

Hace ya unos años que se percibe entre nosotros la inquietud del fin de siglo, tal vez sea por eso por lo que los estudios sobre el modernismo han venido siendo cada vez más frecuentes, y sin embargo, una vez que transcurrió en 1982 el centenario de *Ismaelillo* de José Martí y tenemos próximo el centenario de *Azul...* de Rubén Darío en 1988, todavía conocemos insuficientemente el contexto de su gestación en los países americanos y en consecuencia, la repercusión y el alcance del modernismo en toda su amplitud entre los autores nuestros.

Y es que entre nosotros, los nacidos a este lado del Atlántico, se ha ido extendiendo un tipo de crítica exclusivista que inclinaba la balanza hacia los valores que supuestamente iniciaba el 98, enfrentado siempre con el modernismo. Pero si nos desprendemos de ese pensamiento, que en resumidas cuentas pretendía enfrentar a Unamuno con Rubén Darío pongamos por caso, y atendemos a la definición que hace ya más de treinta años ofreciera Federico de Onís, nos sería imposible trazar tan estrecha dicotomía. Federico de Onís nos dijo que “el Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (1).



Tomás Morales, por Nicolás Massieu.

## Poéticas insulares: José Lezama Lima y Tomás Morales

Es decir, que Onís trabajaba en la línea de la visión juanramoniana que consideraba al movimiento finisecular como un fenómeno general y evolutivo de cuyas invenciones y transformaciones somos hoy herederos.

Hemos de tener, pues, las ideas claras desde el comienzo; no es el 98 un movimiento distinto del modernismo en su esencia, sino que surge en fechas parejas y en similares circunstancias; es la crisis de fin de siglo en España. Como en la América Hispánica el modernismo, el 98 marcó el fin de una época y el comienzo de otra. Por otra parte no faltó en Hispanoamérica el factor ideológico como componente del modernismo, y de hecho uno de los primeros modernistas, José Martí, surge a la literatura y a la vida con un ideario bien trazado; pero hay otros acontecimientos decisivos que señalan más colectivamente a las generaciones finiseculares: el Primer Congreso Panamericano de Washington en 1889, que marca el comienzo de la injerencia de los Estados Unidos en el sur del continente, y la aparición de una ideología

social y obrerista que gana cada día más adeptos en los grandes núcleos urbanos. Además hay que hacer notar que el desastre del 98 significó también para algunos intelectuales de la América Latina una crisis de parecido alcance a la sufrida por sus coetáneos españoles. *Ariel* de José Enrique Rodó, publicado en 1900, no es más que el desarrollo filosófico y crítico de un idealismo que venía a combatir el materialismo avasallante del coloso norteamericano.

Es decir, que para estudiar a los autores del modernismo hemos de cambiar de perspectiva; es preciso situarnos en América, conocer esos fenómenos, ya que, no nos cabe duda, de este modo irán surgiendo iluminaciones mutuas. Por ello voy a tratar aquí de dos poetas insulares, uno cubano y otro canario, lejanos en el tiempo, muy distintos en sus trayectorias, pero próximos en su plasmación poética. Actuaremos de la misma manera que el hombre de las culturas primitivas restriega las piedras para hacer brotar la chispa.

Tomás Morales vive cronológicamente durante lo que en Literatura Hispanoamericana se denomina *postmodernismo* que no es más que parte y prolongación, con otra perspectiva, del modernismo —recordemos cómo Juan Ramón Jiménez hablaba de un movimiento general evolutivo—; y en efecto el poeta canario prolonga y actualiza procedimientos ya olvidados, aunque también recibe, como Ramón López Velarde en México y Fernández Moreno en la Argentina, el signo de la nueva época que precede a la vanguardia.

Pero todo esto no son más que razonamientos previos que pretenden situar en el tiempo el verdadero tema: el acercamiento a las poéticas del escritor cubano, cabeza visible del grupo de *Orígenes*, uno de los autores hispanoamericanos más interesantes del presente siglo, José Lezama Lima (1910-1976) y del poeta canario Tomás Morales (1885-1921). Sin embargo, si arriesgado resulta hablar de poéticas, más difícil será referirse a las poéticas insulares, porque, ¿qué diferencia

sustancial existe entre la poesía que se escribe aquí o allá, siempre y cuando se trate de verdadera poesía? Dejamos sentado que no todos los escritores nacidos en islas han sido condicionados por un modo de ser o de vivir, pero quizá los que así lo hicieron, imprimieron a sus obras un sello peculiar que conforma en sus búsquedas, una tradición literaria característica. La isla presente o presentada, interiorizada, la isla añorada desde largos exilios, las islas mitificadas; la isla como símbolo general del ser humano, en el sentido de aislamiento, de soledad, de paraíso perdido, gravita también sobre poetas no insulares, pero es indudable que los que mejor han abordado su esencia han sido los escritores nacidos en islas. Por ello no resultará extraño aproximar aquí algunos poetas de Cuba y de Canarias en los que tal perspectiva resulta mutuamente iluminadora.

Aceptar como punto de partida una posible existencia de poéticas insulares nos plantea el problema de una caracterización de lo insular que no caiga en fáciles simplificaciones. En 1937 Valbuena (2) abordó las características de la lírica canaria desde un punto de vista analítico que pretendía dejar sentadas para siempre unas líneas maestras difícilmente discutibles. Hay temas preponderantemente insulares —aislamiento, intimidad, sentimiento del mar— pero Valbuena también destaca la insatisfacción del isleño que le lleva a buscar “la tierra firme” e implícitamente a rechazar ese entorno natural. Este deseo, que puede ser considerado característica general del hombre —el mundo es una isla—, no nos parece tan definidor de los poetas nacidos en islas, porque de modo casi general y a partir del modernismo, al tomar conciencia de sus peculiaridades, los escritores reflexionan sobre sí mismos y sus entornos afianzándose en sus propias memorias históricas para crear al mismo tiempo que literaturas nacionales sus propias mitologías insulares. Cuando Juan Ramón Jiménez, en el famoso ensayo que Lezama Lima le dedica, asevera: “Creo que lo que usted me ofrece es un mito”, Lezama responde: “Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta” (3). En junio de 1937, fecha de este trabajo, el poeta cubano se plantea claramente como objetivo una interiorización del hombre insular que se instaure en la isla como microcosmos del mundo, en el hombre que la habita, adentrándose en la viva intimidad imaginativa que lo sustenta, y de este modo se enraíza en su tierra y en una tradición antiquísima que conecta a las islas con paradisíacos lugares de retiro, de primitiva edad dorada, montañas sagradas o eliseos terrenales.

José Lezama Lima se coloca poéticamente en el final de un recorrido que ha dotado a la poesía cubana de una peculiar personalidad dentro de las letras en lengua española, pero como analiza Cintio Vitier (4) —poeta él mismo— este esfuerzo no hace más que culminar una evolución literaria en la cual lo primero que se captó fue la peculiaridad de la naturaleza de la isla, su distin-

ción, y luego: “junto a la naturaleza aparece el carácter: el sabor de lo vernáculo, las costumbres, el tipicismo con todos sus peligros. Más adentro comienza a brotar el sentimiento, se empiezan a oír las voces del alma. Finalmente, en algunos momentos excepcionales se llega a vislumbrar el reino del espíritu: del espíritu como sacrificio y como creación” (5). Esta evolución que señala Vitier no sería arriesgado aplicarla también a la poesía de Canarias. En la lírica canaria se descubre muy pronto esa diferencia de la naturaleza, desde las “Endechas a la muerte de Guillén Peraza” a mediados del siglo XVI, y más expresamente en las obras de Bartolomé Cairasco de Figueroa y de Antonio de Viana en los siglos XVI al XVII; el carácter de las costumbres y de lo típico se consolida en la escuela regional de La Laguna desde Nicolás Estévez a Tabares Bartlett en el siglo XIX. El alma y el espíritu de Canarias se empiezan a oír en el modernismo y sus ecos se depuran y cristalizan en la vanguardia, al igual que en el proceso cubano que señala Vitier. Es entonces cuando esa insularidad se asume desde un entorno que condiciona un modo de ser que responde a los caracteres profundos del pueblo que lo sustenta. Pedro García Cabrera dirá que sus “imágenes son sienes, ojos y oídos de la isla” (6). La isla así, como centro arcádico y paradisíaco se carga de contenido, la isla que en las leyendas celtas acogió a San Brendan, viajero del mar, deja su etéreo vivir para tomar consistencia real y desasirse de tópicos y folclorismos. Por eso en otra ocasión García Cabrera nos dijo: “El arte del isleño es de repetición. De variaciones sobre un tema. Monotonía en el pensamiento”, y: “El insular es contemplativo. Es decir, soñador. El ensueño es una veloz forma de actividad” (7). El poeta García Cabrera representa sin alguna duda esa asunción del espíritu como creación a la que aludíamos más arriba.

La insularidad como concepto parte, por tanto, de una diferenciación, que en la tradición literaria implica una toma de conciencia de la peculiaridad distintiva. En el estudio anteriormente citado de Cintio Vitier se intenta una caracterización de lo cubano sin pretensiones abarcadoras, pero intentando ofrecer unos puntos de reflexión que en muchos casos pueden espigarse también en el espíritu de lo canario cuya conformación parte, como la cubana, de un cierto “despego” de la tradición hispana. Expongamos algunos rasgos dejando para otro momento un análisis pormenorizado: el *arcadismo* con su vertiente hacia lo natural; la *ingravedez*, fuerza de lo suave, anticasticismo; *intrascendencia*, antisolemnidad, ausencia de sentido religioso metafísico; *lejanía*, nostalgia desde afuera y desde adentro que se afirma en la captación de la imagen mítica de la isla; el *despego*, apariencia huraña, falta de arraigo último; el *frío* como característica de una vida oculta, en desamparo, desolación; el *vacío*, preferencia por el énfasis, por lo cotidiano; la *memoria* que remite al misterio de las sensaciones en el recuerdo de la infancia o de la naturaleza como paraíso perdido (8).

Rasgos todos éstos que podrán matizarse o discutirse en posteriores acercamientos, pero lo que sí tenemos que suscribir para ambas poéticas insulares, la cubana y la canaria, es la siguiente frase del mismo autor: “nuestra teluricidad es marina y aérea, más que de tierra; es decir esencialmente comunicante” y que el hombre insular presenta una doble perspectiva en apariencia contradictoria, siempre “oculto y abierto” en sincrética dualidad (9).

Al lado de estas respuestas de insulares ante lo insular no pueden faltar otros acercamientos que iluminarán aún más esta perspectiva dialogante. Cuando en 1934 el puertorriqueño Antonio S. Pedreira (1898-1939) publica su libro *Insularismo* se acerca con una instrumentación positivista y sociológica a un fenómeno que le parece siempre dominado por lo biológico, infundiendo notas de apocamiento e inferioridad al isleño, producto de fusiones de razas y de un mestizaje disgregador. El hecho insular se contempla así con una especial angustia trágica; el carácter, el clima, el reducido espacio vital condicionan la inaprensible característica nacional puertorriqueña. El *aplatanamiento* los define: “aplatanarse —nos dice—, en nuestro país, es una especie de inhibición, de modorra mental, y ausencia de acometividad” (10). Arielista y orteguiano de raíz, Pedreira no podía trascender hacia interpretaciones menos sujetas a pautas fríamente racionales, porque sin lugar a dudas, dentro del tema que nos ocupa han sido los poetas los que han ofrecido más lúcidas respuestas. Y al volver los ojos hacia Cuba otra vez hay que hablar de José Lezama Lima.

Desde sus primeros textos el poeta cubano sienta la cuestión que centrará toda su obra: la identificación con la isla; isla él mismo, centro creador, encontrará Lezama una salida fabuladora que superará el condicionante insular por vía imaginativa, lo que él llamará el poder de la *imago*. En el citado “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” se plantea el discurrir dialéctico entre un poeta consagrado, Juan Ramón, que no puede conciliar el insularismo, o el aislamiento, con la universalidad inherente a toda obra literaria, y un joven poeta cubano que defiende lo insular por su carácter fundacional de una identidad nacional que deviene en mito, en sensibilidad propia, que alcanzaría la legitimación del existir de la expresión cubana. Lo cubano no se define como expresión mestiza, concepto étnico que tiene poca validez en el arte, sino por una propensión a lo subjetivo, a la diferenciación lírica, a la introspección; lo que significa la aceptación del hecho insular con sus cualidades y sus limitaciones, en aras de lograr una expresión que sea al mismo tiempo universal y propia.

Toda la obra de Lezama puede interpretarse como el gran intento de plasmación de la cubanía definida muy principalmente por sus rasgos de insularidad. Así en *Paradiso* (1966) —título en sí mismo significativo— se conjugan los antecedentes míticos y paisajísticos de la isla con la trayectoria vital de José Cemí. Cemí se va haciendo poeta, se

descubre como portador de un don, pero para que tal cosa se lleve a cabal efecto necesita asumir el entorno en que vive, seres, paisajes y cosas, de los que brotará, impulsada por la poesía, toda una realización necesariamente cubana. Y la raíz de todo ello reside en una concepción mítica de la isla perceptible ya en su poema “Muerte de Narciso” (1937). La isla es aquí el paraíso de los antiguos, lugar de bienaventuranza que reasume aquella visión ingenua de los primeros textos del Descubrimiento. De ahí el poblamiento continuo del espacio lezamiano con una zoología variada, elegante, que remite al sagrado primer día de los comienzos:

*Granizados toronjiles y ríos de velamen  
[congelados  
aguardan la señal de una mustia hoja de  
[oro,  
alzada en espiral, sobre el otoño de aguas  
[tan hirvientes.  
Dócil rubí queda suspirando en su fuga  
[ya ascendiendo.  
Ya el otoño recorre las islas no cuidadas,  
guarnecidas  
islas y aislada paloma muda entre dos ho-  
[ljas enterradas. (11)*

Pero este inicio se plasmará en adelante en una verdadera realidad cultural: el antecedente legendario que las islas han mantenido en la cultura occidental va a servir para dotar a Cuba del mito que le falta, de una identidad casi tan antigua como el mundo. Así “Noche insular: jardines invisibles” poema de *Enemigo rumor* (1941) define la lucha de las fuerzas de la luz y de la oscuridad que en su pugna ofrecerían la esencia misma de la isla: cielo o infierno, pero por encima de todo el matiz subjetivo e imaginativo, la nostalgia de la expulsión del lugar paradisíaco:

*La mar violeta añora el nacimiento de los  
[dioses  
ya que nacer es aquí una fiesta inno-  
[brable,  
un redoble de cortejos y tritones reinan-  
[do.  
La mar inmóvil y el aire con sus aves,  
dulce horror el nacimiento de la ciudad  
apenas recordada. (12)*

Y como no podía ser menos en un poeta insular el poema culmina en una danza luminosa en la que el mar juega el papel de rompedor del maligno hechizo para ahuyentar los funestos presagios de los animales nocivos, e instaurar el imperio de “entretejidos antílopes de nieve corpulenta”. Desaparece así la faz demoníaca de la isla —tan arraigada también en la tradición clásica— que el poeta encarna en el “amarillo helado”, para enlazar con el giro universal y el alegre triunfo de las raíces míticas de la cubanía:

*Dance la luz reconciliando  
al hombre con sus dioses desdenosos.  
Ambos sonrientes, diciendo  
los vencimientos de la muerte universal  
y la calidad tranquila de la luz. (13)*

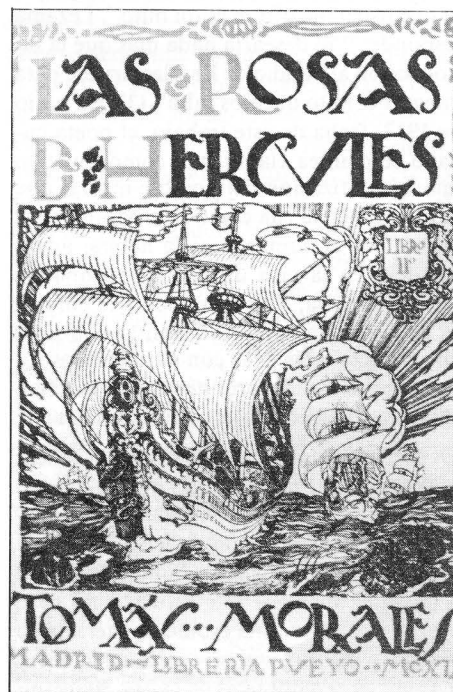
Lezama entendió mejor que nadie que vivir en una isla no significa ser hombre-isla, ni vivir aislado, sino captar la cultura a la que se pertenece, asimilarla y reinterpretarla. Su gran hallazgo es recoger la imagen mítica de la isla y poblar los espacios vivenciales con seres y dioses imaginarios. Isla es para Lezama el recinto en el que él como hombre vive, pero también el espacio abierto en el que se puede crear, espacio gnóstico en el que lo poético existe y puede apresarse, plasmándose en imagen, lanzando al mundo un sistema poético que asuma en sus notas su cubanía isleña.

Del mismo modo la poesía insular canaria comienza su andadura actual con los versos de Tomás Morales, en los que se configura de forma consciente y por vez primera un ámbito literario característico de lo insular. Los poetas precedentes se habían quedado o en el mero folclorismo (Escuela de La Laguna) o en la enumeración renacentista imitativa que reflejaba historia y paisajes peculiares (caso de Cairasco). Valbuena apuntó que se apreciaban en Morales “las cuatro grandes normas que encierran en un marco recio, la lírica isleña: aislamiento, cosmopolitismo, intimidad, sentimiento del mar; o sea tristeza de la separación; afición a las culturas exóticas pasajeras o lejanas; canto de hogar; himno a la inmensidad oceánica” (14). Tal afirmación despierta nuestra inquietud por su misma facilidad y perfección, ¿son éstos rasgos únicos de la poesía canaria o producto también algunos de ellos de la ocasión, de la época? El cosmopolitismo tal y como nos lo presenta Morales debe mucho al modernismo, e incluso ese intimismo, entendido como canto al hogar, a lo aldeano y cotidiano es característica fundamental del postmodernismo. En América, como dijimos al comienzo, Fernández Moreno o López Velarde presentan iguales rasgos, o por citar representantes del modernismo más pleno, el Leopoldo Lugones que comienza en *Odas seculares* (1910) o el Herrera y Reissig de *Sonetos vascos* (1908); ambos derivan hacia la exaltación de las costumbres campesinas dentro de unos procedimientos que no nos permiten olvidar todavía su modernismo. Porque Tomás Morales es un poeta modernista desde sus comienzos, “Vacaciones sentimentales” (15) que en *Los Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908) se titulaba “Rimas sentimentales” debe ya menos al romanticismo que a un modernismo que en el final de su evolución se centra en lo eglógico, en el rescate del pasado, asumiendo cuanto de nostalgia tiene el vivir humano. Los versos de Antonio Machado que coloca a su inicio indican bien el carácter de memoria ensoñadora que nada tiene que ver con lo onírico sino con lo real. Modernista es la presentación de la casa aldeana con procedimientos muy parejos a los de Herrera y Reissig en *Los éxtasis de la montaña* (1904) salvo que Morales se incluye siempre y su presencia es instrumento fundamental para el entendimiento completo del poema. Pero lo que importa es que el poeta crea aquí la casa como asentamiento, como centro del mundo; el cortijo de Pedrales queda así situado

en un plano superior, y se alcanza a convertir en imagen la vida de un pueblo isleño dentro de los parámetros de un modernismo ya en transición. La realidad no es tan sólo realidad, sino mundo aislado por el arte, visto a través de los ojos niños de la memoria, de la anagnórisis, dirá años después Lezama. El juego del blanco puro y el rojo, el sol, el campo húmedo y fértil, el cultivo de la tierra, la vid, los gallos madrugadores, los tañidos de campanas, el arado como instrumento del trabajo, la azada, el pan moreno, la buena cosecha. Todo conforma un mundo apartado que si trae recuerdos clásicos, remite con sus “existencias hurañas” a su inseparable existencia insular. Casa e isla se imbrican, y evocan el lugar paradisíaco que está empezando a trazar en su poesía; espacio que siempre se entiende en función de lo humano, por lo que se irán incorporando los personajes de la infancia a unos poemas que siempre se desenvuelven en decursos dinámicos, entre los cuales algunos versos se irán reposando en pinceladas estáticas:

*La luna, que esta noche brilla más tras-  
[parente,  
parece enamorada del silencio rural;  
la quietud de los álamos en el tranqui-  
[llo  
y el agua de la acequia dentro del caña-  
[veral... (p. 49)*

Pero todo se inserta siempre dentro de una función activa en la que el procedimiento simbolista se afianza, no sólo por la musicalidad tan evidente, sino por el intento de crear recintos aislados, espacios creados que se prolongan en versos de la misma serie, así el “salón antiguo” del poema VI que pertenece al ámbito ensoñador y romántico “de los viejos salones de muebles silenciosos, / de las alcobas dulces y los pasillos largos...” (p. 56). Son recintos aptos para soñar o para pensar a solas, erigiendo un templo misterioso que encierra el hechizo. Este efecto es más evidente en el remate de la serie, en el poema X, en el que el simbolismo alcanza



EL REMANSO DE  
LAS HORAS

POESIAS

EL MUSEO CANARIO  
DE HISTORIA  
DE LAS PALMASGRAN CANARIA  
1935

su desvelamiento total sobre el paisaje otoñal del crepúsculo, fuera del mundo, configurado en eglógica sencillez:

*Yo quisiera que mi alma fuera como esta*  
[tarde,  
*y mi pensar se hiciera tan impalpable y*  
[mudo  
*como el humo azulado de algún hogar*  
[lejano  
*que se cierne en la calma solemne del cre-*  
[púsculo... (p. 64)

Son pues paisajes interiores, conformaciones creadas con una instrumentación que sirve un propósito concreto: el reconocimiento, la identificación con la naturaleza de la isla.

En este proceso que Morales emprende, de mitificación de una realidad, el mar cobra una importancia decisiva, nadie como él —es sabido— ha descrito mejor y con mayor poderío el impulso del mar. La serie “Poemas del mar” (16), también perteneciente a su primer libro y después incorporada a *Las rosas de Hércules* adopta, desde su dedicatoria a Salvador Rueda toda una postura vital, algo así como un itinerario vivencial que parte desde un centro interior hacia afuera; el dinamismo de su arte se traduce en el intento de avanzar hacia un horizonte, física o imaginativamente, y por medio de ese impulso ir acotando el espacio ganado como mito. El mar está unido al mundo infantil “El mar es como un viejo camarada de infancia” (p. 99); aún más el sujeto poético se identifica con los grandes navíos, en una nota exótica que alcanza considerables tonos modernistas: “Y el timonel sería de esa griega corbeta / que hincha sus velas grises en el ambiente azul; / o el capitán noruego del bergantín-goleta / que zarpó esta mañana con rumbo a Liverpool...” (p. 101). Y es que todo en Morales contribuye a la mitificación, la proximidad a la visión infantil, la visión de los buques como “monstruos jadeantes” en el poema citado, la contemplación de los viejos lobos de mar que en sus charlas cotidianas alcanzan estatura épica.

Si Morales es modernista por su verso, por su ritmo, lo es más por esa visión mitificadora —don de verdadero poeta— que

aprendida en Darío aplica al espacio real y concreto de su ámbito. Es muy evidente este hecho en la descripción de los paisajes marinos. Son escasos, casi inexistentes, los rasgos definidores de su particularidad, y eso es lo que les infunde amplitud, pero las pautas mitificadoras actúan de radical modo sobre esa realidad contemplada, en un intento de abarcar la inmensidad del Atlántico, y sucesivamente esos objetos cobran vida en rasgos antropomórficos que acogen barcos vivos como vientres de ballenas o barcos femeniles como el Olinda. Además siempre en su poesía la descripción marina se ancla en lo humano, hombres y máquinas cobran vida en la atracción del puerto al que llegan fascinantes forasteros (“Hombres de ojos de ópalo y fuerzas titánicas / que arriban de países donde no luce el sol” (p. 107) y “Marinos de los fiordos, de enigmático porte” (p. 108)) que contrastan con el movimiento inverso de las ensoñaciones de los viejos marineros. El mar está descrito en este primer libro desde una perspectiva que tiene mucho que ver con un mundo imaginado desde la infancia, su intento palpita siempre con esa alegría, y de ahí brota esa admirativa ingenuidad —si el mar se enfurece un momento (p. 106), es sólo por breve espacio y porque forma parte de su ser natural— admiración de la que despunta el símbolo de la isla como polo de atracción y de confluencia, como centro paradisiaco adivinado, el mar es siempre un camino, real o imaginario.

Así pues, la concepción clásica del puerto como refugio, y de la isla como sede del paraíso, subyace en estos poemas en un doble sentido, como podemos observar bien en el poema VI (p. 108). Si los marinos del norte llegan con el prestigio de las “nieves del Norte” atraídos al centro paradisiaco y cegados por la aurora boreal, el hablante poético se proyecta hacia el exterior por la ensoñación que a su vez le producen esos elementos exóticos. Blancura, bruma y noche se alían a la deliberada musicalidad del poema. Realidad, entonces, siempre presente, pero tamizada por lo poético que eleva el mundo contemplado hacia pautas universales. Como dice en “Final”:

*Yo fui el bravo piloto de mi bajel de en-*  
[sueño;  
*argonauta ilusorio de un país presentido,*  
*de alguna isla dorada de quimera o de*  
[sueño  
*oculta entre las sombras de lo descono-*  
[cido... (p. 119)

Es tan clara la referencia a lo insular y concretamente a Gran Canaria que si comparamos los poemas que dedica a los diferentes puertos, podremos observar que el de Tenerife está visto desde la nave, en una panorámica, en la lejanía; los dedicados a Cádiz consisten en una reflexión melancólica sobre el paso del tiempo; Lisboa es confesadamente el puerto desconocido, de la soledad y la nostalgia por falta de asidero humano; en cambio sólo la descripción de Gran Canaria se llena de plenitud. Mar e isla se funden porque el primero es el engendrador de la vida isleña y de su propio vivir. La vida es también un viaje, pero no terreno, sino marino, el mar promueve la aventura del pensamiento —“Me puso en derrotero el oleaje; / más que un alejamiento fue una huida” (p. 128)— pero de ella se derivará ine-

vitamente el retorno al centro. Poco a poco vemos en los versos de Tomás Morales la sistematización de un entorno insular que con aportes clásicos y modernistas traza por primera vez en la poesía canaria del siglo XX un espacio de isla.

Un paso más y decisivo se nos ofrece en la “Oda al Atlántico” (17), aquí el procedimiento mitificador no es solamente la ensoñación, sino el uso dosificado de la mitología vinculada a lo marino. Lo mitológico, en el modernismo, llena de prestigio el poema y la adjetivación y la musicalidad contribuyen a la creación de espacios protegidos, salvadores. Aquí Apolo, Poseidón, los ciclopes y los titanes elaboran el conjuro con un procedimiento que el poeta canario aprendió en Darío, los versos iniciales del poema de *Prosas profanas* “Coloquios de los centauros” debieron ser un modelo claro.

Recordemos los versos de Rubén Darío:  
*En la isla en que detiene su esquife el ar-*  
[gonauta  
*del inmortal Ensueño, donde la eterna*  
[pauta  
*de las eternas lirás se escucha —isla de*  
[oro  
*en que el tritón elige su caracol sonoro*  
*y la sirena blanca va a ver el sol—, un día*  
*se oye un tropel vibrante de fuerza y de*  
[armonía.

Y más adelante:

*Van en galope rítmico. Junto a un fresco*  
[boscaje,  
*frente al gran Océano, se paran. El pai-*  
[saje  
*recibe de la urna matinal luz sagrada*  
*que el vasto azul suaviza con límpida mi-*  
[rada.  
*Y oyen seres terrestres y habitantes ma-*  
[rinos  
*la voz de los crinados cuadrúpedos divi-*  
[nos. (18)

Pero Morales lo aplica para elaborar un espacio que tiene referencia concreta, porque está íntimamente ligado a su propia biografía, a su vida infantil, a su madurez, a su poesía. Así lo parnasiano se diluye en lo simbólico; Morales acertó a usar un procedimiento ya caduco en estas fechas, con la intención de apresar lo isleño. El mar se hace presente transfigurado en monstruos enormes que se debaten en frenético dinamismo y alegría, pero también es mar cercado, apresado, calmo, del comienzo de los tiempos, gigantesco, pero aprehensible:

*Diriase embriagado de olímpico reposo*  
*prisionero en el círculo que el horizonte*  
[cierra.  
*El viento no ondulaba la bruñida planicie*  
*y era su superficie*  
*como un cristal afianzado en la tierra.*  
(p. 156)

Sólo en el poema IX el hombre contempla admirado la prodigiosa realización:

*Y el hombre, fascinado por el prodigio*  
[inmenso  
*desde los roquedales del litoral, suspenso*  
*contempla el milagro. Su presencia añá-*  
[día  
*un elemento nuevo a la gracia del día.*  
*Inmóvil, en las redes del estupor prendido*  
*sobre la costa brava,*  
*no era más que un resalte de la roca, per-*  
[dido

en la extensa vorágine que ante sus pies  
[rodaba. (p. 163)

El hombre, confundido ante la inmensidad, pero con ademán retador, iniciará como héroe mítico su itinerario de conquista, primero caminando hacia el centro de la tierra,

Su instinto le guiaba a la montaña, arri-  
[ba;  
la montaña armoniosa, virgen y primitiva  
donde, al vaho fecundo de las vastas pra-  
[deras,

los titanes selváticos  
hierguen la fortaleza de sus troncos hie-  
[ráticos  
y asoman a la costa las verdes cabelleras...  
[p. 165)

Es decir, hacia la selva, símbolo de la intimidad (19), ámbito sagrado en el que se construye la nave, "pájaro de alas blancas para vencer la brisa". Pero esta proyección no sólo tiene un sentido mítico, sino real, el mar es trabajo, es acción, y por ello el canto al mar se convierte a partir del poema IX en canto al hombre vinculado y dependiente del mar, hasta llegar a la completa disolución final. Veamos el poema XIII:

En sucesivos días, la turba dedicóse  
a extraer de la selva los despojos austeros;  
y en hacinadas pilas, cubierta de maderos  
de magnitud distinta, la roja playa vióse...  
Y el ajetreo humano se trasladó a este  
[punto.

Con un afán conjunto,  
ya presintiendo la futura maravilla,  
se comenzó el alzado  
sobre un roble escuadrado...

Fundación milagrosa; base, cimienta o  
[quilla... (p. 168)

Procedimiento parecido usa en el "Canto a la ciudad comercial", pero aquí la mezcla de elementos mitológicos (Céfiro, Alcides, Helios, Apis, Deméter, Mercurio) y cotidianos es más intencionada:

Reciente está el día  
del prodigio: hería  
Helios tus fronteras con rayos paternos,  
cuando en armonía  
pactaron tu sino los dioses eternos.  
Y como rehenes

de propincuos bienes,  
rindieron concordés ante tus destinos  
Apis, vigoroso, su frontal armado;  
Deméter, su arado,  
y el timón y el ancla, los genios marinos.  
Miraban tus hijos los emblemas ciertos;  
abiertas las almas tenaces, abiertos  
los sentidos todos al feliz augurio,  
cuando, milagroso, confirmó el momento,  
azotando el viento

con sus voladoras talaes, Mercurio...  
(p. 286)

Tomás Morales trabaja como un postmodernista que se resiste a perder el instrumento mitificador por antonomasia, el más claro y usado por los modernistas para aislar en el tiempo y congelar imágenes, y es indudable acierto suyo esa mezcla deliberada, tan personalmente usada que difícilmente se podrá encontrar de forma tan continuada en los poetas coetáneos. Los dioses mitológicos alumbran así el nacimiento de su ciudad, infundiéndole prestigio e ingresándola en la historia mítica de una tradición occidental. A partir de ese momento comenzará la actividad y el bullicio de la ciudad comercial, moderna, cosmopolita, pero de prestigiosos

comienzos.

Otro mito isleño continúa Morales, la selva de Doramas, que en la lírica de Canarias cuenta con varios antecedentes: Cairasco de Figueroa en el siglo XVII, Viera y Clavijo en el XVIII, Rafael Bento y Ventura Aguilar en el XIX. Los tres últimos lo trataron con menor acierto porque se ciñeron a lo tópico o a lo histórico, en cambio Morales proporciona una nueva lectura modernista del mito que Cairasco estableció con los componentes propios del paraíso perdido: árboles altísimos y sombreados, frutos sabrosos, pájaros cantores, fuentes frías, temperaturas apacibles. Pero es que también la selva está unida a su propia vida pues tuvo su asiento cerca de la vida natal del poeta hasta que sus últimos restos fueron arrancados por un huracán en 1914 (20).

Pensemos por otra parte que la selva es, como símbolo, el lugar santo, el microcosmos sacro, centro del mundo, lugar acotado como las islas, y además con su bóveda cerrada es templo, mandala, paraíso en el que habita el dios y en el que el tiempo se ha abolido. Por ello la selva puede ser considerada el microcosmos de lo insular; espacio sagrado que implica aislamiento o "nostalgia del paraíso" como explica Mircea Eliade (21). Morales recoge bien esos elementos indispensables, soledad, rayos de sol, sombras, agua cantarina transfigurada por el arco iris, vegetación de olores fragantes, ritmos musicales, a los que contribuyen en su verso las frecuentes aliteraciones:

Todo el bosque era un hálito de aromas  
[peculiares;  
las hojas despertaban sus ritmos seculares,  
y bajo ellas, soñando y a su divino am-  
[paro,  
la música fresca del riachuelo claro  
que el salto de una roca transformaba en  
[torrente.

(Cabellera brumosa, donde, divinamente,  
ilustró en arco iris con siete resplandores  
la fugaz maravilla de sus siete colores).  
(pp. 198-199)

Pero la ensoñación del lugar procede del propio poeta que en su soledad deleitosa provoca la aparición de los pobladores de la selva, genios, elfos, silfos, gnomos, lares, en una actitud dinámica muy parecida a otros desfiles de regusto modernista. Y a través del ensueño se produce la comunión mística, se erige el *templum*: "Y el alma, arrebatada de ascensional destreza, / ingrátida, abandona la temporal corteza / y se suma a la ronda, milagrosa y liviana, / y en el coral divino pone su nota humana..." (p. 200). Las exclamaciones inciden en la glorificación del momento:

¡Oh alma mía, he escuchado tu jubiloso  
[acento  
sensible en la suprema calidad del mo-  
[mento!

Y también:

¡Cuanto más disgregada, más en mi com-  
[pañía;  
fuera de mí, y, no obstante, tan suma-  
[mente mía!  
¡Alma que recobraste la original limpie-  
[za:  
sé, una parte, en el Todo de la Naturale-  
[za! (p. 200)

Sin embargo puede más en él, esta vez, el poder de lo real, y la selva de Doramas se destruye en la segunda parte encarnando en

última instancia en el simbolismo del árbol como elemento fundacional de pervivencia.

Para concluir creemos que lo esencial de la lírica de Morales en relación con la poesía de Canarias es sobre todo el haber tenido esa radical lucidez que lo llevó a iniciar, asentándola en su tierra y en el mundo occidental, una personal mitología. Poética insular como la de Lezama, modernista, imaginativa, triunfante; poéticas que asumen dos procesos temporales fundacionales en un mismo deseo: la exaltación de lo propio.

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

NOTAS:

- (1) Onís, Federico de.— "Sobre el concepto del modernismo" en *La Torre*, Univ. de Puerto Rico, (1953), I, n° 2. Incluido en *España en América*. Ed. Universitaria de Puerto Rico, 1968, p. 176.
- (2) Valbuena Prat, Ángel.— *Historia de la poesía canaria*. Tomo I, Barcelona, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos, 1937, p. 88.
- (3) Lezama Lima, José.— "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" en *Obras Completas* tomo II, México, Aguilar, 1977, pp. 50-51.
- (4) Vitier, Cintio.— *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro, 1970, pp. 435 y ss.
- (5) *ibid.* p. 19.
- (6) García Cabrera, Pedro.— "Poesía canaria" en *Primer Congreso de Poesía Canaria*, 1976. Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1978, p. 56.
- (7) García Cabrera, Pedro.— "El hombre en función del paisaje" en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de mayo de 1930.
- (8) Vitier, Cintio.— *op. cit.* pp. 574 y ss.
- (9) *ibid.* p. 580.
- (10) Pedreira, Antonio S.— *Insularismo*. Barcelona. Ed. Vosgos, 1979, p. 23.
- (11) Lezama Lima, José.— *Poesía completa*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1985, p. 14.
- (12) *ibid.* p. 90.
- (13) *ibid.* p. 92.
- (14) Valbuena Prat, Ángel.— *Historia de la poesía canaria*. *op. cit.* p. 67.
- (15) Citaremos por: Tomás Morales, *Las rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria, Eds. de El Museo Canario, 1956 p. 45 y ss. En adelante colocaremos en el texto, entre paréntesis, la página correspondiente a la cita.
- (16) *ibid.* "Poemas del mar" pp. 95 y ss.
- (17) *ibid.* p. 153 y ss. Véase: Sebastián de la Nuez, "Introducción al estudio de la Oda al Atlántico de Tomás Morales. Los manuscritos, génesis y estructuras". Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1973.
- (18) Darío, Rubén.— *Obras poéticas completas*. Madrid, Aguilar, 1941, p. 495.
- (19) Véase Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, p. 224.
- (20) Para mayor referencia de la vida y obra de Tomás Morales, véase: Sebastián de la Nuez Caballero, *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra*. 2 tomos. Universidad de La Laguna, 1956. Sobre "Tarde en la Selva", pp. 120-123 y 273-275 del tomo II.
- (21) Véase: Durand, *op. cit.* p. 234 y Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Eds. Cristiandad, 2ª ed. 1981, p. 184.