asociaciones. De actuar. De colaborar manteniéndola firme. Que es lo más difícil. Lo más peligroso.

Porque yo llamo dirigir, llevar las riendas de una asociación, cuando éste se hace libremente. Sin influencias ni presión de nadie. Ni de los mismos profesores. El alumno, a la vez que estudia en las aulas los libros de texto, que estudie en las asociaciones lo que es compañerismo y lo que es dirigir. Los errores y los aciertos, son la lección más completa para los que luego les han de sustituir en sus cargos, hasta para ellos mismos.

Por eso en las asociaciones de estudiantes, debe ser el alumno el que obra, el que manda, el que dirige. Los profesores que aquí no pintan nada sólo deben limitarse a aconsejar. A advertir. Pero sin intentar hacer presión en el ánimo de los alumnos.

Los profesores y las asociaciones de estudiantes, muy ligados, pero obrando muy independientemente.

Las asociaciones de estudiantes, son precisas, muy precisas. Por lo que tienen de unir más estrechamente a los alumnos unos con otros. Y por lo que a obrar, a dirigir, a ser dirigido se refiere. Prácticas para mañana cuando la colectividad sea mayor más razonable.

Por eso, por lo que significa dirigir una masa joven, bullanguera, díscola, es difícil la normalidad, el equilibrio de las asociaciones de estudiantes. De nuestras asociaciones de estudiantes, donde el principal elemento, la mayor parte de los asociados, más que jóvenes, son niños entre los 10 y 13 años.

El Liberal, Las Palmas de Gran Canaria (25-1-1930)

Los católicos, frente a la escuela sin Dios

I

Una multitud de hojillas confeccionadas y repartidas por manos católicas ha invadido la España republicana. Desde la histórica “Hoja dominica”, hasta los más extravagantes títulos.

Ayer cayó en nuestras manos uno de estos papeles impresos. Decía al principio con caracteres gruesos: “¡Pobre hijo mío. Me lo mató Gutiérrez!”. Es tan cómico el título, que al leerlo vimos que se trataba del celeberrimo Gutiérrez del “negociado de incobrables”. Pero curioseando en la hojita, hemos visto que se trata de otro personaje. Se trata de un maestro laico. De un “maestrillo de escuela”, dice.

II

Todos estos papeles. Todos estos periódicos católicos de hoy, que hacen propaganda tan solapada contra la escuela laica, exponen una vez más, su escaso, su nulo criterio sobre las cosas. Escuela laica para el católico, es algo así como escuela de corrupción. ¿Pero hasta cuándo vamos a seguir creyendo, que para llegar a ser bueno es

preciso ser católico como primera y única condición? ¿Es que sólo puede llegar a ser perfecto el hombre que siente una conformidad entre sus ideas y las del católico? ¿Es que escuela laica, porque en ella se prescinde de explicar –de imponer- doctrinas –verdaderas sí, o no- por eso ha de ser una escuela de inmoralidad y vicio? No, señores católicos; los niños educados en la escuela laica no han de ser “irascibles como el barro cocido”. Serán buenos o malos, según sus temperamentos. Serán perfectos o imperfectos como pudieran serlo practicando una cualquiera de las doctrinas, que como la vuestra, tenga una parte que vaya en busca de un fin moral. La escuela debe ser un lugar a donde vayan gentes de todos los matices. A donde vayan gentes de todos los ideales. Si un contingente de padres católicos paga sus tributos, no falta un número, mayor o menor, pero número al fin, de padres protestantes, ateos, etc., que pagan también sus tributos. En las escuelas habrá que predicar todas las doctrinas, o no predicar ninguna. El padre católico puede hacer católico a su hijo, fuera de la escuela, en su casa. En la escuela, solamente una enseñanza. Una enseñanza que tiende a hacer perfecto al niño, sin necesidad de esas doctrinas que no pueden ser comunes a todos, por la disparidad de ideas.

Sí, por lo pronto, hay que contentarse con que se obligue a estudiar el catolicismo en las escuelas. De que la enseñanza de la religión sea libre. ¿Qué más da para los católicos teniendo la seguridad de poder recibir la enseñanza católica bastando sólo pedirla? Pero aún no se ha logrado todo. Hay que aspirar a más. Sería herir los sentimientos del católico, si en la escuela se predicara una doctrina pura y exclusivamente protestante. ¿Qué harían entonces los católicos –los clericales-, cuando hoy se levantan en protesta sólo porque no se le obliga a estudiar y practicar catolicismo, en las escuelas, a aquellos que tengan ideales distintos? Pues del mismo

modo se hieren los sentimientos religiosos de los individuos de otras ideas. Hay que buscar y lograr la escuela laica. La escuela laica que no hiere sentimientos. Que sólo busca un fin: el perfeccionamiento moral del hombre, para que tenga una conciencia de sus actos y pueda obrar libremente mañana en la vida del hogar, y en la vida pública al servicio de la nación.

El País, Las Palmas de Gran Canaria (28-10-1931).

La Universidad y los Estudiantes. La cuestión de la Universidad surge con nuevos apremios

El compañero universitario Emilio Gimeno, Delegado de Prensa de la F.U.E. ha enviado al Director del diario *La Prensa* de Tenerife, una carta, algunos de cuyos párrafos dicen:

“De todo cuanto puede hacer referencia a los intereses de Canarias se ha hablado en estos últimos tiempos con bastante extensión y vehemencia. De todo se ha hablado, menos de nuestra Universidad, de nuestros intereses culturales. Parece, a juzgar por estos síntomas, como si estuviéramos contentos con el estado en que se encuentra la Universidad...”.

“...La Facultad de Ciencias, continúa casi sin laboratorios, sin instrumental y sin catedráticos...”. “La Facultad de Derecho se quedará a partir de enero próximo sin edificio, y seguramente tendremos que ir de casa en casa, pidiendo alojamiento aunque sea en los zaguanes...”. –“Es decir, carecemos de edificios, de laboratorios y de biblioteca, tres elementos indispensables para que la labor de la Universidad alcance el *minimum* de eficacia que se le puede pedir...”.

“Nadie se ha ocupado de resolver este problema...”

Termina la carta pidiendo al director de *La Prensa* que se ocupe con insistencia de este asunto universitario.

—

No es solamente la prensa de Tenerife la que debe interesarse por el problema de la Universidad. Porque la Universidad nos interesa a todos por igual. En ella estudiamos hijos de todas las islas. Ella debe ser conocida por todos. De aquí la necesidad de los actos de expansión universitaria por los pueblos, el primero de los cuales se efectuará dentro de muy corto plazo, con un crucero por las islas, compuesto por profesores y alumnos.

Si Canarias perdiera la Universidad, perdería una de sus cosas más preciadas. A todos nos interesa su defensa. Pero no basta sólo con esto. La Universidad, para vivir con decoro, necesita una consignación más amplia, capaz para cubrir –al menos- sus más exigentes necesidades. Necesita edificio y necesita un profesorado estable. Necesita, en una palabra, más atención por parte de los poderes públicos.

Ésta es precisamente la ocasión –única en la historia- en que habiendo dos ministros canarios en el Gobierno de la República –el señor Guerra del Río, nos dijo un día en Tenerife que en su programa estaba el asunto de la Universidad- y entre los demás problemas regionales, debe ser el primero, el problema de la Universidad.

En cuestiones de interés particular para una u otra isla, bien está que luche por separado la interesada. Pero en un problema de interés regional, deben aunarse las fuerzas.

Desde las acogedoras columnas de *Hoy*, me dirijo a toda la prensa de Las Palmas, pidiendo también que se inicien campañas para conseguir el afianzamiento de

la Universidad, la creación de becas y que sea ampliada la consignación para el sostenimiento del primer centro docente de Canarias.

Desde las acogedoras columnas de *Hoy*, llamo yo a colaborar por el engrandecimiento de la Universidad canaria y a las Autoridades y Entidades públicas y privadas de Las Palmas.

Desde las acogedoras columnas de *Hoy*, lanzo yo también este grito:

¡"La Universidad continúa herida de muerte..."!

Hoy, Las Palmas de Gran Canaria (23-12-1933).

La Universidad y los estudiantes

Hace días, hablábamos del olvido –injusto- a que están relegados en Canarias los problemas universitarios, a pesar de ser problemas de palpitante actualidad. Primordiales entre los primeros problemas de las islas.

Poco o nada se ha dicho aquí de las necesidades de nuestro primer centro docente. Poco o nada se ha hecho para dar fin a estas necesidades. Para abrir un hueco a sus ansias.

¿Por qué este despreocupado movimiento de hombros nuestro ante los problemas de la Universidad? Podemos únicamente comprenderlo, creyendo en un absoluto desconocimiento de los mismos.

Nuestro propósito es buscar caminos a seguir para lograr el afianzamiento de la Universidad. Para poner remedio a su desesperada situación actual.

Para esto es preciso organizar una fuerza y actuar.

Hemos pensado en una "Asociación de Amigos de la Universidad", que estudie y conozca los peligros a que está aquélla expuesta, y que luche con entusiasmo y cariño para poner remedio a estas cosas.

Contamos con elementos más que suficientes para su constitución. Casi un centenar de ex-alumnos de la Universidad de Canarias, ofrecen su nombre y su esfuerzo. Otro grupo de simpatizantes. Y la Prensa.

Esta iniciativa nuestra es ya programa a realizar. La “Asociación de Amigos de la Universidad” será una realidad en un plazo corto de muy pocos días. El comité organizador quedará constituido inmediatamente. A engrosar sus filas vienen jóvenes y viejos. Sin prejuicios y sin tendencias extrañas.

Estas breves notas de hoy, son –simplemente- una llamada esperanzada a todos los que sienten dentro de sí la inquietud ante la inestabilidad de los cimientos de nuestra Universidad.

Hoy, Las Palmas de Gran Canaria (29-12-1933)².

² Rodríguez Batllori firma este artículo como Delegado de la F.U.E. en Las Palmas.