

Domingo López Torres

Obra Selecta

BIBLIOTECA BASICA CANARIA

31

OBRA SELECTA

Edición de Ángel Sánchez



Biblioteca Básica Canaria

Director

Juan-Manuel García Ramos

Consejo asesor

María Rosa Alonso
Juan Jesús Armas Marcelo
Joaquín Artiles
Luis León Barreto
Sebastián de la Nuez
Pablo Quintana
Jorge Rodríguez Padrón
Lázaro Santana
Maximiano Trapero

Comisión técnica

Coordinación:

Maximiano Trapero

Corrección:

Juan Antonio Martínez de la Fe

Diseño:

Juan Francisco Álamo

Producción:

Carlos Gaviño de Franchy


Secretaría:

Bernardo Chevilly
Mireya Jiménez Jaén

Domingo López Torres

OBRA SELECTA

Islas Canarias
1990

- © Para la introducción **Ángel Sánchez**
- © Para el texto **Domingo López Torres**
- ©  Viceconsejería de Cultura y Deportes.
Gobierno de Canarias

ISBN: 84-87137-42-3

Depósito Legal: M. 32.549-1990

Fotomecánica e impresión:

MARIAR, S. A. - Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
INTRODUCCIÓN	11
BIBLIOGRAFÍA	35

I. POESÍA

1. Poemas incluidos en la "Antología de la Poesía Canaria" (1952), de Domingo Pérez Minik	39
El marinero y la novia	41
Se vende la Esperancita	43
El carro de los romeros	45
Diles que tú quieres ir	46
Las cuerdas del barco	47
Mi barco, dónde has estado	48
El viento rubrica	49
Perspectiva	50
Poema de la langosta	51
Torero, pasión y muerte	53
Catástrofe	55
Aquella enorme plaga	56

	<u>Págs.</u>
2. Lo imprevisto (1981)	57
"¡qué profundo correr por mares de silen- cio!"	59
Las moscas	60
La patata	61
Los retretes (3 de la mañana)	63
"encristalados brillos sudorosos"	65
¿"eres proyecto ya en el alto cielo?"	66
3. Diario de un sol de verano (1987)	67
Siempre en la playa, siempre	69
1. Para mis amigos de la playa, yo, como los artistas	70
2. Hoy, yo, moreno de quince años, me re- vuelco con	71
3. Lluvia, sol, lluvia, sol. Y giraba la ruleta de las	72
4. Los espejos se hacen trizas	73
5. Yo, pelota que me lanzan	74
6. Él, pensativo y callado	75
7. Hoy, ha querido la luna anularme. (La luna es una	76
8. Hoy, como la marea estaba vacía y la playa baja	77
9. Cuando la ola se marcha	78
10. Todo blanco, un iceberg	79
11. Voz verde de tu mirada	80
12. ¡Cómo se cubrían los chicos el cuerpo de algas!	81
13. Cómo les gustaba a los chicos (a los ma- yores)	82
14. Hoy, domingo, está la playa vacía de chi- cos y de	83
15. Presos, mordiendo en el hilo	84
16. Llénate tú de mí	85

	<u>Págs.</u>
17. Idas las voces	86
18. Las rocas y la mar	87
19. Bañista sobre una tabla	88
20. Primer día	89
21. En la costa de rocas y mariscos	90
22. (De detrás de las rocas viene este camión de los	91
23. Yo fui a la playa contigo	92
24. Ese gozo que tenías	93
25. Aquella noche de los ojos	94
26. Ahora te vas, ahora vuelves	95
27. El rectángulo del muladar estaba orientado al Este	96
28. Modelador de arenas, en la playa	97
29. Cómo me empuja el mar hacia el balandro	98
Un paisaje con camellos	99
4. Otros poemas	101
Matinal	103
"Cuando el río en el mar, el monte en la llanura"	104
Picasso	106

II. PROSA

Surrealismo y revolución	111
Psicología del surrealismo	115
Aureola y estigma del surrealismo	118
Arte social: Erwin Piscator	122
Arte social: George Grosz	127
Lo real y lo suprerreal en la pintura de Salvador Dalí	132
El pintor social Hans Tombrock	138

	<u>Págs.</u>
Hans Arp	141
Picasso: cubismo	145
La poesía española contemporánea	147
En el Ateneo. 1. Exposición colectiva de arte surrealista	151
Expresión de <i>Gaceta de Arte</i> - El surrealismo ...	155

INTRODUCCIÓN

Presentar la *Obra Selecta* de Domingo López Torres al público lector es, para quien esto escribe, un motivo de intensa satisfacción pero también de dolor reconocible. Dolor, o comezón intelectual, que no consigue mitigar la lejanía de su vida, más de medio siglo ya pasado de los peces en algún lugar de la costa santacrucera; en un mar que —con lúcida previsión— había humanizado su musa disolvente. La satisfacción es producto de las recompensas personales recibidas a la hora de conocer su obra en peso, obra que yacía dispersa en las hemerotecas, salvo los libros publicados en la presente década.

Es también resultado de cierta cercanía mental, ética y estética, que labra demasiadas concomitancias personales como para ser soslayadas. Una vez desvelada esta simbiosis emocional, el placer de conocerlo sobre la tremenda ruina de su olvido ha ido descubrimiento tras descubrimiento, fotocopia a fotocopia, idea a idea, paso a paso —no sin dificultades varias— hasta poder decir la magnitud de su vida y obra. Ese placer personal queda, no obstante, incompleto por el regusto insatisfecho que se siente en la tardía reunión textual que posibilita, ahora mayoritariamente, la difusión de su obra. Incompleto también por estar muy presente la memoria escondida de su circunstancia vital, truncada por la barbarie franquista. La cual, aunque ahogó su inteligencia, descuidó torpemente borrar sus huellas en el mar lectivo, donde sobrenada —aún hoy— el laurel glorioso de su victoria poética, humana e inteligente.

Con ese doble tirón emocional e intelectual comprenderá el lector que no va a encontrarse con un prólogo cualquiera. Sino, más bien, con el fiero homenaje personal de un hombre de hoy a otro de ayer; un cálido apretón de manos memorial entre hacedores de versos y de ideas; una recuperación gozosa que no puede quedar en fácil reconocimiento póstumo. Pues, para quien esto escribe, López Torres existe por rara fortuna desde 1963, cuando descubriera su imagen y sus versos nuevos en la «Antología» de Pérez Minik que dormía en la cerrada Biblioteca del Colegio Mayor lagunero donde estudiaba autores españoles por obligación facultativa, mientras se le cerraban con siete llaves a los autores de su propia geografía.

Compréndase, en consecuencia, la emoción particular del caso y quede así embridada la vehemencia de una relación tan antigua, todo sea que el lector conozca lo más general sobre aquel muchacho, tan valioso como figura humana, de su obra y de su época. Glosaremos —con E. Westerdahl— «la ternura de un surrealista al servicio de la revolución», siendo ese tipo de escritor algo tan singular e irrepetible en la nómina de canarios ilustres.

La presente *Obra Selecta* tiene por objeto mostrar, del modo más completo posible, la imagen esencial de un poeta avanzado en surrealismo; así como una selección en prosa bastante representativa de sus inquietudes teóricas, fajador como era él en la vanguardia mental. Su dimensión política y sindical no nos ha parecido con suficiente entidad significativa como para incluirla en esta recopilación, forzosamente selectiva.

En la citada «Antología» (1952) reseñaba Pérez Minik con necesaria cautela que D.L.T. «murió prematuramente a los 26 años de edad», aunque el mismo autor precise (ya en las condiciones de 1975) que el poeta «murió asesinado a los 26 años de edad». (Obsérvese cuán lenta no habrá sido la normalización de la libertad informativa que, cuarenta años después del suceso, sólo puede cambiarse

el término «prematuramente» por «asesinado»). Tiene que llegar la edición del inédito «Lo imprevisto» (1981) para que pueda realmente decirse que el poeta «(...) es apresado y encarcelado (...) y murió asesinado en el campo de concentración de Fyffes» —febrero de 1937—, así como para ser conocido su primer libro íntegro.

De esa tardanza, y de la lenta difusión textual, se ha resentido largo tiempo el conocimiento de su figura y de su obra. Sumergidos en las hemerotecas sus primeros versos modernistas, consumidos por el fuego los ejemplares de «gaceta de arte» en que aparecen algunos de sus siguientes poemas, quedando inéditos y escondidos por familiares y amigos sus principales libros, ha de aparecer la primera recopilación en la citada «Antología» de Pérez Minik, el mismo que luego haría una segunda entrega en su «Facción Española Surrealista de Tenerife». Poco después de la aparición de «Lo imprevisto» sigue —en 1987— la publicación de «Diario de un sol de verano», ambos al cuidado de Sánchez Robayna. Con ello se diría que los principales inéditos de D.L.T. están ya a disposición de los lectores, en espera de una reunión absoluta de sus textos.

No nos parece tener correlación de causa-efecto la lenta difusión de la obra de López Torres con ese «tardío interés» del que habla Martín Montenegro: «(...) Tras su muerte su figura permaneció totalmente olvidada (hasta su) verdadera recuperación» (1). Pues, a fuer de sinceros, si es tremendamente enojoso comprobar que sus compañeros sobrevivientes al martirio no se entregaron —dentro de sus posibilidades— a la reunión y publicación de originales de aquel que ya ocupaba un lugar en su santoral, no es menos cierto que su dimensión oculta deslumbraba a los buscadores de hemeroteca.

Quienes conozcan la situación contextual de lo que significa escribir y publicar en las Islas sabrán que la lentitud y tardanza en contextualizar tipográficamente cualquier pro-

ducción literaria dentro de la sincronía vital de su autor conlleva una dinámica extraña y anormal entre nosotros, empezando por la escasa difusión de las primeras ediciones, sobre todo poéticas. Y sospecharán que esas condiciones contextuales desfavorables arrastran al irremediable conocimiento tardío de no pocos autores después de muertos. El caso de D.L.T. nos parece la sublimación parabólica de esa disfunción entre realidad creativa e historia literaria, sólo una más entre las varias perturbaciones reconocibles en el irredentismo cultural isleño. Algunos verán incluso en ese desajuste de fases entre producción y conocimiento tardío de la generación de «g. de a.» una causa intuida de la pobreza poética vanguardista de los años posteriores, los 40 y los 50.

En deslinde de responsabilidades —y en el contentamiento de ver la omisión ya remediada— reconozcamos que a hombres como Pérez Minik, Sánchez Robayna, Martín Montenegro y Pérez Corrales debemos hoy muchísimo del conocimiento, ubicación y ponderación del personaje Domingo y de su obra; ya sea por la fijación y publicación de sus textos básicos, como por la bibliografía primaria aportada, el mero seguimiento relacional del escritor con su grupo, o la captación de nuevos inéditos. A todos ellos debe algo nuestra recopilación, deudora de sus avances y pesquisas, tan dignos de referenciar aquí.

* * *

Pocos pero precisos datos conocemos sobre la breve biografía de nuestro autor. Domingo López Torres nace en Santa Cruz de Tenerife en 1910. Siendo hijo natural quedó al cuidado de una tía que, viendo su vivacidad e inteligencia, consigue hacerlo llegar a la enseñanza secundaria. Sin embargo, la pobreza de recursos materiales lo obliga a dejar sus estudios y empieza a trabajar. Su compañero generacional y primer biógrafo, D. Pérez Minik, precisa estos primeros movimientos vitales: «Lecturas en la Biblioteca Municipal. Primera formación autodidacta. Convivencia con

el puerto. Deportes de playas y amistad larga con el mar, con lo extranjero y con los romances populares de Guillén Peraza. Afición a las artes de la orfebrería. Puede decirse que su primer trabajo serio fue dibujar ornamentaciones para un orfebre, muy rudimentario, de la calle de las Tiendas del Santa Cruz nelsoniano. Él mismo realizó su obra primeriza, bordando con levísimos martillos, oro y plata de baja calidad y otros metales baratos. Más tarde, empleado en una oficina de consignaciones de buques y embarque de frutos del país» (2).

A sus dotes personales y al ambiente cosmopolita santacrucero de los años 20 hay que sumar cierta precocidad intelectual. Él mismo, respondiendo años después a una encuesta de André Breton y Paul Eluard («¿Podría decir cuál ha sido el encuentro capital de su vida?») escribió lo que sigue: «—Mi primer encuentro capital se produjo hacia la edad de nueve años: un libro técnico sobre el matrimonio y la higiene fue, para mi temperamento de esa época, el primer libro que exacerbó mis deseos, el primer libro pornográfico que me llegó a las manos. Ese libro me enseñó la hipocresía de los prejuicios y el misterio imponderable de las personas mayores. Sentí entonces la vergüenza de mis partes sexuales dentro de mi pantalón corto».

Las fotografías que de él se conservan nos lo muestran moreno y enjuto tras su chaqueta cruzada o en bañador. De amplia frente, «bien compuesto, erguido, con una gracia lúdica» —como le recuerda Pérez Minik— no deja de tener un aire algo melancólico y reconcentrado. Una vez integrado en las filas de sus compañeros de generación, es el benjamín de todos ellos. Agustín Espinosa le llevaba trece años y era ya catedrático de instituto. Entre 1935 y 36 poseía D.L.T. una librería-estanco llamado *Número Cinco* en la céntrica Plaza de la Candelaria, donde formaba tertulia política y literaria. Cosa que no dejaba de hacer con otros tertulianos —los de «gaceta de arte»— en los

paragüitas de la Alameda que hoy emboca la Avenida de Anaga.

Nadie mejor que Pérez Minik para seguir la línea vital de nuestro poeta: «(...) En 1930 funda con otros amigos poetas la revista "Cartones", de escasa vida, pero de extraordinaria significación para la lírica regional, pues la isla adquiere en ella valores idénticos de afirmación. Prepara una conferencia sobre arte egipcio, en un curso general de artes plásticas. Sobre este tiempo nace «gaceta de arte», siendo uno de sus generosos animadores» (3).

Aquí acaban casi los datos ciertos del personaje, el resto es intenso trabajo literario y político, y su inmólación.

Veamos cuál es la época social y literaria en la que surge nuestro intuitivo poeta, para así poder calibrar mejor sus avances. Cuando Domingo es el muchacho moreno de quince años retratado en sus poemas transcurre el año 1925. Las ciudades canarias con puerto —Santa Cruz y Las Palmas— conocen una nueva era, se despiertan de un provinciano aislamiento y ven llegar un auge comercial y económico como resultado de las exportaciones de frutos que ha organizado la colonia inglesa en las Islas, las consignatarias de fletes, la llegada de productos exóticos venidos desde los diversos puntos del Imperio Británico.

Empieza a consolidarse una burguesía mercantil, bancaria y exportadora que se sitúa como clase intermediaria entre el medio productivo rural y la propia estructura urbana, que activa económicamente los intercambios. Éstos empiezan a dar un impulso moderno a región tan atrásada todavía, sumida en el caciquismo y en la intemperancia de los poderes establecidos. Aquel despeque urbano se traduce en la posibilidad de relacionarse con modelos diversos de vida: nuevas personas, nuevos objetos, otras costumbres que el nativo observa desde el ensimismamiento. Empieza a calificarse este ambiente costero de *cosmopolita* y los poetas —grupo adelantado en percibir el fenó-

meno— lo declaran así en sus versos: Tomás Morales, Alonso Quesada, Julio Antonio de la Rosa o Pedro García Cabrera representan la primera línea de esta nueva argumentación.

En Tenerife este desplazamiento del centro pensante —que vuelve su objetivo periscopio al exterior— ocasiona que La Laguna pierda su primacía intelectual y que las fuerzas vivas del pensamiento y la creación artística se nucleen en torno a un puñado de vivaces autodidactas santacruceros, hijos de aquel cosmopolitismo de cruce cultural. En un momento determinado, estos hombres no universitarios sienten la necesidad de responder a la información que reciben de allende los mares. Y, con una reconocible dosis de esnobismo y curiosidad, se lanzan a practicar aquellos universales relacionables con su despertar a un nuevo tiempo, a una nueva vida. Puesto que nuevo es todo lo que, bajo los objetos y las costumbres, llega como idea a las playas santacruceras.

Nucleados en torno a Eduardo Westerdahl —una rara figura de mestizo autodidacta— deciden fundar la revista *gaceta de arte* en 1931. Escritores, artistas y críticos isleños se codearán con lo más revulsivo de la actualidad europea contemporánea: André Breton, Picasso, Bertrand Russell, Le Corbusier. En esta revista de actividad cultural, crítica, ideológica y —como ya se verá, política, pues funcionaba como célula de comportamiento de carácter abarcador de la totalidad— López Torres toma el lugar del *surrealismo*, una escuela poética y pictórica francesa que aspiraba a sublimar la vivencia y las creaciones humanas mediante el lenguaje de los sueños, última conquista del psicoanálisis puesto en circulación por el doctor Freud.

El movimiento surrealista es entonces en Europa lo más subversivo que pudiera darse a sus ojos, dada la radicalidad de sus postulados, a años luz de las normas razonables del casticismo español. López Torres quien, como ya hemos visto, timoneaba en sus poemas un despegue hacia otra

realidad (huyendo quizá de la doliente metafísica habitual en la poesía y en la vida isleñas) se siente inmediatamente enganchado por el carro surreal de sus afinidades y dice admirar y seguir sus presupuestos éticos, estéticos y políticos. «—Fue el más surrealista de todos nosotros», han dicho los comuneros de «g. de a.». «Se inscribió en el surrealismo porque el término se intercambiaba con revolución (...) Si alguien sustentaba dentro de nuestro grupo los postulados surrealistas, esa persona era Domingo López Torres» —remarcará Westerdahl (4).

Aún hoy siguen siendo estas precisiones difíciles de aceptar sabiendo el grado de surrealismo presente en Agustín Espinosa, en Emeterio Gutiérrez Albelo o en Pedro García Cabrera. López Torres no llegó a tener tanta vida como ellos, ése fue el signo de su brevedad significativa entre todos ellos. Pero, por fortuna, fue el enlace más receptivo a las teorías del movimiento surrealista y, muy significativamente, la mayor parte de sus prosas lo muestran como deslumbrado vehiculador de los contenidos teóricos del círculo de París, a la vanguardia de los hombres de «g. de a.». Ejemplo de revista ecléctica antes de tiempo, *gaceta* no sólo cubría posturas racionalistas, expresionistas, abstractas, socialistas y freudianas sino que se apropió también de la sinrazón como variante interpretativa del mundo, con tal de cubrir su perfecta dualidad.

A todas éstas, había surgido la II.ª República española y la tolerancia fue caldo de cultivo para trabajar cinco años en la *conexión tinerfeña*, la *facción* —como la nombró Pérez Minik— como órgano del pensamiento libre que acercaría los universales a la cansada pardela isleña. Domingo López Torres cubrió la parcela divulgativa de la ideología revolucionaria surreal y marxista, llegando a sus propias conclusiones sobre la época, la situación isleña, las potencias innatas, marcadas por la geografía y el linaje hispano-luso. Tan original cruce de civilizaciones había ya producido entre nosotros un concepto de mesticidad criolla marcada por la pasividad. En la creación, siempre

huyendo de sí misma, entre ensimismada, intimista y folclorizante en el modelo de cultura popular que englobaba el concepto de civilización aún dominante en el Archipiélago.

* * *

No puede asegurarse que la acción disolvente de «g. de a.» calase mucho en la población canaria más allá de sus naturales destinatarios: la minoría interesada en las propuestas de la revista (la élite progresista, pequeño-burguesa, universitaria o autodidacta) pues la burguesía platanera y comercial, las autoridades y los medios periodísticos conservadores se mantenían (como poco) reticentes ante el internacionalismo confeso de la revista, cuando no escandalizados con sus continuas provocaciones. Los siguientes acontecimientos históricos —Canarias quedaba en zona *nacional*— y el consiguiente cierre de la revista (en julio de 1936) cortaron de cuajo la aventura y significaron la liquidación de los proyectos centrípetos canario-europeos del equipo editor: la quema de ejemplares, la dispersión de las personas.

«g. de a.» quedó bien escondida en colecciones particulares a los ojos inquisidores de la Dictadura y siguió así, muchos años, cual granada durmiente que nunca estalló de modo revolucionario generalizado, pero con la consideración de ser fruta —al fin blindada— de la que se adivinaban diamantinos granos de fecundidad y liberación: se trataba de una bomba de efecto retardado.

Pues, como los hechos heroicos se perpetúan necesariamente como épicos, al forzado silencio siguió una mitificación de la revista y de sus componentes; un momento referencial y hasta reverencial que vino a influir para bien y para mal en aquellas personas, en sus futuras carreras como escritores y críticos punteros en las Islas. Mitología que trasciende tanto tiempo después entre los intelectuales progresistas al venerarse aquella tinta oculta como sangre reprimida en otras generaciones posteriores de escritores

y artistas canarios, los cuales vinieron en alzar a «g. de a.» como bandera o cáliz de vanguardia y resistencia al franquismo. Tan grande fue la sequía y la mediocridad de los incentivos culturales e ideológicos —o meramente relacionales— en las décadas que siguieron en Canarias que, como puede comprobarse, pasarían cincuenta años hasta que se hiciera una edición facsimilar de «gaceta de arte»: exactamente la que hemos manejado.

Creemos que la empresa no resultó estéril pues, al menos, sirvió para la realización creativa y publicitaria de sus integrantes, los cuales siguen siendo, hoy por hoy, la última generación de intelectuales canarios que pueda referenciarse como personalmente cohesionada en torno a un órgano de expresión y debate, sirviendo tal unión de estímulo para romper el mal fario insular del individualismo canibal. Aunque debieran haber sido ya superadas estas debilidades tribales (por tantos avances como han ocurrido en el contexto social, educativo y aun cultural) la sequía de solidaridad continúa y no parecen posibles revistas y grupos cohesivos que creen generación y no perezcan en la hoguera de las envidias, los malentendidos y prepotencias que tanto han atrasado nuestro medio ambiente artístico y literario.

«gaceta de arte» fue para D. López Torres una suerte de estímulo que lo hizo alzarse un palmo más del suelo, ponerse a raya con aquellos compañeros de redacción mejor formados, más informados y resueltos. Él, un pobretón y un inclusero entre burgueses, empleados, universitarios y maestros de escuela. Él, tan poca cosa, el más joven entre ellos, entraría de paso en el Partido Socialista Obrero Español, al que todos estaban afiliados. A este respecto señala Pérez Minik que «La unidad se aglutinó por la convergencia política, todos eran socialistas democráticos, entre materialistas dialécticos más o menos desviados, humanistas o simplemente protestantes del medio social en que vivían, de partido o no, lo que es indiferente» (5). Sus héroes eran Einstein, Freud, Picasso, Breton, Joyce, Le Corbusier,

el Bauhaus y la música dodecafónica. El reciclaje informativo que todo ello suponía para D.L.T. como miembro más joven del grupo hizo que entrara enseguida al trapo de la modernidad. Primero intuitivamente, luego con segura iniciativa y criterio para hacer crítica de arte social y surrealista, que eran su referencia informativa. De esta crítica ofrecemos aquí variadas muestras, no pareciéndonos oportuno incluir los textos exclusivamente ideológicos y políticos.

Sigue diciendo Pérez Minik: «El aislamiento, la intimidad y el narcisismo, que parecían ser las maneras de existir de toda condición insular, se pierden ante un sentimiento de comunión reiterado con lo que llega de fuera, con su incitación vital. Todo esto quiere decir que el poeta canario, llegado el momento, sabe situarse sobre una irreversible dialéctica y dar a su isla el lugar que le corresponde» (6). D.L.T., como los demás del grupo, sufrió una conversión sin fórceps desde su limitación nativa hasta la extroversión internacionalista. Porque «(...) no se trataba sólo de un cambio de piel, órgano o función. Dentro de lo instituido por André Breton, el surrealismo no era sólo una forma estética, una imagen, un traje o una máscara, sino que suponía la transformación de toda la criatura, mente, cuerpo, actitud moral, concepción del mundo, modo de hacer, entender o inventar, la dialéctica en su más provocador decurso dentro de la realidad interior y exterior. La aventura de la imaginación, de lo maravilloso, de lo onírico, excluido todo orden de idealismos, la concreción del azar, los espectros, el ocio, el absurdo, todo este orbe de personas, cosas y hechos» (...) (7) debió englobar un programa de rápida asimilación para él.

Quiérase o no, esta «conversión espontánea» irradió seguramente más desde unas personas a otras, según la cantidad de información que se tuviera. D.L.T. sería inicial receptor de la doctrina, poniéndose luego a la par de sus copartícipes en «g. de a.», habiendo comprobado que el infierno de la realidad —ventana afuera del paisaje

isleño— no era menos oscuro delirio que el infierno de la mente.

Sin embargo no todo es, pasado el tiempo, mitificación unánime y luna de miel de la posteridad con «g. de a.». Críticos especializados como Fernando Castro han llegado a advertir «fisuras en la línea crítica de la revista» y «contradicciones internas» en la misma, pues, por ejemplo, «negaban la más fructífera tradición *universalista* de la cultura insular (Viera y Clavijo)» y dado que «(...) el liberalismo de "gaceta de arte" y el concepto de libertad de los surrealistas no tenían nada que ver entre sí» (8).

Los planteamientos revisadores de Castro revelan la dificultad de contraste que se ha producido entre la institucionalización de una revista como grupo de agitación cultural de la élite progresista y su decantación hacia el dogmatismo, dada la cercanía mental, tan similar, que existía entre sus miembros activos.

* * *

Hasta conseguir su propia y personal configuración, la poesía de López Torres se mueve invariablemente entre las influencias recibidas por la onda poética que percute en casi todos sus coetáneos de este lado del Océano. Sus primeros poemas, aparecidos entre 1926 y 1928 en la revista «Hespérides», lo caracterizan como un modernista tardío ocupado en la descripción y en el léxico ampuloso puesto de moda por Rubén Darío. Es a partir de «El jinete en la montaña» cuando se considera que fluye una corriente personal en lo que escribe, si bien guiado por otra avasalladora onda que celebra la estilística de García Lorca, Rafael Alberti y, más en profundidad, de Juan Ramón Jiménez. Fértil marea, esta última, que no parece abandonar a nuestro poeta nunca más, aunque siga en alternancia con la motivación surrealista de los círculos literarios parisinos.

A esta *primera época* se suele adjudicar la pertenencia de aquel puñado de poemas impresos en las revistas «Hespérides», «Cartones» y «gaceta de arte»: toda una década productiva en la que compuso el más amplio volumen de su producción en verso. Igualmente los nueve primeros poemas que publicara Domingo Pérez Minik en su «Antología de la Poesía Canaria» (Vol. I: Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1952), así como el libro titulado «Diario de un sol de verano», que Sánchez Robayna hace datar de 1932.

Un primer estilo del poeta López Torres cuaja en estos primeros versos, tantos años escondidos en diversas revistas canarias y peninsulares. Puede decirse que a esta primera franja estilística la domina el éxtasis marino y sentimental, pues es el mar, serán las barcas, las velas, los marineros porteños todo el paisaje próximo requerido por el poeta para nombrar cuestiones que le atraen, para formular unos visos de poética temprana que se percibe compuesta de temas iniciáticos en *el amor* y *la armonía*, la elegía del vivir pausado y regional. Es así como el ambiente del puerto santacrucero, tan cercano entonces a la ciudad central, se convierte en el espacio mismo de la ideación poética, siguiendo los ritmos habituales en la Musa criolla. Un espacio tan a mano como para fundar en él ingenuas metáforas cogidas al vuelo en la marea. De un estrecho catálogo de posibilidades elementales como puede ser la costa, elegirá López Torres un puñado de gestos; surgirán movimientos tan humanos en esos objetos como los que se aventura a anticipar en sus versos el poeta. D. López Torres está ya confiado —en su bisoñez de autodidacta— en desplazar de la escueta imaginería local las tonalidades que prefiere: las de su esencia imaginante.

En ciertas figuras («el mar se duerme cansado», «la mar llorará en la plaza») vemos rasgos de esta pertinencia ideativa: el mar es algo personalizado como poderoso elemento de la mitología. Un ser activo a la medida de su usuario habitual: el humano que trabaja o escribe

sobre un lomo tan variable. Otras veces serán cosas muy de tierra adentro, detalles del mundo rural, las que se animen en el lenguaje: «el carro de los romeros / va llorando de alegría» (...) «las ruedas / que cantan, ríen y lloran».

El despliegue de estos elementos naturales —mayéuticos por el aura que les confiere el ser tocados de humanización y retocados de mitología por el joven poeta— no impedirá que entre variaciones metafísicas se pase tan levemente, con la juguetona *gracia* garcialoquiana, como para poder ver que el poeta está haciendo celebración de la inocencia en el estrecho campo de los recursos literarios heredados, y apenas modificados por la geografía insular. Ya que, en las Islas, la geografía ha sido siempre una insistente condición creativa tanto del lenguaje concreto como del ilusorio, «donde se cifran los valores ontológicos de la isla» —según expresión de Pérez Minik.

El primer formato estilístico de López Torres es la métrica del romanceado octosilábico que, al parecer, fijó su atención tempranamente en las *Endechas a Hernán Peraza*. Se trata de una tradición oral de Tenerife que se encontraba escrita en hojas escolares entre sus papeles póstumos. Ya desde el poema «El marinero y la novia» surgen imaginarios paisajes de carnalidad surreal:

«la mar esparce el rumor
de mil senos agitados.
Todas las brisas del norte
traen un roce intencionado».

Versos que ya aquilatan su futura vertebración al campo específico de las metáforas y metonimias surrealistas, como algo que se hacía inevitable. Esto sucederá cuando el poeta nortee —voluntariosa y pasionalmente— su brújula a un nuevo hemisferio mental iluminado por las corrientes literarias europeas, y más concretamente, parisinas. Hasta entonces, la majestad de lo cotidiano porteño sólo ampara ilusiones sentimentales (véanse los poemas titulados «Diles

que tú quieres ir» y «Las cuerdas del barco»), mostrando a un muchacho hiperextasiado en describir movimientos y colores de la escenografía costera (poema titulado «Perspectiva»).

«Diario de un sol de verano» significa cierta continuidad de base y la verificación del transvase lento y seguro hacia el surrealismo completivo. El poema que sirve de pórtico al libro («Siempre en la playa, siempre») contrasta con el resto del mismo, todo sea por la decidida inclusión de imaginería según los *topoi* surrealistas: «espejo submarino» (cielo), «batallones de corderos» (espuma, ola) y el hecho de nombrarse allí al hacedor capital, el *sueño* («sueño de escalas verdes») y a su mitad contextual, la *pesadilla* («espejos que se hacen trizas»). «Diario de un sol de verano» viene a modular en sus muchos recursos la propuesta extrema que López Torres seguirá buscando de modo transicional, en una amalgama muy suya de pulsos estilísticos simultáneos.

A los elementos naturales animados por aquel primer sentimentalismo ingenuo seguirá esta *segunda época* donde se solidifica la vena transicional, donde el estrecho léxico portuario aparecerá cada vez más acompañado por ciertas constantes que imponen los poetas franceses más en boga entonces entre las minorías literariamente informadas de las Islas. Nos referimos concretamente a la segura influencia de Paul Eluard, André Breton y Benjamín Péret en Domingo López Torres, a cuya fuerza mayor brujulea el poeta desde el primer estilo.

«Diario de un sol de verano» modula con variados recursos y economía de situaciones la propuesta poética que D.L.T. busca personalizar, aun de modo transicional, entre sus primeros versos y la definida maduración en «Lo imprevisto». Algunos de aquellos recursos se dirían revisión de la anterior vanguardia poética en el idioma (ultraísmo y creacionismo), pero es mucho más notorio que el joven poeta lee mucho a García Lorca y a Rafael Alberti y los

admira escolásticamente. Así, la cacharrería lorquiana hace que surjan en sus versos cuchillos afilados, «brazos morenos», «caderas finas», una «madrugada verde», como lo hacen unas cancioncillas de aire inequívocamente albertiano. No obstante esta influencia, las metáforas se decantan a un modo personal del poeta, aunque se dijeran comunes a los otros poetas isleños de su generación (Gutiérrez Albelo, De la Rosa y Pedro García Cabrera). Tal nos parece en la imaginación que despliega asimilando animales a maquinaria: «(...) Tritón de veinte caballos (...) y que los peces del mar / son aeroplanos del cielo».

El «carrousel de los sueños» de D.L.T. es un paraíso de mar y playa omnipresentes, de niños morenos y de niñas que juegan a ser sus novias; seres a los que se acercan las olas y a los que revuelcan juntos en una erótica apenas sugerida, lo cual es tan propio en la obra de un poeta que se sitúa siempre en minoría de edad, aunque sensualmente alerta a lo amatorio. Paraíso lúdico y re-creativo en el que un mar masculino y singular viene como rival a hacer suyas a las niñas del sueño del poeta, desvío que éste regañará escribiéndole el reproche: «¡que me engañas / con el mar!». Si hay rivalidad con un mar humanizado, la habrá también con su contenido, las especies marinas, con las que el poeta juega en un ambiguo juego de humor léxico: «con qué prisa llegaron las morenas / a tenderse conmigo en las arenas». Juego en el que basa, no pocas veces, su auténtica vena surreal: «jugando con las niñas / de nuestros ojos / a las cuatro esquinas».

El sensualismo en López Torres parece resultado directo de una impregnación física de tan alto registro cualitativo que llegará a transformarse en cercanía sensitiva: no es otro el paradigma que sublima mediante metáforas y metonimias el hambre sexual. El muchacho moreno de quince a veinticinco años es ya un poeta que «necesitado de las formas bellas» consigue «aprender en las curvas del balandro / a modelar caderas». Esta acción de los elementos llega a ser transformadora, al punto de contagiar al poeta,

permitiéndole «dorar cuerpos», «limar ojos», «despintar casas azules y rincones negros». Pues el mar, esta vez, más que propiciar la disolución metafísica del alma del poeta en el paisaje, lo que hace es producir una surgencia surreal de ensoñación pansensualista, aunque tierna, infantil. El paso adelante de vanguardia que da D.L.T. es el de huir de la tradición local (la escuela regionalista canaria) situándose en una órbita intemporal y desvinculada del apropiamiento geográfico, con «una *nueva idea* interpretativa del paisaje insular, una idea anti-naturalista (...) la antítesis de la vaguedad y la indefinición decimonónicas, la cara opuesta del folklore y el regionalismo de la vieja escuela. Un paisaje desnudo, no decorativo, directo y, al mismo tiempo, alumbrado por la imaginación metafórica» —según intuye Sánchez Robayna (9).

En cambio, «Lo imprevisto», escrito en el campo de concentración de Fyffes (Santa Cruz), con ser la culminación de la obra poética de D.L.T., su último libro posible, es un paso cierto en su cumplida madurez expresiva. Hasta el momento toda su poesía había sido celebración de una inocencia tutelada por el mar, por las olas y los veleros, escrita por un sol de verano en forma de diario. En «Lo imprevisto» se pasa a un mundo real y alucinante de moscas y retretes, de laberintos, muros, «mares petrificados, aguas turbias». Frente a un futuro incierto y decididamente pesimista, la musa del poeta herido por la historia emprende la celebración del sueño metódico que le brinda el surrealismo, esa escuela de arte, poesía y comportamiento subversivos que quiere desvelar, con las propiedades de articulación del significante, la otra vida bajo forma simbólica. Arthur Rimbaud, otro joven tocado por el rayo, ya se había adelantado a esta propuesta escribiendo que «la verdadera vida está en otra parte».

En otras condiciones, el fatalismo intimista hubiese sido para D.L.T. un modo de encontrar serenidad en la adversidad; pero él, tan inclinado a la reflexión psicoanalítica a pesar de su autodidactismo apresurado, tiene suficiente

fuerza moral y estilo como para transformar en poética surreal el avatar que necesariamente conduce desde el amor hasta la muerte mediante el verso libre. El primer verso del volumen: «¡qué profundo correr por mareas de silencio!» muestra ya esta disciplina superrealista de sobrevivirse sobre la contingencia material. En este y en otros versos, una acción humana —ya sea intelectual o emocional— se transvasa al plano del paisaje ocasional de Fyffes, desde donde se divisan todos los símbolos implícitos: el cristal, la nube, la aureola, el estigma, el clamor, la irracional función de los números, la ascensión al cielo.

Si de nuestra poesía isleña, históricamente considerada, cabe deducir claustrofobia y apetencia de nuevos horizontes, no debe extrañarnos que los mejores poemas de D.L.T. nazcan en una prisión, dando lugar —otra vez— a la Belleza nacida de la pesadumbre. El lector avisado podrá comprobar que en «Lo imprevisto» están los mejores versos surreales de nuestra latitud. Solamente el contenido de «Transparencias fugadas» de P. García Cabrera, los del «Enigma del invitado» de E. Gutiérrez Albelo y el «Crimen» de A. Espinosa son susceptibles de completar esta aventura del espíritu humano, alcanzando cotas monumentales no sólo en las Letras isleñas, sino en la más amplia órbita del idioma. Reconocimiento disciplinar que aún se espera entre nosotros de quienes hacen recuento y ponderación de la Historia Literaria a nivel nacional.

Hay que reconocer también en D.L.T. a un valioso pro-sista bastante indisoluble del poeta durante sus diez años —al menos— de apretada actividad publicista. Un hombre que empieza su producción en prosa cotejando impresiones de un viaje a La Gomera y que continuará escribiendo sobre socialismo agrario o sobre arte europeo, con suficiente holgura estilística.

Su obra en prosa se compone de:

A) *Artículos político-ideológicos*, que tratan de fenomenología social, socialismo agrario, reforma agraria o

nacional-socialismo alemán. Estos artículos nos han parecido prescindibles en una recopilación exclusivamente literaria como es la nuestra. Tienen todos la dimensión ideológica de quien defendía hasta el panfleto postulados de proletario, obrerista y sindicalista de la UGT. Estos artículos, y no los poemas, hicieron que se significara en el ambiente local (dada la publicidad que siempre ha dado la prensa en lugares de tan reducida audiencia) como un combativo opositor de las ideas que iban a acabar con su vida.

B) *Artículos político-estéticos*, que tratan de surrealismo, arquitectura, arte social, etc. Incluimos todos los relativos a surrealismo, arquitectura internacional: las figuras de Dalí, Tanguy, Max Ernst, Arp, Breton y Tzara están allí representadas. Existe la opinión, reforzada por un anuncio en «g. de a.», de que la recopilación monográfica de dichos artículos, si no su ampliación, formarían un volumen en prosa con el título de «Surrealismo», que no llegó a ver la luz.

C) *Reseñas literarias y estéticas* de autores peninsulares o locales, notas de exposiciones, etc. Las novedades creativas de pintores y poetas locales son en ellas glosadas con razonable vehemencia, tratándose preferentemente de compañeros de generación y de revista (J. A. de la Rosa, Pedro García Cabrera, Juan Ismael o E. Westerdahl).

D) *Prosa ideológica en común*: Sería ésta su contribución particular a los diversos manifiestos operativos de «g. de a.», al propio *Manifiesto surrealista* y a la *Declaración*, contribución que debe suponerse inmersa y anónima en la redacción común. Esta pérdida de identidad individual es la que anotamos como genuina y declarativa de la alta cohesión del grupo. Dado que él era el más surrealista entre ellos debe suponerse muy elevada la parte alícuota de D.L.T.

El tono que sostiene la prosa de López Torres es el deducible de su doble condición de poeta y militante sindicalista. Es, a veces, un tono *agit-prop* (de agitación y

propaganda) muy fuera de tiempo, según los patrones de su entusiasmo juvenil, descubridor de horizontes europeos sólo leídos u oídos. El material procedente de París, vehiculado por el tándem O. Domínguez / E. Westerdahl, lo pondrá al corriente de las novedades. Él se encargará de vulgarizarlos para los lectores de «g. de a.» y encauzar una ensayística devota de tales temas, nunca para combatirlos... En arte, su ingenuidad descriptiva se dobla a la enumeración fenomenológica de la que, otras veces, logra escapar para imaginarse, en tanto poeta, acciones literarias paralelas a las pictóricas. No escapó a una estilística con vocación de ruptura —que empezaba ya en lo tipográfico— ni a la decidida impregnación, un tanto idealizada, de las vertientes políticas en todo cuanto materialmente trataba de describir, analizar y criticar.

* * *

Cuando decimos que López Torres es un poeta lateralmente surrealista es ésta una filiación aproximativa que deberá matizarse. Pues, efectivamente, lo hubiera sido en su totalidad de haber seguido vivo y produciendo obra cincuenta años más, como sus compañeros de generación. Tampoco era su particular estilo poético el vaciado de inconsciente que se expresa en ese juntapalabras de diván freudiano que tan bien se les dio a los surrealistas franceses. No es siquiera una reproducción meticulosa del automatismo síquico tal como podían entenderlo Breton, P. Eluard o S. Péret. No es la suya una musa culta de aluvión centroeuropeo. Su aproximación y aportación al surrealismo es de última hora y parte de otros presupuestos. Él es, en principio, un lector formado en el meritoriaje del verso español posmodernista y en medio de los primeros libros de la generación española del 27; asentado en un idioma que es el leído en los libros y el oído en su Isla, de la que —al parecer— salió solamente para conocer La Gomera y Gran Canaria.

Su surrealismo parece ser, más que producto de una vocación y de una disciplina de ruptura hacia lo irracional, una querencia muy voluntariosa de acoplamiento a los presupuestos vitales (éticos, estéticos y políticos) que subyacían en aquella corriente continental, al fin abierta a poder negar la pequeñez insular. Le bastó comulgar con el surrealismo para escribir poesía como uno de ellos: bastaría ponerse a la obra. Pues, como dice C. B. Morris: «Se siente, además, una corriente espiritual que une a los surrealistas franceses y a los prosélitos canarios» (10). Y —añade Fernando Castro—: (...) «El surrealismo fue para Espinosa, López Torres, Pedro García Cabrera, etc., no una forma de evadirse de Canarias en pos de una aureola internacional veleidosa y *snob*, sino una fecunda vía de reflexión sobre Canarias» (11).

¿Cortaría aquella onda cosmopolita la imperiosa vitalidad de referentes infantiles y localistas, tan presente en sus primeros poemas? Hasta cierto punto: D.L.T. es siempre una mezcla de ingenuidad y aprendizaje, al contagioso eco de unos estímulos generacionales insoslayables. ¿Cómo poder evitarlos cuando el mismo García Lorca propendía ya al surrealismo?

Bastaron sus pocas lecturas de los maestros poetas inmediatamente anteriores y posteriores al año 30 para que ese acoplamiento no se hiciera desde el vacío de un mimetismo esnob, sino desde el hecho consciente de asumirse como ser paralelo a todas aquellas fluencias continentales; ser ávido y necesitado de impregnarse y expresarse en el código de los sueños como realización personal. Más difícil aún viniendo desde otro idioma —el francés que traducían bien sus compañeros más ilustrados— de los que debía deducirse una mayor libertad estilística. López Torres, ya medio formado por la retórica del verso hispano contemporáneo —preso de versos en ella, como lo muestran sus primeras composiciones— descubre un meridiano francés que va a la medida de sus sueños y timonea hacia

esa latitud delirante con habilidad, haciendo un transvase entre una y otra etapa.

Es un giro copernicano, sin duda, y es ésa su singularidad: la conexión entre uno y otro extremo de su obra poética es un meritorio ejercicio de profundización en la escritura, no cediendo demasiado a la normativa onírica, sino circulando a lomos de la metonimia que es su lenguaje salino y carnal. Un sencillo lenguaje que automatiza, de algún modo, su afán vital. Pues D.L.T. quiso siempre colocar su deseo a la altura de su pensamiento, buscar una armonía social y poética tras la disolución del viejo orden humano.

Pérez Minik, conocedor más cercano del hombre y de su obra, hará una caracterización de esa singularidad: «(...) hemos de reconocer que su independencia poética fue estricta. Sus motivos han sido los motivos que le dio su mar, sus playas, los valores ontológicos de la isla, la mujer como copa rebosada de toda creación y, en último término, su importante circunstancia temporal. Este hombre moreno, con su barroquismo recién nacido y su ritmo ingenuamente lúdico, a veces, parecía un héroe de una casida de García Lorca. En poesía, él pudo lucir una personalidad que granaba ferazmente, pues supo fundir el humor negro del surrealismo internacional con una gracia satírica de la mejor estirpe española» (12).

Ésta fue la vida segada por la barbarie que no gastó en él una bala, sino que le dio muerte antigua e inhumana. Una víctima más de la práctica del gatillo ligero que siguió al inicio de la guerra en las zonas del país que dominaba la facción alzada del ejército español. Se cumplió aquella pulsión destructiva que afirmaba la razón nacionalista, frente a la sinrazón de los tres *ismos* practicados por López Torres: comunismo, sindicalismo y surrealismo.

Ya cuenta Canarias con su poeta doblemente asesinado: en cuerpo y obra, ésta también largo tiempo en el olvido. Ojalá valga la pena desenterrarlo paginado para

seguir abriendo al viento velas mayores de libertad, co-
existencia y buena memoria. Y que aprendamos en serio
que la tierra que ignora, asesina y olvida a sus poetas
no es digna de tenerlos. Ojalá, viento en popa, los aires
del verso libre nos lleven sobre la fosa abisal que ha dado
a su calavera corona de algas, no de laurel parnasiano.
Anémonas de mar, no flor natural. Tinta impresa y paz
lectora. La que, de seguro, deslumbrará al lector, si consi-
gue leer entre líneas el meteórico y rudo destino que per-
siguió a uno de nuestros mejores poetas de ahora y de
siempre.

ÁNGEL SÁNCHEZ

NOTAS

- (1) En «Bibliografía de D. López Torres» (ROA n.º 1-2. 1985)
- (2) «Facción Española Surrealista de Tenerife», pág. 149.
- (3) *Op. cit.* pág. 149.
- (4) WESTERDAHL, Eduardo: «La ternura de un surrealista al servicio de la revolución», en *Jornada Literaria*. Santa Cruz de Tenerife, 26-12-81.
- (5) PÉREZ MINIK, *op. cit.* pág. 16.
- (6) PÉREZ MINIK, *op. cit.* pág. 12.
- (7) PÉREZ MINIK *op. cit.* págs. 35-36.
- (8) En *Jornada Literaria* (11-6-83).
- (9) En la *Introducción* a «Diario de un sol de verano», pág. 16.
- (10) C. B. MORRIS: «El Manifiesto surrealista escrito en Tenerife», pág. 10.
- (11) CASTRO, Fernando: «El surrealismo en Tenerife: por una contextualización necesaria», *Jornada Literaria* n.º 120 (11-6-83).
- (12) PÉREZ MINIK, *op. cit.* págs. 149-150.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO, Fernando: «Una carta de Óscar Domínguez a López Torres». *Jornada*. 28-3-81, pág. 11.

— «El surrealismo en Tenerife: por una contextualización necesaria». *Jornada*. 11-6-82.

— «Domingo López Torres: *Lo imprevisto*. Una fundamental aportación a la historia del surrealismo en Canarias». *El Día*. 29-4-82.

— «Domingo López Torres y lo imprevisto». *Diario de Avisos*. 13-9-81.

— «Homenaje a Domingo López Torres». *Jornada*. 26-12-81.

«GACETA DE ARTE» (1932-1935) Reedición facsímil. Colegio de Arquitectos de Canarias. Madrid, 1989.

LÓPEZ TORRES, Domingo: «Lo imprevisto». Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Departamento de Literatura Española. La Laguna (Tenerife), 1981.

— «Diario de un sol de verano». Edición de A. Sánchez Robayna. Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna. La Laguna (Tenerife), 1987.

MARTÍN MONTENEGRO, Salvador F.: «Bibliografía de Domingo López Torres», en «Revista del Oeste de África», n.ºs 1-2, junio-julio, 1985, págs. 26-34. Santa Cruz de Tenerife.

MORRIS, C. B.: «Surrealism and Spain», Cambridge University Press. Cambridge, 1972.

— «El manifiesto surrealista escrito en Tenerife». Universidad de La Laguna, Seminario de Literatura Canaria. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna (Tenerife), 1983.

— «Domingo López Torres bajo el imperativo de su época». *Syntaxis*, n.º 3 (otoño) págs. 18-35. Santa Cruz de Tenerife, 1981.

NUEZ, Sebastián de la: «López Torres entre la vanguardia y el compromiso». *Jornada*. 26-12-81, pág. 12.

PÉREZ CORRALES, Miguel: «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular». *Jornada*, I: 1926, 1927 (4-7: págs. 11-12); II: 1928 (25-7: págs. 11-12); III: 1929, 1930. 8-8. pág. 12; IV: 1931, 1932 (22-8. pág. 12); V: 1933, 1934 (3-10: pág. 12) y VI: 1935, 1936 (17-10: pág. 12). Santa Cruz de Tenerife 1981.

— «Diario de un verano excremencial». *Jornada* (26-12 pág. 12), 1981.

PÉREZ MINIK, Domingo: «Antología de la poesía canaria I. Tenerife». Goya Ediciones, págs. 350-362. Santa Cruz de Tenerife. 1981.

— «Facción Española Surrealista de Tenerife». Tusquet editor, Barcelona, 1975.

— «Domingo López Torres o lo imprevisto». *Jornada* (26-12-81 págs. 11 y 14).

— «Presentación de un libro inédito de Domingo López Torres. «*El Día*» (18-12-81 pág. 13). Santa Cruz de Tenerife.

ROSA, José M.ª de la: «Perfil y recuerdo de Domingo López Torres», *Jornada Literaria*, n.º 133, 3 de diciembre de 1983, pág. 3.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «Sobre Domingo López Torres», *Jornada Literaria*, n.º 18, 4 de abril de 1981, pág. 11.

— «Poemas de Domingo López Torres», *Aguayro*, n.º 133 (1981), pág. 14.

— «Poética insular de López Torres: tres poemas inéditos», *Jornada Literaria*, n.º 56, 26 de diciembre de 1981, págs. 12-14.

— «*Lo imprevisto*, de Domingo López Torres», *Vuelta*, n.º 62 (1981), pág. 33.

— «Tres poemas inéditos de *Diario de un sol de verano*», *Diario de Avisos*, 16 de mayo de 1982, pág. 19.

— «Un poema inédito de Domingo López Torres», *Jornada Literaria*, n.º 120, 11 de junio de 1983, pág. 12.

— *Museo Atlántico*, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1983, págs. 207-210.

— «Introducción» a la edición de «*Diario de un sol de verano*», Instituto de Estudios Canarios. Universidad de La Laguna. La Laguna (Tenerife), 1987.

I. POESÍA

1. POEMAS INCLUIDOS
EN LA
"ANTOLOGÍA DE LA POESÍA
CANARIA" (1952),
DE D. PÉREZ MINIK

EL MARINERO Y LA NOVIA

Espejos de azul narciso
viene la proa cortando
con un filo de inquietudes
y un verde de contrabando.
Con treinta ojos azules
viene el barco rebosando.
Los marinos en las velas
traen el viento acurrucado,
y en las jarcias y en las cuerdas
los desengaños colgados.
¡Cómo sueña con la novia
aquel marino tostado!
Los delfines traen de lejos
el barco bien escoltado
para dejarlo en el puerto
junto a la playa amarrado

¡Novia guapa, novia guapa:
la de los cabellos claros!
El marino le da un beso
en los labios encarnados
y ella le devuelve el mismo
cien veces multiplicado.
¡Novia mía, novia guapa,
la del cabello dorado!
El marino con su novia
está en la playa sentado.

La niña mira al marino
con los ojos entornados.
El mar esparce el rumor
de mil senos agitados.
Todas las brisas del norte
traen un roce intencionado.
Los lanchones de la playa
se miran ruborizados.
La tarde tiende en el mar
sus colores más rosados.
Dios guarda en el cubilete
su ficha de doce tantos.

El viento juega en las lonas
sus amores complicados.
La proa parte que parte
los mares encristalados.
Cuando la nave se pierde
y el mar se duerme cansado
la niña tiene los ojos
más agrios y más morados.

SE VENDE LA ESPERANCITA

La Esperancita está anclada
con los veleros del puerto.
Por la noche La Esperanza
va contándoles los cuentos
que sabe, a los balandritos
y a los lanchones remeros.

La Esperancita es muy vieja
y estando amarrada al puerto
los barcos de cabotaje
la saludan con respeto.
La Esperancita traía
allá por sus buenos tiempos
verdes racimos de frutos
que se doran en silencio.
Con camisetas rayadas
y con caras de sol lleno,
con calzones encarnados,
sus marineros morenos
tenían ojos azules,
de azul robado al buen tiempo.
La Esperancita, ¡la pobre!,
tres veces cambió de dueño;
y una vez —ella lo cuenta
muy bajito y en secreto—
se dedicó al contrabando
saltando de puerto en puerto.

Lástima de Esperancita
que hoy está en el varadero...
Cuando la vendan los dueños,
llorarán los marineros,
la mar llorará en la playa
y habrá en el puerto mal tiempo.
Y los barcos llorarán,
y yo lloraré con ellos.

No llores, Esperancita:
yo te lo digo en secreto.
El que te ajuste tan sólo
comprará tus palos viejos;
pero el corazón ¡mi barco!
seguirá anclado en el puerto.

EL CARRO DE LOS ROMEROS

Muchas palmas, muchas palmas.
Mucha banderita roja
con una franja amarilla.

Mucho llorar de las ruedas
que chillan, chillan y chillan.
¡Va el carro de los romeros!
Mucha tierra.
El farolito encendido
no es nada en la noche negra.
El carro
va desdoblado caminos;
por detrás los va plegando.
¡Va el carro de los romeros!

Las estrellitas del cielo
van también de romería.
Las estrellitas del cielo
borrachas, quién lo diría.
Las estrellitas del cielo
borrachas de añil del día.
¡Va el carro de los romeros!
Mucho chillar de las ruedas
que cantan, ríen y lloran.
¡Y lloran! Quién lo diría.
El carro de los romeros
va llorando de alegría.

DILES QUE TÚ QUIERES IR

Diles que tú quieres ir
de día por la marea
para que sea tu chico
patrón de barco de vela.
Y que le quiten de encima
tanto traje y tanta prenda
que él quiere ser marinero
de barca candelariera.

LAS CUERDAS DEL BARCO

Las cuerdas del barco:
la lira sonora que canta
por todos los puertos.
Si pulsa la brisa,
el canto es tan suave
que imita suspiros.
Y si el huracán,
las jarcias,
las velas,
las cuerdas,
quejándose van.

De noche, sirenas,
hacen equilibrios
por encaramarse al palo mayor;
y vibran canciones
que saben a sal,
a algas,
a peces,
a mar.

MI BARCO, DÓNDE HAS ESTADO

 Mi barco, ¿dónde has estado
que no has venido a mi puerto?
Mi barquito americano.
Donde yo peiné las brisas
con tus mástiles dorados.
Mi barco carga madera.
Mi barco viene pesado.
¡Qué contento está mi barco
después que lo han descargado!

EL VIENTO RUBRICA

Encima, el viento rubrica.
Cuatro caminos de sombra
buscan la vena perdida
que dentro de ti termina.
¿Ves?
Van cogidos de la mano
el árbol, el capitel y la brisa.
Las estampas amarillas
se rompen en tus esquinas.

PERSPECTIVA

Los faros del puerto hacen surcos en el mar.
Para enviar la ofrenda
de su luz dorada,
verde, azul, amarilla, encarnada.
El viento, suave, se peina
en los mástiles de la goleta anclada.
Las estrellas, en lo negro,
son las ventanas por donde escapa
el reflejo de luz de las orgías del cielo.
Y barcos, en tonos claros,
parecen siluetas recortadas
en el paisaje oscuro.

POEMA DE LA LANGOSTA

1

Vientos y arenas y playas
para recordarte
lo que tú bien sabes
que lo saben todos:
que nadie lo sabe
¡ah, sí, el continente!

2

Porque yo quise pararme
y el viento no me dejaba.
Me empujaba sin piedad.
Pero yo quise pararme.
Luego, transparente todo,
yo, por un mar sin cristales,
sin dónde, ni cuándo, nada.
(Los cielos deshabitados,
y los mares sin ventanas).

Me clavarón sin piedad:
las chicas en el sombrero,
los chicos en la solapa,
con alfileres de acero.
El mapa de mis desvelos
—sin norte, sin sur— cortado
por franjas verdes de sueño.

Y yo, aviadora, en el cielo,
navegando de costado.
Rotas las alas del miedo.
En manadas. Oprimida
por las paredes del viento.
(Sí, hemos borrado de nuestro itinerario,
para futuros viajes, la escala de las islas).

3

(Todos, de gala,
marchan al campo a exterminar la plaga de langostas.
Ingenieros agrónomos, con ametralladoras,
en los picos más altos de las islas,
—lejos de la indiscreta mirada de los tontos—,
los nativos tienen los ojos secos de mirar siempre al cielo,
archivan comprobantes para confeccionarse nóminas
[especiales].

TORERO, PASIÓN Y MUERTE

1

Como un globo de luz,
en vilo,
a disolverse sobre las arenas
o a levantarse en oro
hacia el tendido.
Pisando los oscuros
y claros escalones,
en el centro de él mismo
—sol y sombra—,
jubiloso.
El corazón de la plaza
saltando
de gozo.
(Viejas subterráneas vías
del centro a los corazones).

2

Colgado desde el cielo
por un hilo delgado,
el corazón más alto
que el sombrero,
torciendo las ocultas serpentinas.
(La diosa con su capa colorada,
dando pases al toro en el tendido.

Goya en los palcos,
Picasso en los más altos burladeros).
El torero, enseñando geometría
en las claras pizarras,
bajo un cielo de aplausos
y sombreros.

3

Sobresaliente en nada,
matriculado en todo,
al desván de la plaza
y desmemoria
sin pena ni gloria.

CATÁSTROFE

Ni tú, ni yo, ni el gozo aquel
que estaba
saltando entre los montes
al comenzar el día,
previeron el enorme cataclismo
de tus pequeños pechos entreabiertos
en un fondo de luces y cristales,
cortados con tan hábiles cuchillos
que todos los perfiles eran tuyos.
No tuvo el aire aquél la menor queja,
ni la rosa, ni el mar, ni la sonrisa.
Tan natural fue todo
que yo quedé sin ti, en el fiel de ti misma,
sin sentirlo siquiera.

Enormes precipicios, gritos desesperados,
envolvieron inútilmente las 6 de la mañana
de aquel día.

AQUELLA ENORME PLAGA

No tuviste siquiera la ventura
de que una voz amiga
te esperase en los altos miradores.
No. Todos te persiguieron con gritos,
con ametralladoras, con débiles plegarias.
Tus ojos de metal empavonado
buscaron por lagunas de silencio
camino de verdura.
¡Nadie tuvo conciencia de su vuelo!
Y caíste en los cultivos de una isla
que olvidó su lección de geografía.

2. LO IMPREVISTO (1981)

¡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 ensoñado 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
caminos 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.

LAS MOSCAS

ni la persecución encarnizada
de los más contundentes adjetivos,
ni el continuo girar de 2.000 brazos,
ni aquella espesa nube de exterminio.
que invadiéndolo todo
hizo palidecer tu buena estrella
pudieron desviar aquel destino
de ruin itinerario.
estabas en la sopa, los bolsillos,
en el chaleco azul de ortiz rosales.
en todo.
el gracioso girar de corto vuelo,
el inquieto mover de las seis patas,
la perfecta hermandad de alas y olfato,
tu agilidad, tu audacia,
clavó con tal firmeza tu presencia,
que eres como las duchas, los reretes,
el patio, las noticias:
la constante obsesión que invade todo.

LA PATATA

descansabas, incauta, adormecida,
azul en tu indecisa adolescencia,
verde en la distracción de los quehaceres,
de tu casa, tu sexo, tu ventura.
la tierra, blanca, negra o colorada,
ponía ya un estigma a tu destino
de blanda, dura, amarga
o dulce carne.
podías navegar por las alturas
de los mares más hondos,
o perderte en la insulsa algarabía
del discurrir más tonto
por el cauce normal de la costumbre.
así, sin conocer el jubiloso grito
de la entrega sin qué, ni cómo, cuándo,
que multiplica en 7 lo que es 1,
un 16 cualquiera, entre mis manos
temblorosa, indecisa, sucia, negra,
caíste.
el filo más agudo del deseo,
de mi sangriento amor,
mi ruin coraje,
te arrancaba la piel entre mis dedos,
y los gritos, lamentos y suspiros
se perdieron sin eco entre mis manos
de asesino inexperto.

cuando tu cuerpo blanco, mutilado,
cayó sobre las aguas de tu cielo,
el gris estaño de tu desventura,
se partió en mil pedazos.

LOS RETRETES (3 de la mañana)

violadas espirales de la prisa
de continuo correr, ruidos internos
por los ocultos cauces sin fronteras
—laberinto sin dónde, afán sin freno—,
rompe el sueño, la risa, los colores,
la dolorosa acelerada espera
pródiga en la promesa, el ala, el premio:
verse ascender, ligero, en pleno vuelo,
hacia un cielo, otro cielo, y otro cielo.
mientras la oscura cloaca de desdenes
insuficiente para tanta ofrenda
salta sobre la geometría de los bordes
inventando rizados carrouseles.
la brisa azul de las primeras horas
rendida abiertamente a su destino
abre obstinadamente estrechas calles
en la espesa ciudad de los olores,
poniendo una aureola al desahogo.
no hubo consigna audaz que contuviera
a los don pedros de los tres salones
saltando en frenesí por corredores,
empinadas trincheras de prejuicios.
los traicioneros vientos, firmes flechas,

se quiebran ante el toro acorazado
del querer volcar, romper la brecha,
de altas severas órdenes cuadradas
y suplicantes, encendidos ruegos.

encristalados brillos sudorosos,
agrios reflejos, distendidas luces,
adelantaban tanto la presencia
que ni las blancas sábanas, los tules,
el pánico, la risa, el abandono,
pudieron encontrar eco en la sangre.
¿quién te arrastró al tormento?
¿fue el calor o el clamor ya congelado
quien desató sus iras de cristales?
recorrían los campos de tu cuerpo,
el caracol de tierra del invierno,
los témpanos del aire,
las lenguas de los mármoles más blancos,
mares petrificados, aguas turbias,
de par en par la puerta
a la primera inesperada brisa.
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 encanto de acerico
de tu parado cielo amenazante.
la emoción se colgaba de los ojos
y la sangre olvidando sus caminos
despertaba profundos cauces yertos.

¿eres proyecto ya en el alto cielo,
vaporoso cristal, espesa nube,
suelo y cielo de arcángeles dormidos;
o realidad en la movida arena
de sudorosas somnolientas olas?
¿fue abierta voz que se perdió en el muro
o cerrado clamor, profundo pozo?
aún estábamos firmes en el suelo.
la nube que enhebraba nuestros ojos,
amplia, afilada, horizontal ventura,
guillotina un mar de espesas frentes.
el duro lecho se perdió en el ala
de tu blando costado, de algodón
humo y sueño se vislumbraban lejos,
remotísimas, prometedoras dichas.

3. **DIARIO DE UN SOL DE VERANO**
(1987)

SIEMPRE en la playa, siempre.
Y aquel cielo de espejo submarino.
Y aquellos batallones de corderos
que se pierden y mueren en las rocas
donde dejan ocultos corazones
de piedras de colores.

¿Dónde se multiplican los rumores?

Sueño de escalas verdes en las piedras
donde los peces tienen primaveras.

*

(La luz, mercurio, fabrica
espejos que se hacen trizas).

1

PARA MIS amigos de la playa, yo, como los artistas cinematográficos, no almuerzo; por eso seguía, héroe entre los chicos, tan impávido, por la playa, a las doce del día.

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. Entonces yo me fui muy bajo por la ciudad con todas mis luces, despintando todas las casas azules y todos los rincones negros.

LLUVIA, SOL, lluvia, sol. Y giraba la ruleta de las horas. Y nadie sabía a qué carta quedarse en aquel día de tiempo caprichoso, tornadizo. Y las gotas caían y manchaban, y yo limpiaba, y manchaba, y limpiaba; y todo era indeciso. El mar gris sucio, impersonal. Pero yo limpiaba, limpiaba; y fueron desapareciendo los oscuros y la tierra se llenó de amarillos, y el mar de reflejos. Y la ruleta de las horas que giraba y giraba se paró poco a poco en las doce.

4

(Ensueños.)

LOS ESPEJOS se hacen trizas
en verticales de piedra.

Se descomponen
cuerpos duros de montañas
en triángulos biselados.

Yo, roto, multiplicado.

5

(Ensueños.)

YO, PELOTA que me lanzan,
¡ay!, los barcos.

*

El mar: stadium
de profesionales internacionales,
de entrañas dinámicas.

*

Volteo yo, pelota amarilla,
nueva.

*

El barco sueña
que el mar es un plato,
para ser una pelota sola.

*

La isla es árbitro federado
de equipos multicolores.

(Yo, y el mar de puerto cerrado.)

ÉL, PENSATIVO y callado,
suspiraba tristemente.

Yo, con mi mirada larga,
lo atravesé lentamente.

Él, que mira y que no mira,
me miraba indiferente,

mirándome y no mirando
sino lo que tiene ausente.

HOY, HA querido la luna anularme. (La luna es una marquesa romántica tan pulcra y tan ceremoniosa que cuando me envuelve y me pierdo en sus enaguas almidonadas no puedo ni enfadarme). Y se ha colocado delante de mí. Todos me miraban con cristales ahumados. El día se puso rosado. Los profesores subieron a las azoteas con los discípulos (los pobres niños de las escuelas que deben verlo todo por los ojos de un maestro viejo) para enseñarles el fenómeno (¡¡el fenómeno!!). Y yo poco a poco iba enseñándoles mis cuernos en mi «cuarto menguante». ¡Qué pensarán de mí los niños que no saben nada de fenómenos!

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.

HOY, COMO la marea estaba vacía y la playa baja fuimos andando y resbalando en el musgo de las piedras y nos metimos en el puente. ¡¡Aquello daba miedo!! Y encontramos —qué difícil era distinguirlas— las lapas pegadas a las rocas. Y un chico que nunca va a la escuela y siempre está en la playa, ¡qué suerte!, se las iba comiendo vivas. Y también encontramos, cuando salimos por el otro lado del puente, sobre una roca, ¡qué raro!, un cangrejo colorado.

9

CUANDO LA ola se marcha,
¡ay!, que me arrastra y me lleva.

Ola, ¿te quieres estar quieta?

Y me dejas en la boca
lágrimas de agua perdida.

Cuando pasas de ti a mí,
¡ay!, que te quedas sin ti,
sola, de sal, en la arena.

(Con el barco escuela alemán.)

TODO BLANCO, un iceberg,
témpano de norte frío.

Duro perfil del «no hay».
(Sin miradas incendiarias
ni perfiles de caderas).

Las distancias congeladas.
Los mares petrificados
como en un cuadro de Holanda.

Es cuando el mártir San Plácido
caminó sobre las aguas.
Y ángeles cristalizados
colgaban desde las nubes
amarrados por las alas.

(Con la mirada más verde de la playa.)

VOZ VERDE de tu mirada.

Vena del monte.

Mancha primera del agua.

Menta de la fruta agria.

Verde semblante que pone
la primavera en la playa.

Deja que se me escape el alma
por esa ventana clara

y que mi voz amarilla
se pierda en tu madrugada.

¡CÓMO SE cubrían los chicos el cuerpo de algas!

Aquella mañana apareció toda la playa verde y el agua verde; y los chicos más listos miraron al cielo a ver si estaba verde también, pero no estaba.

Cuando metieron los pies en el agua se les iban enredando las algas, verdes, verdes, como naranjas sombrías. Todo el día tuvieron en los ojos aquel verde transparente.

Cuando se marcharon de la playa llevaban montones de algas en las manos, y como un hombre les dijera que aquello eran plantas marinas las llevaron a sus casas para ponerlas en una maceta y regarlas con agua y con sal.

(La trágica clase de aritmética.)

CÓMO LES gustaba a los chicos (a los mayores) la historia de Canarias.

—Don Manuel, ¿por qué mataron a los guanches? Y don Manuel les empezaba a contar la mar de cosas y los chicos continuaban preguntando llenos de curiosidad y el profesor contándoles entusiasmado. Y los chicos miraban de reojo, llenos de júbilo, el reloj, porque se iba pasando la hora de la aritmética.

HOY, DOMINGO, está la playa vacía de chicos y de olas. Viene de lejos —banderas y guitarras— la voz de los marinos desembarcados.

Sal, salada de sal,
agua morena;
vete por esos mares
para que traigas
la medida exacta
de las profundidades.
Sal.

Vete, marea salada, vete,
que te quieren los niños para juguete.

(Con el velero, color de pensamiento de niño adolescente.)

PRESOS, MORDIENDO en el hilo,
iban los cuatro colores
afilando sus cuchillos.

Y por el aire y por el mar, cortando,
iban velas de lonas y de estaño.

—¿Me llevas?

—¡No te llevo!

Y yo estaba colgado con mis brazos morenos
de las caderas finas del velero.

16

LLÉNATE TÚ de mí
y de transparencias,
campana de cristal
niña, ¡mi novia!
Que te está dando vueltas
y vueltas, quieto,
el pez —reflejos y colores—
de los deseos.
Tus caderas tan claras
de luz y sombra
tienen perdido a un ángel
con alas rotas.

IDAS LAS voces,
las formas, los colores,
solos, tú, yo y la playa;
de besos, ¡qué morenos
se pusieron tus muslos
y mis ansias!

¿Sabes?, tienes catorce años
y estás sola en la playa.

Tus formas luminosas,
llenas de claridad y ángeles sabios,
en las oscuridades
mis amigos morenos de quince años,
reinas y babilonias
en las instituciones de los ángeles malos.

*

Se sentía el latir acelerado del corazón en la playa.

18

LAS ROCAS y la mar,
y yo sobre ellas,
bebiendo brisas y matando estrellas.

*

Y las olas se rompen,
aquí en la costa,
y en la playa de arena,
¡qué nadadores!

Si los chicos se bañan
se unen con ellas
y llegan abrazados
hasta la arena.

*(Mi novia patinadora se me va
con los marinos del barco de guerra.)*

BAÑISTA SOBRE una tabla
paseando, altos, los pechos.
Tritón de veinte caballos
se la va llevando al cielo.

La niña neptuno piensa
que es un tiburón el viento.
Y que los peces del mar
son aeroplanos del cielo.

Un laberinto de estampas
le cortó los pensamientos.

*

Por galerías azules
se internaba mar adentro,
dándole vueltas y vueltas
el carrousel de los sueños.

*(Un marino americano
soñaba que era banquero.)*

PRIMER DÍA

Salté muy alto, ensayando
los músculos primeros de las piernas.

Y mi cuerpo cayó perpendicular
en las aguas.

De las profundidades
traje este color de mis ojos
y este brillo de conchas y corales.

Ya en la superficie
mis brazos ejercitan sus músculos mejores
con el deseo de llegar a las playas
donde calman las chicas sus ardores,
y aquel temor al primer beso
de la niña que juega a ser novia.

EN LA COSTA de rocas y mariscos,
ganando al mar en desnudez y en brillo,
cabalgando en un potro de deseos
en aquel mediodía de mis bríos,
con qué prisa llegaron las morenas
a tenderse conmigo en las arenas.

(DE DETRÁS de las rocas viene este camión de los niños pescadores.)

Niño de cuerda y anzuelo,
no echas al mar más carnada,
que está picando en el cebo,
¡ay!, la morena pintada.
¡Ay, la morena pintada!

*

(Los viejos pescadores se van malhumorados porque los peces de la mar se dejan coger solamente por el anzuelo de los chicos morenos.)

(Yo me voy. Y aún queda
mi corazón perdido entre las piedras.)

YO FUI a la playa contigo,
¿recuerdas?, yo fui a la playa.

Y te revolcó la ola,
a ti, que ibas conmigo,
¿recuerdas?, a ti.

¡Anda, vete, que me engañas
con el mar!

(Yo me fui deletreando máximas y proverbios
de las montañas y los mares cultos.)

ESE GOZO que tenías
saltando entre los pechos
al comenzar el día
(perdido ya en ti misma,
como el agua
en la arena calurosa de la playa),
lo tienes —¿no lo ves?—
en el centro de tus miradas
y las mías,
jugando con las niñas
de nuestros ojos
a las cuatro esquinas.

AQUELLA NOCHE de los ojos
pasó.
Y no volvió la madrugada verde
que esperaba.

Entonces en aquel hueco
de las cuatro esquinas
que me dejó tu ausencia
jugaron cinco estrellas.
Así se me distrajo la mirada.

* * *

(¿Recuerdas? Aquella noche
estaba la luna en cuarto creciente.)

**AHORA TE vas, ahora vuelves,
¡saltas!**

Por debajo de ti misma
van pasando las palabras.

—Ahora te vas, ahora vuelves—.

Los azules, a tres tiempos
—«por un caminito
cansada de andar»—,
cantan.

Mira cómo caen al mar
collares de cuentas blancas.

EL RECTÁNGULO del muladar estaba orientado al Este.

Por la mañana la portada de piedra se recortaba sobre el suelo y la cruz de madera que estaba sobre ella jugueteaba con suaves movimientos dentro de los charcos de orines. Los mulos al pasar la iban pisoteando. El hijo de Dios se había descolgado. Dentro, jugaba como en su nacimiento.

Yo, en el pórtico, hacía hervir el estiércol, que envolvía todo en un afrodisiaco de limón y canela.

Las mulas tenían las caderas lustrosas y los dientes sombríos.

El poema de los ojos tristes de las mulas sin potro va rodando por todo el aire tibio que yo traigo.

En el agua que deja ver el fondo de los charcos nace la hierbabuena.

En el agua color de chocolate nace la hierbamala; pero la hierba mala también es verde.

Todos los burros adolescentes comen y saltan como locos sobre sus sombras. Yo, sobre ellos.

Un dios niño hace charquitos en el agua sucia y se metía dentro hasta ponerse negro y por eso tiene los ojos azules. Entonces yo, loco de júbilo, me metí también dentro de mi charco pequeño y empecé sin querer a ensuciar el color de las cosas.

**MODELADOR DE arenas, en la playa,
haciendo cuerpos de varón y hembra
pasaba las mañanas.**

**Necesitado de las formas bellas
aprendía en las curvas del balandro
a modelar caderas.**

**De noche ya, gritando mis ausencias,
buscaba yo en las playas las formas
que dejaban las chicas en la arena.**

CÓMO ME empuja el mar hacia el balandro
—¡ah, sí, porque él es rubio y yo moreno!—
del vientre corto y de los brazos largos.

Marineras, huyendo de los remos,
desnudas ya, cuelgan sus trajes blancos,
rompiendo el viento con sus altos pechos.

Y los peces sobre la mar salada,
agria de tantas formas de limones,
llevan para las niñas trajes de algas.

Así gana la mar ninfas mejores
robadas a la arena de las playas
en los meses del baño y los calores.

UN PAISAJE CON CAMELLOS

Sin pasar, pasando, lentos.

Arena, de lava, hueca,
cruje limando los sueños:
«las monedas de oro viejo
navegando por el suelo».

Las campanillas, sin eco.

No hay sol para tanto campo
yerto.
Ni cielo.

Los ojos de los camellos
buscándose sombra dentro.

4. OTROS POEMAS

MATINAL

Helios, impúdico, se baña en el Atlántico.
Una nube, pudorosa,
Se tiñe las mejillas de carmín.
Y el campo azul y plata
Se estira perezoso y sensual. Transición.
Máximo de esplendor: Meridiano.
Ella, enamorada, por agradarle a él
Se acerca demasiado
Y llora el manantial de su pálida cara;
Pero el Sol, presuroso,
Descompone sus rayos en los siete colores,
Para hacerle la ofrenda de un arco divino.

Cuando el río en el mar, el monte en la llanura,
el pájaro en la rama, sí.
Cuando el número exacto en su camino
de riguroso matemático acierto,
el último dobléz, la última fecha,
¡sí, alegremente!
Es que la luz va audaz a evidenciarse;
el agua a su destino, mansamente.
Pero temblaba el calor en las moradas
medialunas que rubrican los ojos.
Y la gran boca abierta al horizonte
se buscaba su espejo.
¡Justo afán de ventura!
Es que tenía la rosa entre los dedos
sin terminar siquiera. Y otra rosa.
Y después de las rosas, otras rosas.
Estalla traicionero abierto lazo
cortando el ansia arribo a feliz sueño.
(Rápido escamoteo de la meta
después de hincharse el músculo en el salto.
El «no» cortante, duro, en el camino
de una flor, un adiós, una sonrisa.
Perdido pie en empinada escala,
inútil bracear entre dos olas,
mentido «sí», difuminada orilla).
Clara voz convocaba a los silencios.
Recortado quedó el latir del mundo
en afilado congelado hueco
que transparenta un mar petrificado.

Instantánea fugaz de lluvia quieta
o iniciado suspiro en llanto y risa.
Giraba en torno a todos firme pena,
destino inexorable, orden segura
de transitar andenes sin mañanas.
Pez en el aire, pájaro en el agua.
Y ya sólo nos queda sacudir el día
levantando la luz que le sostiene
con tal de que en él quepan otros días.

PICASSO

1

buscándote
buscándote desesperadamente.
adivinándote
en la imperfecta geometría
de pizarras gastadas,
te encontré,
no en la mañana azul,
ni rosa;
sino, limitado y perfecto,
(sin la gorra de viaje sobre el marco,
sin color,
sin patrón de guitarras,
sin nombres,
sin aspecto de napoleón caído
llevando de las bridas el caballo)
en el exacto acercamiento
del asfalto y las cosas distantes.

todo lo lejos, cerca,
desde entonces.

tú, picasso, tan lejos,
tan cerca,
que ya te están asesinando
todos.

yo mismo.

desde entonces
perdidos por la forma y los colores.

todos.

de boca en boca
el popular secreto
de las nuevas ventanas
abiertas a la navegación

2

incauta
de las letras.

braque, marcoussis, gris,
levantando técnicamente planos
de las nuevas ciudades de picasso.

picasso, por la playa
del mar universal de la pintura,
toreando a los nuevos arquitectos.

(violentamente,
del corazón de la pintura
española,
lanzó al desván —azul pálido—
de la academia,
un estigma profundo de 10 siglos:
el estúpido naturalismo).

de «gaceta de arte» (n.º 11. dic. 1932)

II. PROSA

SURREALISMO Y REVOLUCIÓN

la dialéctica materialista, o el materialismo histórico, como teoría del conocimiento del marxismo, nace con hegel envuelta en nubes idealistas que rompe marx para una teoría clara a todos los fenómenos históricos que sirven de fundamento al socialismo científico. así, dentro de la civilización burguesa, se desarrolla una nueva teoría económica —ante y frente a ella—, cuyo empuje crítico no puede resistir un sistema que ya se había planteado consigo mismo problemas fundamentales irresolubles: superproducción, acumulación y obreros parados. la dialéctica materialista adquiere nueva significación después de haber recorrido felizmente aun a riesgo de perderse en el laberinto de las teorías de feuerbach de la inefable orilla tranquila de hegel a la agitada y racional de marx.

el socialismo científico rompe con un pasado de caos y desintegración dando a la humanidad el contenido integral de una nueva cultura.

hegel, racionalista, sometido a la disciplina lógica de su sistema, aun a pesar de ser profundamente sensible a la estética, en su ascensión hacia lo absoluto, encontró que el arte había quedado rezagado, impotente para alcanzar la categoría del pensamiento y la reflexión modernos: los intereses materiales y políticos: «el arte, en su más alto destino, es y sigue siendo un pasado para nosotros». en cierta forma hegel rompe de una manera indirecta con

el concepto de que «el arte debe vencer a la naturaleza con la forma».

más tarde, schleiermacher, no conforme con sus antecesores, incluye el arte en el apartado de su filosofía correspondiente a la ética: filosofía del espíritu (psicología) dando valor estético a las imágenes producidas durante el estado de sueño, schleiermacher coloca ya la estética en su verdadero camino, valorador de la única fuente positiva del arte: la subconsciencia.

(«existe, además de la conciencia clara, la conciencia marginal (o de penumbra) y más allá de ésta aún, la conciencia subliminal, conciencia misteriosa y oscura de la que emerge, en la conciencia clara, nuestro mejor yo. de esta conciencia nacen las inspiraciones del artista, las visiones a distancia de la telepatía, así como los fenómenos de la vida religiosa mental. lo mejor de nosotros es lo inconsciente; lo consciente representa sólo un residuo sin importancia de la evolución») rieles del surrealismo.

pero schleiermacher, atado aún a los viejos principios termina reconociendo que el sueño es un proceso caótico, sin estabilidad, orden, conexión ni medida.

entonces el arte pone freno a la espontánea expresión del subconsciente, y es en el freno en lo que se diferencia del surrealismo. el surrealismo no tiene miedo en apartarse del arte porque entonces cae dentro del campo de la experimentación, de la ciencia, y de esta manera es de la que va a servir más y mejor al materialismo científico, como documental para la estructuración de la nueva cultura.

después de 1917, en que apollinaire encuentra justa etiqueta para la libre expresión del subconsciente, comienza una lucha interna, lucha de ideas para encontrar el verdadero camino de la nueva tendencia, que descubre por fin andré breton y aclara más tarde aragon diciendo que «es el método del conocimiento del mecanismo «real» del

pensamiento, y de las relaciones «reales» de la expresión, y las relaciones verídicas del pensamiento expresado y del mundo sobre el que él obra verdaderamente».

entonces es cuando surge un horizonte nuevo para el surrealismo y cuando adquiere valor de dato científico a confrontar en su día con la cultura proletaria.

embarcados ya definitivamente en estas definiciones traicionan su origen burgués (que no niegan) y asisten en 1930, jorge sadoul y aragon, en representación del grupo surrealista revolucionario francés, al congreso de kharkov siendo el único grupo de artistas revolucionarios —habiendo quedado excluidos los remy, istrati y barbousse— que ingresó oficialmente como grupo revolucionario al servicio y para la defensa del partido comunista francés.

el surrealismo rompe violentamente con todo lo que se opone a la natural expansión del subconsciente, rompe con las formas de la misma manera que el impresionismo había roto con los colores. (en pintura, el surrealismo es a la forma lo que el impresionismo es al color). los impresionistas corren con luz los objetos de la misma manera que los surrealistas destruyen los cuadros clásicos con vitriolo.

en el amanecer verde del primer día, comienza la estructuración entre viejos escombros, de un mundo alegre y joven. un mundo a la medida —justo, exacto—, para una humanidad mejor.

antes de este momento nada. nada que tenga un valor verdaderamente nuevo. no más hablar de un falso arte proletario. todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. él no pretende ser la justa expresión proletaria —como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura— sino una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración.

los países capitalistas en época de guerra lo sacrifican todo a la guerra: sus pensamientos mejores al ejercicio de la destrucción del enemigo.

los proletarios del mundo estamos en constante lucha por la implantación de nuestros principios, para la destrucción de un sistema cansado. ¡cómo no vamos a sacrificarlo también todo por el éxito de nuestras ideas! después, cuando el mundo se afiance en nuevos cimientos, ya desaparecidas las luchas y las clases, sin proletarios ni burgueses, en ese día primero de un mundo mejor, comenzará la preparación cultural nueva que llegado cierto nivel creará su arte y sus artistas, y el artista a su vez creará su pueblo, y en esta justa correspondencia alcanzará la cultura su cielo más alto.

[En «gaceta de arte», SCT, octubre 1932]

PSICOLOGÍA DEL SURREALISMO

al principio, descolgados por fenómenos hipnóticos encontrados, intentábase equivocadamente bucear en las turbias corrientes del subconsciente, esquivas a toda captura. luego más expertos en procedimientos, los nuevos géometras apuntalando y midiendo los nuevos subterráneos caminos de los viejos países del espíritu.

así, en el campo de la ciencia, iban precipitándose en terreno psicoanalítico, prodigiosamente. una carrera en que al terminar la primera vuelta —sin desarrollar aún los músculos primeros— había ya un segundo corredor dispuesto a continuarla —portador de bastantes experiencias— y hasta un tercero —conocedor de todos los obstáculos, ejercitando los músculos mejores—. atropellando sistemas y academias, rompiendo el silencio que imponía a la ciencia una moral estúpida, se iban sucediendo mesmer, charcot, freud.

con freud comienza el más sencillo procedimiento de análisis psíquico: la interpretación de los sueños, durante el sueño el subconsciente va proyectando las infinitas impresiones almacenadas, oscuras aguas estancadas en profundas alcantarillas de olvido, en imágenes incomprensibles —sin colores, entonada en la sola escala que va del blanco al negro, como el cine— que es necesario interpretar. en la oscuridad de la noche, ante los infinitos silenciosos espectadores, en la negra pantalla del sueño. las escenas cru-

zadas, yuxtapuestas, enlazadas desesperadamente, transparentándose unas sobre otras las representaciones de un yo reprimido, estrangulado inflexiblemente por la conciencia.

hay dos maneras reales de discurrir en la vida. dos caminos paralelos: países de la consciencia y de la subconsciencia. de tal manera que no se sabe cuándo se pierde uno para continuar el otro, como «cuando en el zafir doble, pez querube, el cuerpo ya no se sabe si resbala en las profundidades o si en el denso azul del cielo sube a atracar en la arena o en la nube».

es tan inmenso el campo del espíritu que todos los que discurren por él se han encontrado de pronto ante paisajes completamente desconocidos, tan vastos que son impotentes para captarlos. el terror enorme ante tanta inmensidad ha hecho que los psicólogos se hayan siempre aferrado desesperadamente a la tabla de sus pequeños sistemas. freud se vio, cuando menos lo pensaba, envuelto en el enorme mundo del sexo, sin poder otear sus linderos. un mundo inexplorado, ausente en toda carta científica, en el norte de sus investigaciones, navegando por él, sujeto al análisis, fue capaz de soportar toda su teoría llegando hasta aquel extremo cínico (para los académicos) en que se demuestra que el hombre desde su prehistoria viene envuelto en el estigma profundo de la libido.

en esta época de racionalización exacerbada, el hombre va perdiendo libertad y capacidad de goce, mediatizado por las costumbres y conveniencias sociales. monotonía extremada por el sistema, necesario para una ordenación perfecta de la sociedad. el cine con su técnica había terminado ya con la pintura, en ensayo crítico con la creación literaria, y todo se entroncaba científicamente en los rígidos moldes de la época, sujeta más que nunca al especialismo. entonces los artistas se dan cuenta de que es necesario buscarse interiormente para poder encontrar su verdadero camino (es cuando coinciden con las teorías freudianas

que afirman ser cada día más necesaria la expresión individual psíquica como inimitable y única exacta expresión de la personalidad). es el momento en que el impresionismo llega a la cima y comienza a precipitarse el arte por la pendiente del expresionismo. es cuando grosz cree llegado el momento de descomposición. cuando surgen 77 tendencias de arte y todas afirman pintar el alma verdadera. y más. tantas tendencias como artistas. porque era el momento en que todos pretendían encontrarse interiormente.

dalí, miró y max ernst, traen un enorme documental de sus respectivas investigaciones subterráneas. breton, aragon, tzara, eluard (la poesía se ha introducido siempre por todos los resquicios de la ciencia) las anotaciones interiores más interesantes. pero todo ya —y aquí estriba el talento del movimiento surrealista francés— impulsado en una determinada dirección. conectado al concepto materialista de la historia, a la teoría del conocimiento del marxismo.

[En «gaceta de arte», marzo 1933]

AUREOLA Y ESTIGMA DEL SURREALISMO

en parís, en la galería de pierre colle, se ha celebrado recientemente una exposición con lo más auténtico y representativo plásticamente del movimiento surrealista francés, de ese movimiento surrealista al servicio de la revolución, animado por dos elementos de un valor indudable como andré breton y paul eluard. en ella figuraban esculturas de miró, arp, dalí y giacometti; objetos surrealistas de andré breton, man ray, max ernst, yves tanguy, y salvador dalí; cuadros de hugo, tanguy, erns, dalí, duchamp y otros.

esta exposición de ahora no tuvo aquel efecto explosivo de la de 1930 cuando los camelots du roi irrumpieron violentamente en la sala donde se proyectaba «l'age d'or» destrozando todos los cuadros que se exponían en el vestíbulo. y hay quien ha señalado que la virtud del surrealismo está en estas manifestaciones explosivas y que cuando la explosión no se produce es porque ya es cosa pasada y no tiene razón de ser, y es esto un error, porque ahora que el surrealismo discurre sobre verdaderos rieles, sin oposición casi, por senderos conocidos, con todas sus estampas ordenadas, es cuando se vislumbra claramente su verdadero mañana. es necesario hacer seriamente un balance de todo aquel pasado caótico del surrealismo, y más que del pasado caótico del surrealismo, de la mala literatura y peor crítica que bajo y sobre el surrealismo se ha hecho

por quienes no han sabido separar el surrealismo de la explosión dadaísta y ven en aquél una continuación de éste, una expresión insincera y falta de sentido, dando un enorme salto de lo que tiene ya rango científico al camelo organizado.

ocurre también con frecuencia en la débil inteligencia crítica (mejor, inteligencia vivaz), fácil a nuevos rumbos de insospechados nortes, afanosos por ensayar nuevos itinerarios, el que las manifestaciones surrealistas sean confundidas con las aportaciones plásticas simbólicas típicas de los esquizofrénicos, descubriendo en campos de introspección, atravesando enormes océanos patológicos, verdaderas américas del espíritu. como siempre, los artistas y los críticos de arte en el centro del laberinto viendo imaginarias puertas, jugando al escondite en las arcadas al fondo de la explanada de cualquier cuadro de chirico, de las arcadas dentro o fuera del cuadro. aun a doscientos kilómetros de una lado cualquiera. porque todo cuadro tiene sus arcadas donde infaliblemente juega el artista y el crítico, y sus explanadas para ensayar carreras del caballo donde ganar la vez. el éxito está de parte de quien llegue primero al campo contrario, porque si el crítico entra primero en el campo del artista sus conceptos formarán conciencia en éste y será un eterno seguidor suyo, picasso, napoleón antes de waterloo, campeón de los cien metros en todos los campos, al frente de un batallón de críticos defraudados, seguidores y perseguidores.

el surrealismo haciendo veredas en el fango hacia una cloaca de inmundicias hizo distraer la mirada de preciosos paisajes exteriores (de aquellos paisajes dulces de los violados atardeceres, del azul pálido de los cielos esmaltados, de las fotografías iluminadas, de los cielos congelados de ángeles en paracaídas, del oro de los galones, de los poemas inflamados, de los títulos y diplomas en anchos marcos, de los pesados consejos familiares) para hacerla discurrir vertiginosamente por el tobogán de los más retorcidos pensamientos. al principio el movimiento dadaísta fue la

voz sin sentido que hizo asomar a los más altos ventanales las más altas conciencias. aquellas que más tarde habían de precipitarse en el expresionismo: abandono de lo exterior objetivo hacia lo interior subjetivo. y es tan inevitable el camino interior que ya no queda quien seriamente centrado en nuestra época —envuelto en sus problemas, en los graves problemas a lomo de lo económico— deje de llevar en su bolsillo la inevitable íntima estampa surrealista. porque nuestras excavaciones nos llevaron a aquellas subterráneas alcantarillas —tan profundamente enterradas por nosotros mismos en otros tiempos— de las que hemos extraído estas inmundicias que hoy paseamos con orgullo.

un cuadro es algo real, temporal, un pensar realizado. una copia de la naturaleza puede ser realizada en cualquier momento por cualquier artista con igual realización técnica. es lo que se acostumbra llamar arte naturalista, pero el «naturalismo completo no es ningún arte, porque no hay en él ninguna solución a las necesidades no colmadas de la vida. la fotografía en colores puede despertar recuerdos agradables, pero el arte no es eso» (pfister). una aportación subconsciente, realizada plásticamente, no se puede repetir ni aun pretendiendo realizarla el mismo artista un momento después de haber terminado un cuadro, porque en el transcurso de la realización —a pesar suyo— va asociando los objetos más insospechados, en realidad ningún artista surrealista produce un cuadro, sino que en un momento determinado está el cuadro ahí —o lo esencial del cuadro, una vez aportado un objeto estímulo— y él no hace más que aprehender lo que ya está. extraerlo sin que pierda al salir por la intrincada red de los pensamientos lo esencial, es decir, lo que puede tener de más valor el cuadro.

así se forma un cuadro surrealista. se toma un objeto estímulo; por ejemplo, una posada (véase «la posada» cuadro de miró) e inmediatamente se adhieren diferentes representaciones que casi lo cubren por completo, como se adhieren los mariscos a las rocas sumergidas, como se ad-

hieren a guillermo tell (véase cuadro de dalí) asociaciones insospechadas. sin diferenciar entre moral o inmoral, bueno o malo, bello o feo sino puramente expresiones, porque, en último caso, ¿qué es moral, bello y bueno para un surrealista? los valores éticos, estéticos y religiosos no valen igual para una persona que para otra ni para una tendencia determinada, ni se encuentra en las esquinas de nuestros cotidianos paseos, sino que marchan por encima de nosotros inmutables, con vida propia e independiente, escapando generalmente a estos tiempos tumultuosos.

las exposiciones, publicaciones y otras manifestaciones surrealistas van marcando un paso seguro de ascensión, construyendo por una clara pista que van señalando breton, aragon y eluard.

breton y aragon, con una inteligencia ordenada, puesta la vista fija en el fin de sus concepciones, saltando los pequeños encuentros de fáciles teorizantes; eluard y crevel, con una inteligencia crítica marchando a contrapunto con todas las manifestaciones surrealistas, apuntalando las verdaderas conquistas: dalí, miró, tzara, tanguy, hugo, ernst y duchamp, con inteligencia vivaz, aprehendiendo rápidamente —pero sin superficialidad— todas las diferentes representaciones subconscientes.

así, organizado de esta manera, marcha hacia un frente de pacotilla de museo y falsos conceptos esta tropa única de avanzada sobre el caos de esta generación destrozada. de los 16 ismos, de la desintegración, de los pueblos triturados, sale este batallón rojo con una fe tan grande en sus principios, en el otear de un horizonte claro, que las más aparentes ordenadas tendencias no significan nada frente a la acción integral de esta nueva corriente surrealista.

[En «gaceta de arte», septiembre 1933]

ARTE SOCIAL: ERWIN PISCATOR

es la guerra, millones y millones de hombres, bajo el calor de arengas y banderas, con el deseo de llegar a los campos donde calman las ansias sus ardores, entre nubes de cantos de sirena y marchas militares, con un ritmo de pasos aprendidos que se repiten solos, van, envueltos en el pesado polvo de los abuelos, hacia un frente de imaginarios campeones.

(agosto de 1914. 13 millones de muertos, 11 millones de inválidos, 50 millones de soldados movilizados).

regreso. revolución. al lomo limpio del grito, bandera de un color para un único impulso colectivo, las masas, lejos de sentimientos y recuerdos violetas, marchan racionalmente a imponer por la fuerza del credo y las razones, nuevas normas donde encuadrar los pueblos de los hijos.

(enero de 1919. berlín. grosz, piscator, mehring, jung, hausmann: dadá, acción. «viva liebknecht». marzo de 1919. fundación del «teatro del proletariado». «¡compañeras y compañeros!»: «o socialismo... o hundimiento en la barbarie»).

cuando alemania regresa de la guerra, sus hombres más firmes aún en su ideología, comienzan en las calles de las ciudades alemanas una nueva guerra. todos van a servir a la revolución de un modo racional. cada uno va a dar

la batalla en su especialidad. en arte se distinguen grosz y piscator.

los artistas se dieron cuenta de que el arte es superficie —forma—; la política profundidad —contenido—, y que la política —intención— envuelta en una forma artística había de llegar de una manera más rápida y eficaz a las masas que si se le administrase, en la propaganda, de una forma violenta.

el hombre-artista crea la imagen; pero el artista-hombre pone la intención. y no es que el arte se supedite al artista (aunque el arte en absoluta independencia caería exánime en la nada) sino que el arte se entrega al artista y a su tendencia a condición de que a su vez el artista se entregue luego al arte.

así podría estar esquematizado este proceso del hombre-artista y del artista-hombre:

piscator-arte = teatro
arte-piscator = política.

*

a la revolución política añadió piscator la revolución técnica. piscator no quería llegar solamente a una nueva técnica de la escena sino que quería además terminar con la antigua distribución de las localidades en los teatros que separaba en diferentes capas sociales los espectadores de palcos, butacas y gradas. el encargado de dar forma al proyecto fue el arquitecto director de la «gremial de construcción», walter gropius. él, analizando las tres formas escénicas fundamentales (el circo, el anfiteatro y el escenario de fondo) llegó a la conclusión de que la última de las tres formas —la más corriente hoy— es la que más aleja al espectador de la escena. y proyectó un teatro dotado de las mayores perfecciones que lograba que en un momento determinado la escena quedase al centro del salón como redondel circense. este proyecto de «teatro total» de gropius está provisto de 12 aparatos de proyecciones

«y el espacio real del espectador, neutralizado, por la ausencia de luz, se convierte, gracias a la proyección luminosa, en espacio de ilusión, en teatro del acontecimiento escénico». con este procedimiento, gropius logra —explotando la idea de piscator— que el espectador entre en acción, rompiendo así la frontera de frialdad que existe entre la escena y los espectadores.

piscator vio en parte logradas sus aspiraciones escénicas en las representaciones de «eh, qué bien vivimos» y «el comerciante de berlín».

*

en el tránsito de un orden pasado a un futuro orden mejor, la anarquía.

el arte va de lo lineal a lo pintoresco, de lo riguroso a lo libre. de lo lineal, de lo riguroso, —ordenado— a lo libre y pintoresco —anárquico—. y otra vez a lo lineal y riguroso.

pero este repetirse de lo lineal y lo riguroso no ha de entenderse en el sentido de que el arte regresa. el arte marcha desarrollando una curva en espiral.

en este tránsito, por falta de valor, regresan los menos audaces. delacroix, impulsivo, revolucionario, avanza tanto que abre entre ingres y él un abismo.

ingres, descolgado de su época, regresa a rafael, pinta con glacial misticismo y un academicismo reaccionario su «edipo escuchando a la esfinge».

frente a él, delacroix, interpretando el sentir de la época, rompe con el dibujo y los perfiles, mancha de colores vivos, mezclados con luz, las telas y crea su «libertad en las barricadas». con él nace el impresionismo. delacroix ha cumplido con su deber.

con el impresionismo comienza esta época anárquica, individualista, de desintegración, que culmina con el expresionismo.

con el expresionismo se llega al colmo de la anarquía fronterizo a la locura. el pintor expresionista pechstein describe cómo trabaja: «¡embriaguez! mi cráneo estalla. mastico, devoro, trago, desmenuzo. ¡bienaventurado dolor de parto! mi pincel rechina sobre el lienzo, se aplasta contra él, va a reventarlo. trituro los tubos de donde el color salpica. mis dientes muerden el tubo de mi pipa, mis pies agujerean el suelo y se hunden cada jornada, es una aventura fatigosa y la vida una cadena enloquecedora de días».

franz roh, desde lo alto, contemplando este estado de desorientación de la pintura, ha lanzado la palabra pos-expresionismo (realismo mágico) para atrapar en ella las tendencias más ordenadas y encauzarlas por un camino riguroso. la palabra se ha perdido. suena en el pasado o en el porvenir. está muy lejos del sentir de la época.

ha pretendido dar unidad a algo desintegrado, impreciso, a brotes completamente extemporáneos.

ha querido hacer pasar al expresionismo —predominante— a la historia, como si no fuese el expresionismo ola devastadora, monumental, que salta sobre los límites del cuadro, y que si al recogerse se ciñe al rectángulo del marco es para recuperar fuerzas y saltar nuevamente frenético sobre estáticas playas ordenadas.

franz roh, desde el acantilado de su serena crítica —dice— vio —cuando la segunda oleada, la del expresionismo, hubo inundado todas las comarcas— una tercera oleada: el post impresionismo.

inútil pretender reducir esta tercera oleada a ese esquema purista, estático, de la nueva manera. sigue europa inundada de enormes olas que continuamente se suceden.

inútil pretender hacer de un orden accidental, momentáneo, una tendencia fija.

sólo logran escapar de este mar anárquico y confuso los artistas que encauzan sus actividades por caminos de lucha, frente a una civilización caduca, hacia nuevos horizontes, poniendo su arte al servicio de una acción colectiva.

centrado en ella, fuerte en su ideología, oteando un camino venturoso, grosz y su arte tendencioso.

en el movimiento teatral ruso, la revolución abre la misma enorme frontera entre stanislawski y mayerhold. entre «el jardín de los cerezos» del teatro de la burguesía y «la muerte de tarekin» del teatro del pueblo.

en alemania, la revolución pone un abismo entre reinhardt y piscator. entre «cómo gustéis» del teatro de la burguesía y «banderas» del teatro del proletariado.

mayerhold en rusia, como piscator en alemania, cumplen con su época poniéndose al servicio de su clase, enseñando al mundo proletario las miserias y horrores de esta civilización capitalista; empavesando, como buques de guerra en mares de hostilidad, los teatros, con banderas de lucha.

piscator, victorioso, con su generación, con esa generación acribillada que regresa del frente, marcha sobre alemania.

sobre el mapa de europa, de esta europa cansada y escéptica, van los hombres firmes en su ideología clavando, sobre los diferentes colores desvaídos de este mapa gastado, las banderas rojas de sus victorias.

piscator ha colocado una —grande, jubilosa— en el corazón de alemania.

[En «gaceta de arte», n.º 4, 1932]

ARTE SOCIAL: GEORGE GROSZ

«así como el cosmos necesita "amor y odio", fuerzas de atracción y de repulsión para tener una forma, así la sociedad necesita una relación cuantitativa de armonía y desarmonía, de asociación y competencia, de favor y desfavor, para llegar a una forma determinada».

simmel

frente a frente, de una parte un régimen deshecho, desesperado, sus hombres, medio adormecidos aún por la orgía del día anterior, de enormes vientres sobre débiles piernas —dueños de la mejor cocina— nimbados por deshechas cajas de pandora y etiquetas de vinos y licores; custodiados por mecánicos ejércitos cuadrados, por mitras y responsos y artistas inefables. y, de otra, un sistema muy joven, maduro ya por las brisas de las rojas fronteras con hombres acabados por vientos y mareas encontrados; niños, hambre y miseria.

grosz, de pura ideología marxista, entre los últimos, enseña al mundo cómo viven en las ciudades estas dos partes de la humanidad.

salta por sobre todo academicismo, olvida lo fundamental en arte; lo lineal, lo pintoresco; la superficie, la profundidad, todos los patrones de belleza formularia que lleva el artista a priori al cuadro. abandona el color, que trae un mayor

lastre de técnica, y procura captar todas aquellas expresiones descarnadas, de una realidad sangrienta internacional de sótano y buhardilla, más allá de las calles céntricas, en lo más retorcido y desesperado de las ciudades, desván y alcantarilla de esta civilización capitalista; en las infectas barriadas obreras cercadas por la sífilis, la peste y el hambre, y atravesadas por fríos de indiferencia.

*

grossz vive una época de una máxima carga de resentimiento, en pueblos despedazados por sistemas cansados.

como león bautista alberti —arquitecto, pintor, escritor de arte, poeta, anticuario, filósofo, mecánico y músico— renovador de la arquitectura, con una enorme acumulación de resentimiento, que manifestaba un odio infantil y cómico contra los «signori», grossz siente unas enormes ansias revolucionarias. siente un odio profundo contra las instituciones, contra el ejército, el clero. arrastra por todos los suelos de alemania al estado y a la familia burguesa.

en momentos de abatimiento, grossz reconoce que sus dibujos son la hez de una mentalidad abotargada y rencorosa, y dice serenamente una de sus frases más sinceras: «tomando mis resentimientos por experiencias me creía profundamente revolucionario».

trae al arte todo este caudal de resentimiento, de odio, capaz de hacer grande, enorme, a un artista mediocre.

«soy un hipócrita». «no pienso más que en la gloria». y de un hombre sin facultades artísticas salé saint-beuve.

en ese afán de escarbar, —a pesar de ser característico, en arte, de los germanos del norte— en el excesivo detalle de sus dibujos, se adivina todo su resentimiento.

*

(se pregunta: ¿cuáles son las condiciones actuales del arte? y se encuentra que con el expresionismo surgen 77 tendencias. ¿qué hacer? es, entonces, cuando grosz aprende —encuentra— este estilo que descubre la aspereza y maldad de los hombres, recoge sus primeros dibujos de los urinarios populares y proyecta su obra en tres tomos «la fealdad de los alemanes».

a los 21 años, a pesar del odio que siente a los militares, la arrastra la guerra, a su regreso se hace dadaísta —«no os asustéis: fue un movimiento interesante»—. la idea surgió de la frente estrellada de guillaume apollinaire.

en marzo de 1919, cuando toda alemania destrozada gemía por las grietas de todas las trincheras, el vienés óscar kokoschka, artista oficial al servicio de la burguesía, frente al sentir de todo un pueblo sacrificado, coloca en los muros del museo de dresde —ciudad hermosa e idiota—, un cartel en el que trata de bárbaros a los amotinados. grosz declara entonces que toda la pacotilla del museo, el arte y los artistas, kokoschka entre ellos, no valen los huesos, no siquiera un cabello, de un obrero que lucha por el pan.

en 1923 la policía berlinesa se incauta de su colección de dibujos «ecce homo», la tercera cámara correccional de berlín le condena a una crecida multa «por haber ofendido groseramente los sentimientos de pudor y de moralidad del pueblo alemán».

en 1930, grosz ilustra la representación de «schweik» realizada por piscator. el fiscal encuentra ofensa pública contra la religión y pide un año de prisión y 2.000 pesetas de multa. la audiencia tercera de berlín le declara absuelto y las costas de oficio. la sentencia decía: «el sentimiento de odio del artista ante la guerra es tan fuerte que le obliga a no detenerse ni ante los más altos símbolos»).

*

en arte comienza con el impresionismo una era de liberación, individualista, de desintegración, que culmina con el expresionismo y da lugar al dadaísmo, exponente de descomposición y putrefacción.

en toda europa se siente el fenómeno, cada vez más acentuado, del asco, de repulsión a la burguesía. se desconfía radicalmente del valor moral, en particular, del hombre. el burgués sin vitalidad cae hondamente en los mayores vicios.

la impotencia de la civilización capitalista en descomposición se hace notar, sobre todo, —como decía max scheler— allí donde el trabajo ha adquirido las mayores proporciones (como por ejemplo, berlín, y en general, en las metrópolis alemanas del norte). donde la capacidad y el arte de gozar ha descendido al grado más bajo imaginable. la muchedumbre de los estímulos agradables mata justamente la función y el cultivo del goce, y cuanto más abigarrado, alegre, ruidoso y atractivo se hace el contorno, tanto más triste es por lo común el interior del hombre. cosas alegres contempladas por hombres muy tristes que no saben qué hacer con ellas, tal es el sentido de nuestra cultura, de esta cultura del placer y de las grandes ciudades.

grosz, en medio de este caos, de este enorme pudridero del mundo, se situó necesariamente al lado de la nueva civilización, de aquella que había roto ya las fronteras de todas las naciones, que invadía alemania, y que había de invadir necesariamente todo el mundo. es, entonces, cuando grosz pone incondicionalmente su arte al servicio de la causa revolucionaria.

«el arte es burgués o proletario». al arte puro, el arte por el arte, no se concibe, en este siglo en que un fiel indeciso entre capitalismo y socialismo tiene suspenso al mundo.

sobre la conciencia de todos los artistas deben pesar mucho las palabras de jorge plejanov: «el que es sordo a las nuevas doctrinas del movimiento social, aquel que no cree que existe otra realidad que su "yo", no encontrará nada en sus investigaciones por hallar algo "nuevo", a excepción, probablemente, de nuevos absurdos».

[En «gaceta de arte», n.º 1, 1932]

LO REAL Y LO SUPRERREAL EN LA PINTURA DE SALVADOR DALÍ

Va y viene por el subsuelo del arte español la oculta vena de un realismo naturalista que hilvana todas sus capas y recorre todos sus mares y lagunas. Esta oculta, profunda vena, puede ser aureola o estigma: depende de la esquina desde donde se la contemple y de la intención con que se la observe. Para los abstractos, y generalmente para todos los que miren desde lo alto, desprendidos del suelo, esta constante de la pintura española, es estigma; pero para quienes la contemplen atados fuertemente al suelo, y más aún al suelo español, es nada menos que aureola. Aureola o estigma de la pintura española recorre indudablemente el realismo todas las casas del arte: El espacioso río que baña todas las orillas de las escuelas pictóricas, como viene también bañando por ocultas alcantarillas —aureolando o estigmatizando el arte español— la ascética.

El arte va de lo concreto a lo abstracto y otra vez a lo concreto. Y así sucesivamente. Cuando ya va con las amarras cortadas, por campos de abstracción, agotadas todas sus posibilidades, no sabiendo si atracar en las nubes, piérdense necesariamente todas las reservas plásticas y tiene que regresar de nuevo, el arte, a la tierra, cargar con nuevo material, almacenar nuevos bríos, y volver nuevamente a ascender con su lastre. Lastre que viene a ser en la pintura, realismo y naturalismo. Y el arte español ha sido más

que nada arte atado a la tierra, pegado a ella, anclado en sus arenas, y cuando más elevado ha estado no ha dejado por ello de ser globo cautivo de este realismo naturalista.

Cuando el realismo de la pintura española se descubre y pone en evidencia, por verdadero contraste, es al tratar los temas religiosos. Entonces la pintura ha caído en un exceso de concreción realista que S. Juan de la Cruz ha llamado idolatría. Así la pintura española hizo bajar del cielo, de los cómodos lechos de las nubes, a las divinidades, y las obligó a caminar por todos los recovecos y accidentes del suelo de España, cayendo en lo vulgar y cotidiano que venía escapando siempre a lo divino. Así en «Las tres marías junto al sepulcro» (pintura mural de Ferrer Bassa en el Monasterio de Pedralbes) miran las vírgenes insistentemente al sepulcro y levantan el sudario dudando de la ascensión. Y así casi todos los temas de los primitivos españoles. «El naturalismo, asociado con un genuino sentimiento democrático, ha impreso desde antiguo al arte religioso español su nota característica, sin que esto quiera decir que por un procedimiento sobriamente racional las escenas sacras quedaran desposeídas de su encanto» (Mayer).

Salvador Dalí, como aquel meteórico maestro Alfonso que apareció en el cielo (o en el suelo) de España por el año de 1473, enlaza fuertemente con toda la tradición de la pintura española. Salvador Dalí, que navega por todas las ocultas venas, tiene necesariamente que encontrarse con los primitivos españoles a muchos metros bajo el nivel de la pintura oficial. Coincidió en este realismo descarnado y casi cruel. Este realismo obsesionante que le hace dar a Dalí vueltas y vueltas ensañándose en un detallismo exacerbado.

(Es de notar la extraña coincidencia de intención y tema del cuadro del maestro Alfonso «Martirio de S. Medín» (San Medín es martirizado delante de tres testigos) con el cuadro de Max Ernst (del grupo surrealista) «La Virgen

castiga al niño Jesús delante de tres testigos»). El entronque de Dalí con los primitivos españoles había sido señalado (quizá haya algún otro antecedente crítico anterior), aunque de manera superficial, por Cristóbal Hall (R. O. de marzo de 1927) el que al hablar del retrato de un canónigo de Segovia, pintado por un artista pueblerino de mediados del pasado siglo, decía «que con la misma facilidad pudiera ser un Fernando Gallegos que un Dalí de mañana». Así parte Dalí del realismo con un carnet de identidad perfectamente visado en el subsuelo de España, desterrado por la incompreensión, proa a las playas del surrealismo.

*

Es necesario señalar la mecánica de las aportaciones subconscientes. Sistema por el cual un objeto real sirve de «estímulo» para captar cualquier deseo reprimido en el subconsciente, dando lugar a infinidad de ocultas relaciones internas. Así dado un motivo real cualquiera como «estímulo» surgen de pronto de nuestras ocultas galerías, con una rapidez vertiginosa, toda clase de representaciones. Nuevos objetos que conservábamos reprimidos en las turbias aguas y que ahora afloran libremente asidas al vehículo de una aportación consciente. (Así como la mancha de color en el impresionismo tiene valor de «estímulo» para las representaciones, exactamente igual el objeto real tiene valor de «estímulo» para la representación surrealista). Así se adquiere un material precioso que escapaba siempre a todo artista puramente naturalista.

Es aquí donde termina la aportación de los elementos del cuadro. Después, la labor de construcción es indudablemente consciente: labor dura de verdadero artista para una realización plástica perfecta. Es éste el momento en que al dar satisfacción a los deseos reprimidos se siente al artista verdaderamente libertado: es nada menos que el parto —el verdadero parto con dolor— de toda obra de arte. «La obra de arte viene a servir de válvula de

escape por la que han de pasar impulsos retenidos o violentados entre negaciones del exterior ambiente y rechazados en el interior humano, pero que vibran y se agitan por hallar el camino de salida cualquiera que fuere» (Pfiister). El artista ha de dar, pues, a esta explosión mental, una realización perfecta y un cauce hacia la libertad dentro de un amplio concepto social, para escapar a la simple aportación psíquica y encajar dentro del movimiento surrealista revolucionario.

De no haber sido así, de no haber encontrado el arte esta mecánica para la extracción de las profundidades de nuevos objetos superreales, hubiese llegado el momento —había llegado ya— en que todo el arte era un constante repetir motivos que ya no decían nada. «Y éste es precisamente el lado oscuro, desesperado, de lo que llamamos evolución de la vida, la sombra, correspondiente a la luz, de la evolución hacia lo alto en el árbol de la vida: que lo pleno acabado y ya perfecto, cuando llega a serlo tiene que morir o quedarse inválido y sin sentido» (Edgar Dacqué). De la misma manera que en la vida animal y vegetal aparecen nuevas formas, en la vida mental tenían así mismo que aparecer. Las nuevas formas no nacen porque sí en el vacío sino que tienen su mundo, su fundamento y su razón; pero que su razón y su fundamento no pertenecen a este mundo de formas en liquidación, sino a otro subconsciente muy superior o inferior, pero original. El mundo será al fin y al cabo como nosotros deseamos que sea, y si es necesario para ello recurrir a nuevas formas para vivir una vida más íntima y surreal, tiene que ser necesariamente, porque «todo lo que es necesario es posible».

Ahora, sí, que el «surrealismo», o cualquier otro nuevo mundo de formas, no puede ser contemplado desde este mundo, sino que hay necesariamente que entrar en ese otro mundo nuevo, poner los pies en su suelo y contemplar desde allí sus paisajes: entonces los montes y los mares de aquel mundo saltarán ante nuestra vista, nerviosamente,

puros e intocados, como los pechos de las adolescentes, nuevos y recién paridos al mundo de lo sexual.

*

Es fácil entroncar a Dalí con todos los primitivos españoles, buscar sus coincidencias y hasta señalar, no ya lo que Dalí pueda tener de los primitivos, sino, aún más, lo que los pintores de otras épocas puedan tener de surrealistas (véanse los cuadros de Brueghel y el Bosco); lo que sí es difícil es poder precisar las influencias que de otros pintores de su misma tendencia (seleccionados con un criterio amplio: Picabia, Survage, Lurçat, Chirico, Savinio, Campigli, Tozzi, Paresce, Magritle, Hugo, Roy, Viollier, etc.) puedan tener Dalí.

Es indudable que es él quien trabaja dentro del grupo surrealista con más originalidad y mayor independencia. Es el médium perfecto en constante tránsito. Nadie como él (únicamente pudiera comparársele Lurçat que no llega a su perfección) que trabaje con una inquietud perseverante en la minuciosa realización de sus cuadros.

Cuando él ha aportado todo el material necesario, comienza entonces una labor intensa y desesperada, de miniaturismo perfecto, que le hace, a veces, llegar a los límites de lo fotográfico.

Cuando el público se enfrenta con una obra de Dalí buscando una esquina grata a la comprensión queda al propio tiempo defraudado y entusiasmado: la mirada huye desesperadamente hacia el fondo o se vuelve precipitadamente hacia nosotros. Dalí mismo cuando se encuentra ya al borde de la locura, corre hacia esos fondos inefables que él ha construido como burladeros. Si nuestra vista se detiene, recreándose, en los primeros planos, estamos ya pisando terrenos acotados por la subconsciencia.

La crítica más distante ha tenido que reconocer que se trata de un gran pintor.

Dalí va así abriendo una brecha profunda con esta multiplicidad de sus representaciones, en las trincheras de la burguesía: va destrozando ídolos, descolgando bellas estampas amaneradas y pisoteando los más graves prejuicios. Va, cada vez más, cerrando el cerco de sus banderas rojas en torno a los arruinados muros de los conceptos más congelados.

Dalí es el más celoso inspector de las alcantarillas de Dalí.

En sus representaciones se enlazan las figuras más insospechadas, los seres más extraños, los cuerpos más frenéticos y desesperados, al borde mismo de los enormes precipicios del sueño; el vientre de Gradiva abierto como una rosa o ferozmente desgarrado, las más puras llanuras se pierden y se encuentran en un horizonte turbio con la otra pareja de llanura del cielo.

Él está apuntalando el mejor y más honrado documental de la subconsciencia, que cede generosamente para la reconstrucción del país cubierto por las arenas de la conciencia.

Él está hoy a la puerta de este país extraño visando los pasaportes para los viajes más insospechados.

[En «gaceta de arte», n.º 28, 1934]

EL PINTOR SOCIAL HANS TOMBROCK

Últimamente ha expuesto en Tenerife una colección de óleos y dibujos de carácter social, Hans Tombrock, de paso para Barcelona, Suiza y Balcanes.

H. T. se entrevistará en Suiza con uno de los emigrados más importantes, Gregor Gog, guía de un movimiento social de vagabundos. H. T. expone en estos días en Barcelona, en el local de las Juventudes Socialistas. Actualmente estudia g. a. las posibilidades de publicar en sus ediciones una monografía de este pintor en idioma alemán. Publicamos a continuación notas críticas de D. L. T. y E. W., sobre este importante pintor.

Existen, en la rígida ordenación de la crítica, diferentes patrones cuadrículados donde clasificar las distintas tendencias que la pleamar del expresionismo trajo a las playas del novecientos impulsadas por la obra pareja de Van Gogh y Gauguin. Entonces comenzó a transfigurarse la naturaleza real, extinguiendo el sentimiento del objeto, improvisando nuevas formas (Kandinsky), o construyendo con bloques una nueva arquitectura (Picasso), o más valiente aún, uniendo la pintura con la arquitectura y escultura (Baumeister) ensayando nuevos materiales de composición y reaccionando contra lo natural. Unos, cultivando los efectos mágicos, tendiendo a lo cristalino, haciendo abstracción de los objetos;

otros, volviendo a la naturaleza y entroncando con Ingres para colocarse frente a lo barroco.

Pero, de pronto, del suelo acribillado de la Alemania de posguerra, que clamaba por todas las heridas de su suelo agrietado, surge una nueva tendencia que sujeta fuertemente al suelo alemán a todo el arte que marchaba rápido camino de estratoesfera (Kandinsky y Klee) haciéndoles ver la realidad. Dividiendo entonces, —con un patrón más rígido, pero más real— todo el arte en dos campos: arte burgués y arte proletario. No hay más que dos caminos —dice George Grosz— o se alista el artista como arquitecto, ingeniero o dibujante de publicidad, en el ejército, desgraciadamente organizado aún de manera feudal que desarrolla las fuerzas industriales y explota al mundo; o, reproduciendo la faz de nuestra época, pintándola y criticándola, se alista como propagandista y defensor de la idea revolucionaria con sus partidarios que luchan por su merecida parte en las riquezas del mundo y por una organización social racional de la vida.

Y es por este camino, en esta tropa capitaneada por Grosz, donde se alista Hans Tombrock. Nace en la misma escuela: los campos de batalla. Tiene el mismo sentimiento y una inteligencia vivaz que le hace captar y realizar toda una vida miserable que él perfectamente conoce, porque antes que pintor fue minero, pescador, vagabundo, y paseó su mirada inquieta por los sótanos y las buhardillas de esta sociedad corrompida que luce sus más ricos disfraces. Es como toda su generación prueba documental de los extremos a que ha llegado la civilización capitalista, esta civilización carente ya de contenido que viene apuntalando sus desvencijadas esquinas.

Existe —dice Franz Roh— un verismo del lado luminoso y un verismo del lado nocturno de la vida. Pertenece Tombrock, dentro de esta clasificación, al verismo nocturno. Pero a una noche más clara que el día mismo. A un nocturno con luna de Rousseau, tan claro, que transparenta

a todos los objetos. Un nocturno que viene a relevar a un sol gastado que alcanza ya su ocaso y anuncia un nuevo día.

Tombrock trabaja febrilmente sus dibujos. Nadie como él, conocedor de las alcantarillas de esta civilización, extrae del torbellino de las grandes ciudades, vagabundos, prostitutas y bebedores, como expresión real de esta sociedad viciada. Y los va repartiendo. Tombrock es uno más entre los miles de trabajadores que atraviesan el mundo en todas direcciones, más que por el placer de andar, por sentirse ciudadano de todos los países, libre de los exacerbados nacionalismos que imponen sus principios por la «razón» del hambre y el terror.

Él lleva dentro —como Goya— estas trágicas expresiones retorcidas por los peores tiempos, esta rebelde agresividad y aquella mansedumbre de los trabajadores que no han podido resistir el lastre de tanto resentimiento almacenado.

Propaganda viva, ésta de Tombrock, de lo más característico de nuestra época, de lo que se quiere negar y sacudirse las grandes ciudades enquistándolos en barrios nauseabundos. Abortos de una burguesía «moralista» que asiste al espectáculo más triste con la satisfacción de haber pagado las mejores filas.

[En «gaceta de arte», n.º 25, 1934]

HANS ARP

En un paisaje uniformado de iguales brotes raquíuticos, sin la fortaleza necesaria para manifestarse, surge un monumental sistema de formas construyendo con magníficos sueños infantiles, hacia una plenitud, la edad de oro del arte griego. Jugando y construyendo ingenuamente un mundo, con los ojos abiertos desmesuradamente. Tal la avidez y tal la variedad del arte —entonces— que después difícilmente pudo hacerse arte naturalista sin que los temas pisasen terrenos ya cruzados.

Por caminos de perfección marchaba jubiloso el arte hasta que los caminos fueron fatalmente torciéndose —retorciéndose—; aflora la voluntad, el rizo, y toda la naturaleza comienza a ondularse de tal modo que todo el arte llega a un desastroso amaneramiento.

De pronto, todos estos agotados valores del arte sufren una afortunada caída. Descuellan las individualidades. Surgen aisladamente los artistas. Las conmociones políticas influyen poderosamente y se bifurcan diferentes tendencias. Desaparece la forma cortesana, el afán del lujo. Es la voluntad popular la que marca los caminos del arte. Despéjase el horizonte, otéanse desconocidos caminos. Regresa, planeando, el arte de un vuelo en espiral, hacia la realidad, libre de un lastre extraño. «El adorno pomposo es ahora sacrificado a una simplicidad y sobriedad casi exagerada. Se busca el modo de expresión más conciso posible; y es-

crupulosamente se evita toda frase inútil. La sencillez absoluta es lo distinguido» (Von Salis). Se adquieren nuevos medios de expresión, se escapa al suelo arcaico y el arte birlibirloquea las reglas estéticas. Entonces lo feo comienza a tener rango desplazando a lo bello. Es cuando el arte griego alcanza —o va a alcanzar— la cúspide de sus realizaciones. Período interesante de tránsito: de destrucción y de construcción.

Vuelve de nuevo el arte a hacer en plano más alto la misma trayectoria: nace, se eleva, hace exactas piruetas, y cae. En la caída ensaya las más diferentes posturas; pasa de la horizontal más grave a la más ágil vertical; desaparece tras enormes nubes geométricas, abstractas, tenebrosas, sexuales. Es una ruleta colgada por el hilo del tiempo que pasa vertiginosamente por los más encontrados conceptos. Pasan rápidamente las hojas de una historia de arte por escribir. Los gráficos que le toman el pulso exhiben el perfil de sus puntas agudas. Se hace abstracta y desaparece. La escultura ya no quiere ser escultura. Nada. Entonces, entre los escombros, entre las formas en putrefacción —los museos fueron insuficientes para almacenar tanta basura— nace un mundo nuevo. Es el día primero de la creación. Ensayando los músculos mejores de las piernas, Hans Arp, da un salto muy alto y se coloca horizontal sobre todas las cosas. Mientras tanto, el arte y los artistas sin orientación, iban buscando sin saber cómo, un nuevo orden, volviendo sobre sus mismos pasos y ensayando sin querer un naturalismo estúpido.

De ninguna otra forma podían ser halladas. En la inutilidad del arte —¿del verdadero arte?— y los artistas. Animando el subsuelo como animaban entonces los espacios. Se encontraban las obras de arte entre dos tierras, como entre dos aguas. Ocultas a miradas impuras que hacen de las obras de arte utensilios necesarios para la vida, supeditándola y dependiendo de ella. (Así escapaba a la tragedia de los florones, pirulitos y virguerías de la arquitectura

churrigueresca donde tienden los hilos que han de servir para colgar las ropas interiores).

Así la escultura con Arp vuelve a ser como en el arte griego, obra de arte autónoma, con vida propia; con sus raíces, su carne y su ángel; independiente; reivindicando un arte supeditado a todas las artes; libre del yugo de la arquitectura a la que sacrificó sus felices aciertos. Vuelve a repugnar, como repugnaba al sentimiento griego, que se considerase a la escultura como arte al servicio de algo.

Sola, en el centro de todas las miradas, sin depender de nada ni de nadie, para que la admiremos desde todas las esquinas y bajo los más diferentes rótulos; para escapar al ágil sentimiento utilitario que persigue insistentemente toda manifestación de arte, recurre, Arp, a la construcción de nuevos objetos de tan originales formas que los más sagaces catalogadores quedan defraudados. Arp comienza así la marcha hacia su mundo, hacia un mundo nuevo donde «las piedras se atormentan como la carne». Nuevo mundo de objetos que no pueden ni deben ser relacionados, ni comparados, con ningunos objetos conocidos. Han sido descolgados de tan altas estanterías que todas las miradas son extrañas.

Vuelve Arp de su mundo. De un mundo tan con él que ya no es él: Es ya del otro mundo. Del mejor de los mundos. En un lenguaje extraño, con palabras sin lastre, ágiles, Arp, recita: «las piedras están llenas de entrañas. Bravo. Bravo. Las piedras están llenas de aire. Las piedras son como afluentes de agua. —Sobre la piedra que ocupa el lugar de la boca brota una hoja arista. Bravo. Una voz de piedra está «tête a tête» y pie a pie con la mirada de la piedra.— Las piedras se atormentan como la carne. Las piedras son como las nubes, pues su segunda naturaleza les baila en su tercera nariz. Bravo. Bravo. Cuando las piedras se limpian las uñas se impulsan hacia sus raíces.

Bravo. Bravo. Las piedras tienen orejas para comerse la hora exacta».

Comienza a animarse un mundo de piedra. Arp le va dando vida; menos, le va abriendo caminos. Porque ya tenían vida; estaban retorciéndose de tanta vitalidad sin sentido. Frente a la incomprensión de tantos cadáveres acostumbrados a comer, andar y dormir, la piedra se acartonada, se endurece y oculta su verdadera naturaleza. La piedra es ya la máscara de la piedra.

«No la toques ya más que así es la rosa». A fuerza de tocarla y retocarla, para animarla y darle vida, termina fría y muerta, momificada. Porque los artistas no han sido más que los momificadores de la piedra. Si no fuese por esta pequeña habilidad todas las beldades, con sus mantos, guirnaldas y atributos, que se almacenan en los cementerios de arte del Estado, estarían en descomposición. A pesar de todo, ya lo están.

[En «gaceta de arte», n.º 24, 1934]

PICASSO: CUBISMO

con las innumerables esquinas de su genio nace picasso en Málaga, con ojos ávidos de descubrir el mundo, el año de 1881; y, más tarde, por el de 1908, siguiendo el camino descubierto antes por cézanne, encuentra, en la llanura blanca de la pintura de entonces —sin palabras y sin nada para un ejército de artistas parados ante el paisaje—, un horizonte niño de conos y cilindros.

así, en un desván del mundo, fue encontrado el cubismo como una pizarra llena de figuras geométricas donde la falta de limpieza superpone nuevos cuerpos a viejas formas borrosas. en estas regiones picasso se encuentra de pronto al margen de la naturaleza y alejado de las corrientes ideas estéticas: es cuando los críticos de arte comienzan a descubrir nuevamente a picasso. picasso adquiere entonces una de las disciplinas más rigurosas y difíciles: saber callar. picasso y el cubismo aparecen mezclados de claridad y oscuridad, imprecisos, añadiendo un nuevo encanto a la nueva modalidad, porque penetrar claramente hasta el fondo último de algo es destruir su encanto y detener la fantasía en su tejido de posibilidades. así, cuando los críticos vieron claro en las tranquilas aguas del cubismo, y surgieron pintores tan exactos, tan precisos, como braque, marcouissis, gris, lipchitz y gleizes, ya picasso navegaba por otras aguas, camino de otras playas.

el cubismo se propuso traer al lienzo, a una superficie plana, a los objetos, utilizando solamente las dos dimensiones. con los colores simples lograba, en una gama de color que iba entonando desde el negro intensificándolo hasta el blanco, dar un verdadero valor a la pintura: se buscaba no el color visto, sino el color pensado.

el cubismo con un tecnicismo exagerado llega a prometer realizar los más diversos objetos y paisajes, matemáticamente, especulando con líneas y colores.

picasso comienza a ensayar sus pensamientos primeros en «les pains sur la table» (1908), «isabeau» (1908), «portrait de braque» (1909), «la mandoliniste» (1910), «guitarriste» (1910). sus ideas mejores en 1913, y, en 1918, con «arlequín» se despide para las nuevas playas. el cubismo es el patrón por el que la nueva generación aprenderá a ver el mundo de una manera racional.

[En «gaceta de arte», n.º 7, 1932]

LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

GERARDO DIEGO: ANTOLOGÍA 1915-1931
(EDITORIAL SIGNO)

fue en otro panorama y otro cielo —estampas de otro tiempo— donde apaciblemente surgió este libro afectuoso; no en este nuestro, desesperado, trágico, donde tal vez un brote extemporáneo adquiriría de pronto carácter reaccionario. Pero sí, fue aquí mismo, entre nosotros. No le vieron, es claro, los que tenían la vista puesta en otras actividades. en la ligera embarcación de este libro, los poetas enrolados en el mismo puerto, el mismo día, y en la misma hora —navegación de altura—, lauros y palmas entonces, hoy colgando cada uno de su meridiano, perdidos en cielos, y mares, y lunas, y playas distintas, hacia anticipados puertos avisados. es triste haber dejado en puerto, con los papeles en regla, marineros como bas-terra, que, lanzado «por los toboganes de las inquietudes del día», en la ventanilla de su tren, hojeó todos los cielos —bachiller en panoramas—.

cómo se nota —y quizá nunca podrá ser de otra manera— que fue el afecto, solamente el afecto, lo que fue colocando uno tras otro estos 17 poetas españoles.

antología parcial, demasiado parcial, porque aun limitando el tiempo —1915-1931—, el idioma y el espacio geográfico, pudieron ser incluidos otros, excluidos quizá involunta-

riamente de este libro, pero vacío el hueco donde necesariamente debieran estar.

*

federico garcía lorca, entre lo más destacado de este libro —«pintura, música, infancia»— pintor, músico y poeta, sale de andalucía, del aire, del corazón y del sombrero de los gitanos, de su torre de canela, moreno de verde luna, para nueva york, en coche de azúcar, no para contemplar una ciudad capitalista más, sino para conocer y comprender a sus hermanos negros, oprimidos, como conoce y comprende en españa a los gitanos. federico garcía, oprimido, sujeto de pies y manos, entre romanos y cartagineses, se va desangrando en «canciones», «romancero gitano», «poema del cante jondo» y levanta un poco el telón de sí mismo este federico garcía que quiere y que no quiere confesarnos lo inconfesable. inocente y perverso, colgando desde la luna, —lorca— lunas, ríos, gritos, puñales, tricornios. granada, sevilla, córdoba. bastantes para cantar, herir y morir.

*

alberti, valiente, en el centro de su carrousel, de pies, de gritos, de ecos, basura para que tu construyas torres en el corazón del laberinto claro de tus libros. de nuevo deshabitado, ¿qué ángel malo lo alquilará? ¿qué nuevo libro traes en este año?

por largos corredores, sin vidrieras, con sueño, te vemos de manos de dalí, en sótanos oscuros llenos de mal olor y ángeles malos. sí, en las alcantarillas de las ciudades. ¿dónde mejor puede encontrarse el mejor poeta de españa? porque ya no había billetes para el cielo, y los prados, las azucenas, los colores, eran de juan ramón. eso ya lo saben todos.

*

pedro salinas no es la estatua, no; es lo que quiere ser la estatua. no es radiador, es fogata. «sí, tú naciste al borrárame tu forma»... estabas ya sin tus límites, perdida en la desmemoria».

y, sin embargo, tan exacto, tan medido, tan limitado en lo inútil. lo difícil en él es quitar lo que no va; no, poner lo que se queda. ya da igual que el mundo tome otra forma, otro rumbo. lo vio salinas en el momento exacto en que era más mundo el mundo. ya da lo mismo, te volverá a construir como eras. así es pedro salinas.

*

después de éstos, unamuno, machado, juan ramón, moreno villa, guillén, alonso, larrea, diego, villalón, prados, aleixandre, cernuda, altolaguirre.

no, no podemos perdonarle a gerardo diego que haya dejado en tierra, perdido entre los montes, —altos pirineos del olvido— a basterra.

también puede mirarse parcialmente este libro.

[En «gaceta de arte», n.º 28, 1934]

EN EL ATENEO

1. EXPOSICIÓN COLECTIVA DE ARTE SURREALISTA

Para situarse, hoy, en exacto lugar y contemplar con claridad bastante cualquier manifestación de arte, es indispensable preguntarse qué es lo que ha acontecido en el campo de la plástica para que las más extraordinarias manifestaciones vengan avaladas por la mejor crítica y estén conectadas perfectamente a los problemas más vivos de nuestro tiempo. Es necesario saber que todas las fórmulas de valorización han sido trastocadas, y que los más inmovibles conceptos en torno a la concepción artística andan por los suelos, desacreditados, sin tener ya ni el más ligero contacto con estos dramáticos momentos del mundo. Y es que, ahora, más que nunca, es necesario tener una visión de conjunto de todos los problemas de cultura, porque estamos pasando por unos momentos de crisis de valores en que es imprescindible precisar con toda claridad lo social, lo ético y lo estético de este nuevo orden, de esta nueva cultura, que a espaldas de la incomprensión y de todas las aparentes reacciones se está construyendo trabajosamente por los que tienen sobre sí la enorme responsabilidad de cumplir sinceramente con su época.

Es necesario saber que a la revolución que el «imperialismo» lleva a la pintura incorporando lo subjetivo, la

visión personal frente a la visión general, unido al problema técnico de la luz y el color, sucede una revolución aún más radical con el «expresionismo» que rompe con la naturaleza y con toda clase de elementos representativos, cambiando perspectivas y valores, y anunciando el cataclismo de un mundo en precipicio.

Y, más profundo aún, que aquel continuo ir y venir de lo externo al «yo» de la percepción a la conciencia, había sido arruinado por la fotografía, y de una manera más definitiva por el cine, que conseguía sacar a las figuras de la frontalidad del cuadro y darles vueltas, haciéndolas venir al campo de la escultura, para arruinar también esta manifestación de las plásticas, dándole toda clase de juego y movimiento, yuxtaponiendo figuras y paisajes en todos los planos y desde todos los ángulos.

He aquí, pues, que la pintura —lo dice claramente André Breton en el prefacio del catálogo de esta exposición— «imposibilitada de poder aceptar con la fotografía una lucha que le permitiera avanzar decorosamente, se vio obligada a batirse en retirada para atrincherarse, de modo inexpugnable, detrás de la necesidad de expresar visualmente la percepción interna».

Ya tenemos el «ello» sobre el «yo», lo instintivo frente a lo consciente, terrenos de subconsciencia, base del surrealismo. Único exponente de la realidad interior, como íntima manifestación, como exacta aportación psíquica, para la construcción de un mundo de representaciones, más sincero y más auténticamente personal. Lucha contra las barreras de la civilización gastada, contra todas las censuras de un orden moral establecido, agrupando y seleccionando de manera voluntaria las aportaciones subconscientes con auxilio de «estímulos» reales para, en el libre juego de las percepciones externas e internas, anular la misión fiscalizadora del «yo».

*

Esta exposición de arte surrealista que se ha inaugurado en los salones del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, debida al esfuerzo de «Gaceta de Arte», agrupa 76 obras entre las que destacan la «figura» de Picasso, perteneciente a las últimas obras de este artista, que puede clasificarse como obra surrealista. También el «reflejo craneano» de Dalí, de una ejecución admirable y de una tonalidad y una limpieza más cerca del cromo que del óleo: sobre una llanura inmensa que se pierde en la otra enorme pareja llanura del cielo, que se funde y compenetra en un lento e interminable atardecer una figura, en primer término, petrificada ya, como la tarde, como el mar, como los caracoles perdidos por el tiempo en el cráneo, en el fondo de un viejo baúl o en el polvo de las repisas de las casas colgadas sobre el mar.

Un afán generoso de darse, símbolo de la cópula, va del uno al otro en el «deseo de verano» de Óscar Domínguez. Exacta manifestación de una tarde de deseo colmado en que se duda si elevarse a las nubes o perderse en la arena.

Valentine Hugo aporta «el espíritu del girasol» y «sueño» con una enorme perfección de líneas y colores. Miró, la más perfecta ausencia de lo representativo, más cerca de lo abstracto que de lo superreal. Tanguy, en «Noviembre» y «supervivencias», en un mundo extraño de nuevos objetos, descubriendo los más insospechados paisajes. Un «relieve» de Arp, «la pureza de un sueño» y «el perro de vidrio» de Chirico, «leyenda» y «noche en San Juan de Luz» de Man Ray, acuarelas, diseños, collages y aguafuertes de Duchamp, Ernst, Gicometti, Henry, Miró, Picasso, Styrsky y Tanguy. Admirables fotografías de Bellmer sobre el tema de una menor articulada, de Duchamp, Dora Maar y Man Ray.

Cada una de las obras expuestas, dada la categoría y la significación en la plástica contemporánea, dan oportunidad para una serie de artículos sobre esta interesante

exposición que viene a ilustrar una de las manifestaciones de arte más discutidas, en el preciso momento en que André Breton inicia esta cruzada internacional para desbordar el estrecho marco de su acción e intervenir en las demás actividades de la vida con una riqueza dialéctica considerable.

[En «La Tarde», S. C. de Tenerife, 17-5-1935]

Expresión de «Gaceta de Arte»

EL SURREALISMO

La juventud —la última juventud— de entonces, regresaba de los campos de batalla. En el frente, entre escombros, quedaron amontonados los prejuicios, los conceptos más firmes —aquellos que habían tenido fuerza suficiente para arrastrarles— envueltos en desengaño y asco. Fue entonces, en 1919, cuando comienzan a destacarse en un fondo de ruinas las figuras de las primeras vanguardias, de aquellas vanguardias que afloraron en campos literarios, primero, —época de manifiestos combativos— y, más tarde, en todos los parcelados terrenos del arte. El entonces afortunado término «vanguardia» —que vino más tarde a menos y por último a extinguir— cubría todos los audaces movimientos artísticos. Tantos y de tan dispares intenciones que el arrivismo vino a adulterarlo hasta el extremo de llegar a desvirtuar todo movimiento realmente joven.

Entonces, «Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau» llegó a clasificar dieciséis ismos (turismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo, superrealismo) y a precisar que todos ellos valen un solo espíritu nuevo mundial: descentralización.

Los «ismos» más firmes, los más dentro de la época, aquellos que habían abandonado el concepto del arte por el arte, avanzaban prodigiosamente. Algunos enrolados en las ideas políticas más avanzadas —o más reaccionarias— llegaban por último a perderse en fórmulas ideológicas, rígidas, donde la flexibilidad del arte había agotado ya todas sus posibilidades. Otras, renegando de su escandaloso origen, iban replegando a campos abstractos, descolgando disimuladamente sus etiquetas.

De todos los «ismos» el más audaz, el único que supo recoger todo el espíritu combativo de nuestro tiempo, el que enrolándose al marxismo supo conservar su independencia, fue el movimiento surrealista francés. Movimiento revolucionario, antiburgués. La única expresión joven que ha encajado perfectamente en la tercera internacional, como arte al servicio de la revolución. (Congreso de Kharkow en 1930).

El surrealismo —firme en las teorías más audaces y más serias— es el campo de experimentación más inmenso que ha podido encontrar el socialismo científico como documental real —sin trucos— de la libre expresión del subconsciente. El surrealismo, como forma artística documental, va contra los estrechos límites de lo regional, de lo nacional, hacia un internacionalismo. Más aún, hacia un universalismo. Es una tendencia amplia que abarca desde los más abstractos cuadros de Miró y Klee hasta los más objetivos de Dalí.

En estos mares, por las turbias aguas de la psiquis, navegando entre los altos complejos sexuales —puerta entreabierta de la teoría freudiana— va Óscar Domínguez, pintor joven, surrealista, una de las más altas esperanzas de la isla.

La pintura de Óscar Domínguez responde a los elementos y exigentes principios surrealistas. En sus cuadros consigue tonalidades y transparencias insospechadas. Desde las más ocultas esquinas, las formas más audaces, ensamblándose

prodigiosamente. Formas sexuales deformadas por una fantasía exuberante. Figuras alargadas: fondos tenebrosos.

Los cuadros de Óscar Domínguez (colgados en el segundo salón del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, del 5 al 15 de este mes) —más sobrios que los de Dalí— silenciosos, fríos, como puñales, en el pecho de todos los espectadores.

[En «La Tarde», S. C. de Tenerife, 17-5-1933]

Domingo López Torres (Santa Cruz de Tenerife, 1910-1937). Importante poeta surrealista y nuestro más clásico escritor «maldito». De formación autodidacta y vinculado al grupo de la revista «gaceta de arte», sus primeros versos ven la luz en la revista «Hespérides». Sus primeras prosas en «gaceta de arte» y el diario «La Tarde», donde se mostró además inquieto divulgador de los *ismos* (socialismo, surrealismo y sindicalismo) que le valdrían campo de concentración y muerte violenta a los 26 años.

Dado a conocer ampliamente como poeta —aunque a título antológico— por D. Pérez Minik en su «Antología» (1952), lo será más con la publicación póstuma de sus libros «Lo imprevisto» (1981) y «Diario de un sol de verano» (1987), por A. Sánchez Robayna. Su «Obra Selecta» propone una imagen esencial de quien fue lúcido fajador en la vanguardia creativa del Archipiélago.

Ángel Sánchez (Gáldar, Gran Canaria, 1943), estudia en La Laguna, Salamanca, Grenoble, París-Vincennes y Göttingen. Doctor en Letras y Ciencias Humanas (Universidad de París) y Catedrático de Francés de E.M., es conocido además como poeta, articulista y estudioso analista del acervo cultural canario. Traduce poesía francesa y alemana e incursiona en la poesía visual.

Sus últimos títulos publicados son: «Ensayos sobre cultura canaria» (1983), «Caletón Point» (1982), «Flexiones, travesía» (poesía 1979-1985), «Lanzarote: rituales de fuego y agua» (1990), «Dichos Canarios Comentados» (1990) y «La mar se mueve» (novela, 1990).



Biblioteca Básica Canaria

1. *Historia de la Literatura Canaria*: María Rosa Alonso.
2. *Romancero Tradicional Canario*: Maximiano Trapero.
3. *Lírica Tradicional Canaria*: Maximiano Trapero.
4. B. CAIRASCO DE FIGUEROA: *Antología poética*.
5. Antonio DE VIANA: *Antigüedades de las Islas Canarias*.
6. Silvestre DE BALBOA: *Espejo de paciencia*.
7. Fr. Andrés DE ABREÚ: *La vida de San Francisco*.
8. Cristóbal DEL HOYO, Vizconde de Buen Paso: *Carta de la Corte de Madrid*.
9. José DE VIERA Y CLAVIJO: *Historia de Canarias*.
10. José CLAVIJO Y FAJARDO: *El pensador*.
11. Tomás DE IRIARTE: *Fábulas literarias*.
12. Nicolás ESTÉVANEZ: *Fragmentos de mis memorias*.
13. Benito PÉREZ GALDÓS: *La Fontana de Oro*.
14. Luis y Agustín MILLARES CUBAS: *Antología de cuentos*.
15. Benito PÉREZ ARMAS: *La vida, juego de naipes*.
16. Ángel GUERRA: *La lapa y otros cuentos*.
17. *Ensayistas canarios*: Alfonso Armas Ayala.
18. Miguel SARMIENTO: *Obra narrativa*.
19. Domingo RIVERO: *Obra Completa*.
20. *Antología de la poesía de finales del siglo XIX*: María Rosa Alonso.

21. Manuel VERDUGO: *Estelas y otros poemas*.
22. Tomás MORALES: *Las Rosas de Hércules*.
23. Alonso QUESADA: *Insulario (Verso y Prosa)*.
24. Saulo TORÓN: *El caracol encantado y otros poemas*.
25. Francisco IZQUIERDO: *Medallas y otros poemas*.
26. Claudio DE LA TORRE: *En la vida del señor Alegre*.
27. Emeterio GUTIÉRREZ ALBELO: *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*.
28. Fernando GONZÁLEZ: *Antología poética*.
29. Agustín ESPINOSA: *Crimen y otros textos*.
30. Josefina DE LA TORRE: *Poemas de la isla*.
31. Domingo LÓPEZ TORRES: *Obra Selecta*.
32. Pedro GARCÍA CABRERA: *Entre cuatro paredes, Transparencias fugadas y Dársena con despertadores*.
33. Pedro PERDOMO ACEDO: *Antología poética*.
34. Pedro LEZCANO: *Paloma o Herramienta*.
35. Agustín MILLARES SALL: *La palabra o la vida*.
36. Félix CASANOVA DE AYALA: *Poesía*.
37. Manuel PADORNO: *El nómada sale*.
38. Arturo MACCANTI: *El eco de un eco de un eco del resplandor*.
39. Luis FERIA: *No menor que el vacío*.
40. Justo JORGE PADRÓN: *Antología poética 1971-1988*.
41. Lázaro SANTANA: *Bajo el signo de la hoguera*.
42. Eugenio PADORNO: *Teoría de una experiencia*.
43. Juan JIMÉNEZ: *Itinerario en contra*.
44. Isaac DE VEGA: *Conjuro en Ijuana*.
45. Rafael AROZARENA: *Mararía*.

46. Alfonso GARCÍA RAMOS: *Guad.*
47. Juan Manuel GARCÍA RAMOS: *Malaquita.*
48. J. J. ARMAS MARCELO: *El árbol del bien y del mal.*
49. Luis LEÓN BARRETO: *Las espiritistas de Telde.*
50. Juan CRUZ RUIZ: *Crónica de la nada hecha pedazos.*
51. Luis ALEMANY: *Los puercos de Circe.*
52. Nivaria TEJERA: *El barranco.*
53. Víctor RAMÍREZ: *Cada cual arrastra su sombra.*

Se acabó de imprimir
el día 10 de septiembre de 1990,
en los talleres de
MARIAR, S. A.,
de Madrid.

El "carrousel de los sueños", de Domingo López Torres es un paraíso de mar y playa omnipresentes, de niños morenos y de niñas que juegan a ser sus novias; seres a los que se acercan las olas y a los que revuelcan juntos en una erótica apenas sugerida, lo cual es tan propio de un poeta que se sitúa siempre en minoría de edad, aunque sensualmente alerta a lo amatorio.



Biblioteca Básica Canaria



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

socaem