

Pedro García Cabrera

---

# OBRA SELECTA

PROSA

EDITORIAL  *Verbum*

# OBRA SELECTA

## Pedro García Cabrera

Pedro García Cabrera (La Gomera, 1905-Tenerife, 1981) participa en el movimiento de renovación española de los años 20 y 30 desde las Islas Canarias. Colabora en las revistas de vanguardia *La Rosa de los Vientos* y *Gaceta de Arte*. Está entre los organizadores de la exposición internacional del surrealismo de 1935 en Santa Cruz de Tenerife y entre los firmantes del Manifiesto Surrealista junto a B. Peret y A. Breton. Es detenido en 1936 y vuelto a encarcelar en 1938.

Permanece en la cárcel hasta 1946. Su obra atraviesa el siglo XX y queda marcada por sus inquietudes y convulsiones. A su estela deja una producción llena de vitalidad que habla del amor, de la soledad, y de una naturaleza que enseña de forma permanente a la historia otra forma de existencia: una dimensión universal y solidaria de la condición humana.

*Verbum* ○ MAYOR

OBRA SELECTA

COLECCIÓN VERBUM MAYOR  
DIRIGIDA POR PEDRO AULLÓN DE HARO

La colección *Mayor* de Editorial Verbum se presenta como un proyecto singular y de fondo para la cultura hispánica mediante obras que detentan, por la razón que fuere, un valor emblemático o universal.

Se trata, bien de obras relevantes a menudo difícilmente accesibles, en ocasiones como redescubrimientos de un patrimonio intelectual que debe permanecer vivo y ejemplar, muy enriquecidas mediante estudios y documentación; bien de nuevas obras capaces de identificar un sentido de unidad o la visión de un todo en un momento del saber, de una materia o diversas, en fin, de una categorización importante del mundo del pensamiento o del arte.

El lugar de acción es la lengua española, pero regido siempre tanto por la liberalidad de espíritu como por una voluntad universalizadora.

Materialmente, *Verbum Mayor* ofrece obras de sobriedad elegante, a veces de gran extensión, pero de formato manejable, restituyendo con características modernas un estilo de edición netamente cultural y de vocación perenne casi olvidado en nuestra lengua.

PEDRO GARCÍA CABRERA

Obra selecta  
III

EDICIÓN DE  
NILO PALENZUELA  
RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Prosa

EDITORIAL  *Verbum*

ESTA OBRA HA SIDO PUBLICADA CON LA AYUDA DE LA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES,  
LA VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES,  
LA DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA DEL GOBIERNO DE CANARIAS  
Y "CANARIAS CULTURA EN RED, S.A." CON MOTIVO DEL  
PRIMER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE PEDRO GARCÍA CABRERA



**Gobierno de Canarias**  
Consejería de Educación,  
Cultura y Deportes



Fundación  
**PEDRO GARCÍA CABRERA**

© Derechos reservados a los  
Herederos de Pedro García Cabrera, 2005  
© Editorial Verbum, S.L., 2005  
Eguilaz, 6, 2.º Dcha. 28010 Madrid  
Apartado Postal 10.084, 28080 Madrid  
Teléfono: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59  
E-mail: [verbum@telefonica.es](mailto:verbum@telefonica.es)  
I.S.B.N. Obra completa: 84-7962-328-4  
I.S.B.N. Volumen III: 84-7962-331-4  
Depósito Legal: M- 21506-2005  
Diseño de la colección: Pérez Fabo  
Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.  
Printed in Spain/Impreso en España por  
Tecnología Gráfica

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

# ÍNDICE

## ENSAYOS, RESEÑAS Y TEXTOS CRÍTICOS

Fotografía de la voz .....	13
La ordenación de lo abstracto .....	15
El hombre en función del paisaje .....	18
Dos sensibilidades .....	30
Regionalismo y universalismo .....	33
La exposición de Juan Ismael .....	35
La estética en lo social .....	37
El hacha y la máscara .....	40
Casas para obreros.....	45
Influencia mediterránea y atlántica en la poesía.....	47
Expresión de GA ( <i>Gaceta de Arte</i> ). Por una dialéctica urbana.....	53
El racionalismo como función biológica actual .....	55
Poetas atlánticos. 1: Julio Antonio de la Rosa .....	62
Pasión y muerte de lo abstracto en <i>La voz a ti debida</i> .....	65
Romanticismo y cuenta nueva .....	68
<i>Latitudes</i> : J. Carrera Andrade .....	71
<i>Fin de semana</i> : Ricardo Gullón .....	72
<i>Pimpín</i> : Raimundo Gaspar .....	73
<i>El cura Merino</i> : Eduardo de Ontañón .....	74
La concéntrica de un estilo en los últimos congresos .....	75
Sobre el próximo recital de S. Suárez León.....	88
Paisaje de isla. Estudio del día gris .....	90
Acotaciones al Congreso Internacional de escritores proletarios .....	92
El pleito surrealista. La moral del tanto por ciento.....	95
Poesía en el siglo XIX tinerfeño .....	98
Poesía del mar en el XIX tinerfeño .....	102
En el umbral de una edad nueva.....	105
Arquitectura y poesía .....	109
El segundo Congreso Internacional de Poesía de Knokke.....	118
El cine como arte y como espectáculo .....	121
<i>Pleno silencio</i> , de Antonio Reyes.....	125
<i>Oí crecer las palomas</i> , de Manuel Padorno .....	128
Las fuentes de la poesía popular .....	131

La lección de Juan Ramón Jiménez .....	141
<i>Estética de hoy</i> , una gran exposición belga.....	143
<i>El mundo transparente</i> , de Armand Bernier.....	145
En torno a <i>Hombre en pie de victoria</i> .....	149
Poesía canaria.....	151
Tradición europea en la poesía de Canarias.....	156
Palabras de Pedro García Cabrera .....	160

## REFLEXIONES Y ESCRITOS POLÍTICOS

La carretera de la liberación.....	165
Carta abierta .....	168
Notas para una estructuración de las islas .....	170
Asamblea de invertebrados.....	179
Algo sobre desgobierno municipal. Aclarando conceptos .....	181
El movimiento revolucionario de octubre.....	185

## TEATRO

Proyecciones.....	191
Cuadro uno (escena única) .....	191
Cuadro segundo (escena única) .....	202
Tercer cuadro triple: 1.ª posibilidad (escena única) .....	211
Tercer cuadro triple: 2.ª posibilidad (escena única) .....	218
Tercer cuadro triple: 3.ª posibilidad (escena única) .....	227
Sexto cuadro (escena única) .....	231
Séptimo cuadro (escena única) .....	240
Octavo cuadro (escena única).....	249

## RELATOS

Los senos de tinta .....	261
Una muerte para cinco .....	273

## PAISAJES Y SEMBLANZAS

El herrero .....	279
Perfil literario de Eduardo Herriot.....	280
Guillermo Apollinaire.....	282
Expresión de G.A. ( <i>Gaceta de Arte</i> ). El doctor Dominik Josef Wölfel en Tenerife.....	284
Don Leoncio Rodríguez, desde otra generación .....	287
Juan Pérez Delgado [ <i>Nijota</i> ]. Semblanza .....	290



## PRÓLOGOS

<i>La primera estrella</i> , Juan Sosa Suárez .....	299
<i>Poemas del sueño errante</i> , de Domingo Velázquez .....	301
<i>Uanca</i> , de Esteban Dorta González .....	306
<i>Objetos</i> , de Cecilia Domínguez Luis .....	311

# ENSAYOS, RESEÑAS Y TEXTOS CRÍTICOS

## Fotografía de la voz

Acaso me haya sugerido esta crónica el dramaturgo Bernard Shaw con su *Pigmalión*: los procedimientos fonéticos del profesor-protagonista, impresionando en discos la voz de la florista londinense. Es canción repetida hasta el cansancio las colecciones de retratos de un mismo individuo a través de los años. De los álbumes repletos de poses faltas de naturalidad, donde se hurtan los detalles y rasgos de la verdad física. Donde el sonreír muerto disfraza el labio. Donde el traje reciente endominga el manantial sincero.

Y por ello, cuando los ojos de hoy den al presente su mirar futuro, estos ojos contemplarán el reflejo de una continuada farsa de momentos vividos. En todos ellos se verá la intención de fotógrafo de quedar bien: un «mire a mi corbata», un «sonríame un poco»... Por fortuna, la fotografía, que ya comienza a ser estrangulada por la cinta cinematográfica, va cayendo en lo selecto, a grandes pasos caminando a lo rígido. Las visiones estrechas se desenfocan, y hacia una mayor amplitud de hondas se desplazan, hinchando sus contornos en sueños de infinitos.

En el murallón de lo no descubierto, se abre una nueva puerta, más sugestiva, que nos revela otra manera de recoger el polvillo que desprende cada etapa individual: la fotografía de la voz. Coleccionar en discos la palabra hablada en su evolución paralela al tiempo. Plasmar el ciclo de la voz humana, que en cualquier momento retrospectivo nos devuelve el encanto de oírnos hablar en el salto atrás de paisajes borrados.

La escalera de la voz, de tantos peldaños como cambios fonéticos, que se inicia en la infancia con sus mimos, sus rabias, sus risas, sus llantos... Ascendiendo por la juventud a la madurez, para rematarse en el último escalón, engarzado en sombras apretadas...

La colección de nuestras voces sustituida por la serie de nuestras fotos. Algo muy parecido es lo que intenta la bibliofonía, con sus ensayos recientes. Pero con una dirección espectacular, sin el calor grato de la intimidad, volviéndole la espalda al recogimiento refinado.

La voz aventajaría al rostro en la proporción del normal al inválido. Una mayor polvareda de emotividad levantan los sonidos articulados. La voz vívida, caliente, dinámica, destonando a la expresión facial en la cartulina momificada. No es que haya una oposición ante estas dos maneras de guardar el pasado individual. La mano derecha no se opone a lo que realiza la izquierda, dice Jean Giradoux. Pero en función de siglo, es más perfecto el procedimiento de la voz que el del retrato, responde mejor a un espíritu avanzado. Por esto, la fotografía de la voz bien pudiera muy pronto darnos un saludo de bienvenida.

[*Informaciones*, Santa Cruz de Tenerife,  
14 de febrero de 1929]

## La ordenación de lo abstracto

La insistencia denuncia importancia. Un fenómeno que se destaca —aun cuando sea, como en este caso, de bulto— a cada juego de luz y sombra, tiene una profunda significación. (Lo casual está excluido de las reiteraciones de disparos coincidentes en un determinado objetivo.) Pero si el artillero es insensible y el blanco no se agudiza, se corre el peligro de que la intención resbale por el plano inclinado de la rutina sin lograr las temblorosas adquisiciones de los fondos jugosos. Sin herir el centro de la vena oculta. Impidiendo acosar un hecho —erupción de una necesidad orgánica— para sorprender, en sus más hondos refugios, su gracia evolutiva.

En la hora de ahora, es la ordenación de lo abstracto el blanco más deslumbrador hacia el que dirige sus catalejos ahumados la numerosa cohorte de ensayistas y críticos. (En la Zoología hay un formidable stock de calificativos.)

Y tanto se ha repetido el tema que ha entrado ya en el despreciable —por lo plebeyo— casillero del lugar común. Sólo con haber seguido las volcaduras de la vanguardia tinerfeña —por si acaso existe, aún, miedo al mar— se encontraría, en nuestro pequeño redondel, las huellas de una trilla escandalosamente inútil. (La vanguardia tinerfeña es —¡ejem!— la que colgó su labor de escolar en las paredes de *La Gaceta Literaria*.)

Ya a pesar del continuo ir y venir con el tal cantarito, a nadie —insular o continental— se le ha ocurrido mirar la categoría de abstracción que llevaba dentro.

Se señala la ordenación de lo abstracto como característica del arte nuevo y se la pregona en todo momento como necesaria. Pero aun siendo este ordenamiento un fenómeno en el arte del hoy avanzado, no basta el lanzarlo así, a secas, para caracterizarle,

por cuanto entonces habría que admitir como arte nuevo, es decir, actual (olviden el aforismo juanramoniano) mucho del de nuestro Siglo de Oro y del siglo XVIII. Calderón, con sus autos y su *Gran teatro del mundo*. Wagner, con sus óperas y sinfonías, son ordenadores de abstracciones. No es de extrañar ello. Toda manifestación del alma esencialmente occidental y europea ha sido abstracta. Además, el principio de toda actividad constructiva, dice Spengler en su *Decadencia de Occidente*, se caracteriza por la ordenación. Y constructivos fueron los siglos XVI y XVII. (Azorín dice que el teatro calderoniano es de adentro a fuera, es decir, abstracto.)

Ya Paul Dermée nos cuenta —¡oh, Guillermo de Torre, cuántos eruditos, después de tus *Literaturas europeas de vanguardia!*— que en las recepciones que celebraba Apollinaire, éste insistía en la necesidad del orden en el arte de su tiempo-cubismo (En realidad, la trayectoria añista apolineriana abarcó todo el ciclo violento de los ismos. Pero en el apuntado fue donde ofició de pontifical.)

Sobre este prototipo intelectual de la nueva Europa recuerdo una frase de Juan Manuel Trujillo: «unas maravillosas ordenaciones abstractas estructuran la obra de Guillermo Apollinaire». Frase que por su vaguedad —o superficialidad— aprehensora pudo aplicársela también a Calderón, Wagner o Salinas, por no señalar sino un tipo representativo en cada uno de los tres planos que, en su curva de ascenso, ha ido describiendo la abstracción.

Digámoslo ya. Un primer plano: lo abstracto realizable por la Plástica: teatro calderoniano.

Segundo plano: lo abstracto no realizable por la Plástica y sí por la Música: Wagner. (El que en este tiempo se inicie la ordenación de elementos abstractos en un ámbito musical no niega que la ordenación del primer plano subsista también. Recuérdese a los enciclopedistas.)

Y un tercer plano: lo abstracto no traducible a la Plástica ni a la Música, característica —ésta sí ya— del arte nuevo: Pedro Salinas con su *Seguro azar*. En este plano, también *Perfil de aire y Manual*

de espumas. Y sobre todo y por sobre todos Guillermo Apollinaire, a cuyo sol incidieron las curiosidades de las juventudes nuevas.

Salinas, asegurando el azar, sujetándole, ordenándole, llega a la cumbre de la más pura y honda abstracción. Nada hay tan abstracto como esos conceptos casi inintuibles —para muchos sin casi— de azar, sino, hade [*sic*], acaso cargados del terror cósmico primitivo. Sólo el arte edificado con los vapores de este último plano tiene un verdadero entroncamiento con la necesidad interna de la época. Dije antes que el arte del alma del Occidente europeo ha sido abstracto. Añadiré que es ahora cuando la abstracción parece llegar a su máximo punto de elevación, flotando fuera del mundo de los sonidos armonizados y en los límites del pensamiento, pasados los cuales se intuye un desconocido infinito interior. Un yermo donde se confina un alma, ya sin posibilidades.

Perfilar el aire —el aire no es una envoltura de diez kilómetros de altitud. El aire —para el poeta— llena el Universo. No hay éter ni geocoromio. «El viento conmueve a las estrellas», dice Juan Ramón Jiménez. Y aun las deja bajas, perfilar el aire, fisonomizarlo, distinguirlo, nombrarlo, es una manera de ordenar.

Hacer un manual de espumas, metodizarlas, no tiene una realidad tampoco plástica ni musical. (El motivo por el cual el lector y hasta el crítico han emparentado el arte de nuestro tiempo con el disparate —una parte de él—, ha sido por querer hallarle a la metáfora un equivalente plástico de que carece.)

Esta madurez de lo abstracto, esta superfausticidad que aflora y revienta en toda manifestación enraizada con el momento presente, constituye su primordial característica. Arde en arte un anhelo desmedido de infinitud. Ese anhelo es el que nos lleva a la búsqueda fervorosa de la cuarta dimensión en Pintura. A la metáfora doble, triple, múltiple en Poesía. Así, en arte, como bajando a la vida y subiendo, en ángulo, a la ciencia.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
8 de febrero de 1930]

## El hombre en función del paisaje

### I

Manifiesto preliminar. —Antes de exponer el extracto de mi charla en el Círculo de Bellas Artes, digo: Nunca entré en el país de lo ingenioso. A lo ingenioso —diletantismo— preferí ingeniería —tecnicismo—. En este plano me someto a discutir. Porque no creo digno que una ideología razonada se combata con chistes. Que a lo serio se elimine con lo festivo. Que la verdad del pensamiento se trate de destruir con la verdad del corazón. En el campo abierto de la inteligencia surgen luces de orientación. En el sentimental se recogen vehemencias y turbonadas. A los sentimientos es inútil objetarlos porque son inherentes a una específica manera de ser. Y hasta las ideas son, en mucho, afectos. Pero las vivencias internas, por muy propias que sean, deben estar bajo el examen —imperio— de un selecto principio de moralidad. Obedientes a una experimentación indicatriz. Al final siempre podrá quedar el recurso de un: «es lo que siento». Pero...

### II

Hay que distinguir cuando el advenimiento de una juventud es auténticamente nueva. El grito de, sólo, abajo formas anteriores es impulso ciego. Cuando el grito lleva una dirección prefijada —programa— es conciencia. Estos núcleos juveniles son los que aportan una distinta manera de pensar y sentir. Así aquel grito del XIX tinerfeño —aun cuando el XIX haya venido a ser lo que el cesto de papeles en las oficinas— del prologador de *La poesía del mar*: ¿por qué no cantar la máquina de vapor? Así también este de ahora: centremos nuestro regionalismo. Vayamos por él a la fuente extraviada. (Hablo de una auténtica Literatura regional.)



## III

Socialmente, no niego la existencia del mago con su traje típico. Ni del sombrero de paja. Ni otros tantos motivos pobres. Pero yo dije que no hay que confundir la realidad viviente con la realidad artística. Y que estos motivos no son fundamentales para edificar una literatura de región. Que si el regionalismo es traje todos los regionalismos están en un almacén de tejidos. Lo que la anterior generación tiene por regional —sigo hablando en plano de arte: selección: depuración— son pseudomórfosis regionales. Formas regionales adulteradas. Para purificarlas —si alguna lo merece— o para reeditar las olvidadas hay que volver a la esencia, a las protoformas primitivas. Para ello, estudiemos al hombre en función del paisaje. Y un arte en función de este hombre.

## IV

En las *Conversaciones con Goethe* dice Eckermann en la charla correspondiente al 22 de febrero de 1824: «Hice observar que a mí, nacido en una llanura, la hosca sublimidad de esas masas — montañas— me producía un sentimiento de pavor y que no sentía deseo de perderme en sus abismos.

Este sentimiento —dijo Goethe— es natural. Pues en el fondo el hombre sólo siente el medio en que ha nacido. Suiza me produjo al principio una impresión tan grande que me llenó de confusión e inquietud; sólo después de repetidas estancias, cuando en años posteriores consideraba las montañas con interés mineralógico, logré contemplarlas con calma».

Por el contrario. El hombre de la montaña, trasplantado a la llanura —horizonte abierto— siente cómo su espíritu se tambalea, beodo, de aquí para allá, sin un punto de apoyo, de orientación. El medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. Símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida. Y de tal manera es esto así, que cuando Fray Luis de León — llanura— descendió al Mediterráneo para conducir los restos del apóstol Santiago a España nos habla de los «tendidos mares». Yes

que Fray Luis llevó la planicie castellana al mar, dominando además su dinamismo e insuflándole la inmovilidad de la meseta. Y el adjetivo «tendido» —¿verdad, Gerardo Diego?— es «muy suyo» y se repite con insistencia abrumadora en el desarrollo de su obra poética. De su obra poética empedrada —inconscientemente— de aquella forma primordial —fundamental— que le dio el paisaje. La imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce —amolda— las percepciones y las impresiones. Siempre. Por toda la cadena de sus días fervorosos.

## V

Una variedad del paisaje llano es el pampero, cazado por Ortega y Gasset en su *Espectador* —VII—. Paisaje de lejanía. El primer término es secundario. Del horizonte han de venir todos los evangelios. En el horizonte está la promesa. Todo hay que esperar-lo de él. Y algo que no dice Ortega. La lejanía infunde tristeza. De aquí la profunda melancolía del gaucho.

El paisaje canario es de lejanía también. De horizonte. De promesa. Todo nos vendrá del mar. Hay, por tanto, cierta relación entre estos dos paisajes. Pero la planicie es ondulada, dinámica —mar—. Y el horizonte no es, como en la pampa, fijo. Sino que el nuestro es movable: se acerca y se aleja en función de nubes. De grises. (Existe un mecanismo del día gris en nuestro paisaje que no incluí en mi charla por no romper su unidad.)

Aplicándole a este paisaje la consideración de Spengler —de donde tal vez tomara Ortega su meditación sobre la pampa—: «en el horizonte la música vence a la plástica, la pasión del espacio vence a la sustancia de la extensión», diré que la música es marina y la plástica terrena. En el isleño predomina un sentimiento musical. Y en él, la lejanía es amor. Amor al mar. Al horizonte: Al mar, «sendero innumerable» —voz continental de Pérez Ayala—: caminos: eterna sed de espacio. Caminos y al mismo tiempo dogal, grillete. El mar ciñe, estrangula la isla. Aislamiento. En función de este paisaje un poeta: Cairasco de Figueroa. De Cairasco con sus

esdrújulos y base de mi teoría sobre el desritmo —disonancia— entre hombre y paisaje.

## VI

Reafirmaré el paisaje insular. En la planicie ondulante, dinámica, musical, de horizonte movable, la isla es un tobogán. Esta disposición da al paisaje una profundidad relevante. La profundidad es la nota característica de lo oceánico. En función de ella, don Bartolomé Cairasco de Figueroa. Veamos su manera —atlántica— de interpretar el Mediterráneo.

Para Fray Luis de León, el «mare nostrum» tiene dos dimensiones: largo y ancho. Como la meseta. Para Cairasco tiene tres: largo, ancho y profundidad. «Del mar Mediterráneo el hondo lago», dice en el segundo tomo de su *Templo Militante*. Este verso viene del océano. Dice de profundidad —dimensión que abisma— y de límite —lago— a mar interior. Es la mirada —mirada atlántica de Cairasco— de las amplificaciones que se aprieta en la síntesis. El albatros canario dominador de la gaviota mediterránea.

Esta profundidad lleva a Cairasco a contemplar las islas a vista de pájaro. Las siete islas, como siete sellos de piedra, en la carta del mar. Rodeadas de azul. Aisladas. Y esta visión se repite —también con insistencia abrumadora— a lo largo de toda su obra.

Cairasco es poeta abundante. Un objeto lo engarza en una montura de diversas metáforas e imágenes. Pero siempre las dos primeras están fabricadas sobre materia de mar y sobre materia de cielo. Monotonía de lo azul. Así al referirse a la Cruz —símbolo, bandera— del Cristianismo: «... que es columna del cielo y deste mar del mundo puerto...». Ello afirma otra vez su filiación atlántica, pues como el marino en los viajes de alta navegación que cielo y mar tan sólo mira, junta algas y estrellas para alimentar sus volcaduras de arte.

## VII

En la brillantez de nuestro Siglo de Oro, este poeta. El único poeta atlántico y de islas —por su obra— entre aquella constelación de genios continentales. Y es Cairasco el introductor del verso esdrújulo. Y es Cairasco contumaz cultivador del verso blanco —sin rima—, cuyo exceso fue considerado pecaminoso por una crítica posterior.

El verso esdrújulo se desliza llano hasta llegar a la palabra final en que parece levantarse, encabritándose, a la manera de una babucha oriental, doblada hacia arriba. Y como en la llanura del mar, la ola que alza en la playa. Y como —también— en la planicie marina, el horizonte, que se aúpa al cielo. ¿Y no es este verso la descripción rítmica de nuestro paisaje? ¿Y no es curioso que fuese Cairasco —único poeta atlántico— el introductor de esta clase de verso en el Parnaso español? Es curioso y algo más: significativo.

## VIII

El arte del isleño es de repetición. De variaciones sobre un tema. Monotonía en el pensamiento. ¿Por qué? Una teoría.

Cuando el hombre de islas se piensa inmóvil, rígido, frente al mar andariego —con su *perpetuum mobile*— experimenta la dolorosa torcedura que motiva un desnivel rítmico de hombre y mar. La ley del ritmo —eterno diapasón del movimiento— actúa sobre el espíritu isleño instigando su potencia motora. Y el espíritu tiende a sincronizarse con el mar. Pero este azul movible proyectado en el hombre engendra acción. Y surge esta sed de caminos, este querer andar, tormentoso. Caminos —acción— que en el paisaje recortado de la isla es, para el nativo del continente, educado en ampulosas perspectivas, un ingenuo nacimiento de navidad. (La ribera misma toma la representación del movimiento ondulatorio —perpendicular al de las olas— con sus alternancia de golfos y cabos, de playas y puntas, obedientes al paralelo rítmico de una voluntad marina.) Geológicamente es esto inadmisibile.

Esta acción de espíritu, comunicada al cuerpo, le hace girar

como un tiovivo. Y pronto agota el campo reducido de la isla. Después tiene que pasar y repasar sobre el mismo paisaje. Aquí la bifurcación. O la reiteración en lo ya conocido (ahora: el arte isleño es de monotonía). O el desritmo —disonancia— como consecuencia de la inacción.

Un desritmo entre hombre y paisaje desencuaderna la vida del insular. (Sigo hablando en el plano literario.) Este continuo hostigar sin huirse —acorde de espuela y freno— labora una contenida angustia, una tensión psíquica que se traduce en dureza facial, en gestos bruscos y ademanes recios. Esta tensión latente —acúmulo energético— engendra acometividad, sed máxima que rompe el freno —¡oh mar doncella y ya mar señora!— y galopa al continente.

A conquistarlo. La agresión, dice Ángel Ganivet, es la característica de los pueblos insulares.

A veces el espíritu elude esta tensión agostadora. Tiene su defensa, su espita de escape. Y es el ensueño. Es lugar común hablar de abulia, de pereza, de galbana: formas de la inacción. En realidad no existe ese aparente estatismo. Sino que como en los volantes de las máquinas, la rotación máxima finge quietud. Los radios sosegados engendran una vertiginosa rosa de aire. El insular es contemplativo. Es decir, soñador. El ensueño es una veloz forma de actividad. La potencia soñadora es directamente proporcional al dinamismo del paisaje.

Ya roto el aislamiento, el insular, en el continente enorme, ajusta su vitalidad conquistadora a un tic tac específico y que viene a expresar cómo el compás de conquista se amolda al ritmo —recuerdo, influjo subconsciente— con que el mar habló a su ribera. La lección, eterna y salada, se está ya repitiendo libre. El insular adopta en la tierra grande aquel lenguaje armónico —de ardores— que le envolvió en la isla. Y lleva a todas partes este ritmo de lejanía como esas conchas que, emigradas, al aire, perduran el rumor que criaron los relucientes nácares infantiles. El Mar dicta al hombre el modo de comportarse y conquistar la Tierra.

## IX

Hasta aquí, en dominios del mar —denominador común de las islas—. Del mar: foso, fortificación. El chapotear eterno, invariable, como motivo capital para una amplia literatura de región, rica en posibilidades de arte. Pero entremos ya en la tierra. Y como la Exposición de la Escuela «Luján Pérez» es la visita de Gran Canaria a Tenerife, entremos en la musculatura de estas hermanas.

## X

Ese gran conejillo de Indias que es don Miguel de Unamuno —porque para mí un pensador es un conejillo de Indias, al experimentar en él procesos de pensamiento— pasea el plano de su sensibilidad por las dos islas. Plano sensible, blanco —disco virgen—, sobre el que impresiona las vibraciones del paisaje para reflejarlas, luego, a través de su tamiz personal. Y de Tenerife, filma La Laguna —lo castellano—. De Gran Canaria, casi toda ella. De Fuerteventura, su totalidad.

«Es posible —dice Ángel Valbuena— que la atracción que por las islas Canarias ha manifestado Unamuno se deba, en parte, a su doble aspecto: aridez y mar. Ha podido evocar la Castilla seca, fuerte, trágica, del hombre del 98, y a la vez el abrazo inmenso del mar, del soñador y poeta de todos los tiempos que vive también en don Miguel de Unamuno».

Aridez y mar: dos temas sobre los que ha edificado Gran Canaria su admirable literatura regional y que son precisamente de los que ha prescindido Tenerife —del primero en absoluto y del segundo algún que otro mordisco— en el siglo XIX, prologado hasta buena parte del XVIII y epilgado hasta casi hoy: primer tercio del XX.

## XI

La isla de Tenerife tiene una gran variedad de paisaje. Una completa escala desde lo árido a lo exuberante. Pero es que a la literatura sólo se ha llevado el paisaje del Norte. El valle de La Orotava

—monotonía de lo verde— y demás rincones pintorescos. El resto de la isla no existe en el plano literario. Las montañas desnudas, agrias, barrocas, no han sido comprendidas aquí. Los campos resecos, tampoco. Y no se diga que la parte seca —sur— no se ha incorporado al predio artístico por haber estado incomunicada —aislada—. Ahí están las dolorosas masas de Anaga, llamando con fuertes aldabonazos a más de un siglo de sorda sensibilidad. (Las montañas de Anaga cazadas últimamente por Francisco Izquierdo y una gran poetisa, joven y auténticamente regional, Carmen Jiménez.)

Lo repetiré. La obra literaria de Tenerife está confinada en el Valle. No se ha sentido el resto de la isla. Y tanto es así que cuando Viera y Clavijo —en función norteña— regresa a Castilla, después de su viaje por Francia, Italia y Europa central, nos dice en una de sus cartas que la impresión agradable que pudiera producir al viajero el septentrión español —Viera regresó por los Pirineos— se desvanece en la llanura castellana. Castilla la chocha, la decrepita —son sus palabras— con paredes derruidas y niños haraposos y hambrientos.

Viera, portador de nuestro paisaje verde —del único paisaje literario en Tenerife— pelea con el de Castilla —Unamuno— echándole una llave de lucha canaria.

## XII

En Gran Canaria hay un predominio del paisaje seco, sahárico. Paisaje de piel y entraña ascética. Sedientos y atormentados por los rayos inquisidores de soles indomables. Montañas de frente calenturienta, hombros quemados y vientre yermo. Yermo y paridor de los poemas de Romero. «Poemas» de Quesada, áridos, sí, como las cumbres de Gran Canaria, como aquellas tierras calcinadas. «¡Tierras de fuego!», dice Unamuno, su ujier continental. Montañas rapadas, escuetas, de tragedias hondas. Luego, al interior, las sinfonías wagnerianas petrificadas. Paisaje adusto, concentrado. Que duele y que sufre.

(También el paisaje fresco. Pero el anterior es el avasallador.)

## XIII

El paisaje de Gran Canaria es serio. El de Tenerife, alegre. Aquél con su desnudez nos remite a los hondos refugios del pensamiento. Éste, con sus orquestaciones cromáticas, produce deleite, goce a la vista. Uno agrio. Otro dulce. El de Gran Canaria se adentra en sí, se ahonda, buscándose. El de Tenerife se lanza hacia afuera, expansivo. Allá, *La umbría*. Aquí la traducción de las odas de Anacreonte.

## XIV

En un poema que dedica Rafael Alberti a Josefina de la Torre, nos habla de las islas navegando al continente: «Se hacen las islas a la mar», atraídas hacia sus brazos peninsulares, cordialísimos.

Cordialidad andaluza. Cordialidad que ha desalojado a Tenerife de su aislamiento. Aquí, en Santa Cruz, es el ambiente apeninsularado. En Gran Canaria hay una cierta valla al elemento extraño, que adulterará sus esenciales formas de región. Y que no es precisamente asociabilidad. Pero nadie que ame inteligentemente lo suyo puede consentir una transfusión de alma. Yo sé de música de folías con giros que no son nuestros, de cantos de folías con gorgoritos flamencos. Aun cuando en juicio de Reyes Bartlet —único estudio que conozco sobre nuestro folklore musical— sólo el tajaraste es netamente isleño. El tajaraste —fina alegría sentimentalista y abrumadora melancolía—. El verdadero arte isleño es de monotonía, afirmé anteriormente.

## XV

Hasta aquí, mi charla en la Exposición «Luján Pérez». Haré ahora unas consideraciones finales. Todo cuanto he dicho ha venido girando alrededor del tema aislamiento. Del mar que aísla y de las tierras aisladas. «En una justa y poética visión del paisaje canario se destaca la emoción de a-ista-miento», comenta Valbuena Prat —otro gran conejillo de Indias—. Y porque así lo considero lo



elegí entre los muchos motivos que solicitaban mi atención. Porque nuestro coto regional es muy extenso. Extenso y virgen.

## XVI

Puedo añadir otras razones, ya sutiles en favor del más característico de los temas. Sobre el que levantar una literatura —pura— de región.

La definición geográfica de isla: trozo de tierra rodeada de agua por todas partes. La isla, para definirse, necesita —imprescindiblemente— del mar.

Otra basada en el origen de la palabra ínsula.

«In-sul-a»: el peñón que ha saltado en el mar. De «salire»: saltar, danzar. (Véase el apartado IV del ensayo de Ortega y Gasset, «El origen deportivo del Estado».) Por todo esto, nuestro arte debe construirse, esencialmente, con mar. Con espumas y con climas abisales.

## XVII

La manera de sentir el paisaje del siglo XIX tinerfeño tiene una gran analogía con lo que yo llamo sentido idílico del paisaje. Sentido idílico de los poetas e historiadores latinos, volcándose sobre las Islas Afortunadas.

Extractaré algo de las *Exceleacias y antigüedades de las siete islas de Canaria*, por don Cristóbal Pérez del Cristo. Año 1679.

De Virgilio, en las *Eneidas*: «Llegaron finalmente Eneas, y la Sibila a los lugares alegres, y vergeles apacibles de los bosques afortunados, y a las islas bienaventuradas, asientos de las almas gloriosas. Aquí el cielo más puro y resplandeciente que en nuestro orbe, viste a aquellos campos con una luz purpúrea, y los bienaventurados conocen su Sol y sus Estrellas distintas de las nuestras...»

De Horacio, en el libro *Epodón*. Oda 16: «El Océano, que con sus aguas cerca los campos bienaventurados, nos aguarda...», «Islas ricas, adonde la tierra sin arar produce cada año las mieses, y la viña sin podar florece continuamente, y el ramo nuevo de la

oliva, que siempre lleva fruto...», «y las cabras, ni forzadas, ni llamadas, vienen de su bella gracia a los vasos de adonde son ordeñadas»...

Y en esta forma siguen hablando de nuestro paisaje los poetas Tíbulo, Sidonio y Prudencio. Y los historiadores Plutarco, Luciano, Laudino y Mureto.

### XVIII

He dejado —intacto— otros temas regionales. Y para contestar el ataque inesperado de don Ramón Gil Roldán, en el Círculo de Bellas Artes, diré:

Que al siglo XIX tinerfeño le ha faltado la mirada integral para nuestro paisaje. Por tanto ¿a qué discutirme el tema aislamiento no tocado en cien años largos? Lo repetiré nuevamente. En este sentido, la actual generación que despierta no tiene nada que aprender de la anterior.

### XIX

Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos... Lo general a todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, montañas del Fuego... Eso está bien para una guía turística. Eso será fomentar rivalidades y predominio de unas islas con otras.

Nada de mantilla canaria y sombrerete de paja tinerfeño. Ésas son notas de color local. Pero nunca temas fundamentales de arte. Eso no es sentimiento regional.

### XX

Respondiendo a esta ideología —no en toda ella tal vez, porque yo no hablo en nombre de un grupo sino desde mi punto de situación— un sector de juventud se ha creído en el deber de reivindicar elementos artísticos, reciamente entroncados con el alma insular. Fruto de esta savia —amorosamente— con amor de

inteligencia, ya que con sólo corazón se marcha a la deriva —hemos calafateado una nave —revista *Cartones*— que definirá una actitud.

Y ahora, mi felicitación a los amigos —amigos de ayer— de la Escuela «Luján Pérez» —Isla de la Gran Canaria, ciudad de Las Palmas, silencioso y señorial barrio de Vegueta—, por habernos remozado nuestra inquietud intelectual. Inquietud que, como mía, desea de objeciones, heridas y conquistas.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
días 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930]

## Dos sensibilidades

### I

Un buen día, este lector que soy yo, quiso poner en fila, como soldaditos de plomo, los antes desordenados brotes literarios que con la etiqueta de productos de arte regional se expendían en la taquilla de la pasada generación —aún actuando— y acumulados en mí durante varios años. El grito de movilización fue aquel de Unamuno: sólo se puede unir lo que está desunido. Y se refería a los distintos caracteres que ofrecían las regiones españolas, cada una con su casticismo, para, fundiéndolas, constituir una unidad de orden superior. Una unidad nacional, tanto en arte como en política. Pero me ocuparé hoy de la primera, dejando la segunda parte para otro momento.

Y entonces, la primordial pregunta. En ese posible concierto de regiones, ¿de qué elementos puede disponer Canarias, suyos, propios, autóctonos, para contribuir a la orquestación artística?

### II

Ahora bien. Existen unas formas populares, tradicionales —música, cantos, bailes— y otras cultas —poesía, ¿teatro?, ¿novela?—. Entremos en las primeras.

Partiendo del hombre en función del paisaje, llegué a la misma conclusión que, antes, por otros caminos, había llegado Reyes Bartlet. Decía este crítico musical que solamente el tajaraste y el tanganyillo eran originariamente nuestros. Y que las otras formas —folías, isas, arrorró, etc.— tenían resonancias de folklores extraños. Pero sucede que al tajaraste y al tanganyillo —lo nuestro— no se les concede el rango que a los demás temas musicales. Y que además las restantes —las folías, como ejemplo más destacado— se van adulterando a paso veloz. Ya este fenómeno puede

servimos de base ascensional. Mientras que las formas miméticas son eminentemente populares, las auténticas se van olvidando, eliminándose. Y las miméticas no se conservan puras, sino que los giros extraños nos las van alejando más y más de nuestro redil insular.

Si esto lo cernimos sobre esa ley histórica de que el vencedor impone al vencido sus modalidades cuando aquél es más culto, se adivina claramente a dónde irán a desembocar todos los valores populares de la región: a la absorción completa de nuestra personalidad, al aniquilamiento total de los temas regionales. De aquí el motivo por lo que yo grité no ha mucho tiempo: centremos nuestro regionalismo.

Esto, repito en cuanto a las formas de verdadera ensambladura con el espíritu insular. De aquí también la depreciación por lo contaminado y el interés por lo menos usual.

### III

Así pienso yo. Y así hablo yo —no sé si con nueva o vieja sensibilidad— con motivo del artículo de fondo que publica *La Prensa* en el número 4.362, correspondiente al domingo último. Y si contesto al citado diario es porque él parece detentar el timón sobre estos temas, un tanto disonantes ya en esta época donde la acción canta en el mejor de los tronos. De modo que la vieja sensibilidad, de la que hace gala la redacción de *La Prensa*, se engaña con respecto a la nueva —o mejor con una parte de ella. Y empleo los términos nuevo y viejo como sinónimos de dos generaciones— al creer que los jóvenes hacen «renuncia de la personalidad» isleña y que buscan «ejemplos de perfección donde los haya y como los haya», preocupados por «aires de afuera». No es ésa la razón tajante de la separación. La oposición no es por querer insuflar exotismos la una joven a la otra vieja. Sino que la nueva sensibilidad por ser irreductible a modos extraños, excluye a la anterior por ésta haberse alejado de la primitiva entraña popular, confeccionándose un regionalismo de conceptos estrechos y de formas

decadentes. En disolución. *La Prensa*, a pesar de creerse de buena fe ser el sagrario guardador del cáliz isleño, de entrocada tradición, no hace sino consentir que las impurezas se filtren en el corazón lírico de la región, negándose a sí misma con prédicas contradictorias.

Dejaré para otro artículo el débil razonar del adalid enviserado, sobre el torpe mechero de gas que es la tesis de esa figura del «regionalismo universalizador», en que se apoya el periódico de que vengo hablando.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
15 de agosto de 1930]

## Regionalismo y universalismo

### I

Cuando un arquero —un pensador— no clava su flecha en el mismo centro de un blanco elegido, y queda fija en él, con una vibración de ala presa, lejos de iluminar el objetivo, lo diluye en confusas penumbrosidades.

Así aquel decir de Blasco Ibáñez, sobre el que *La Prensa* levanta su voz sin dirección. Del simple papel de novelista regional —el Blasco de *La Barraca*— asciende al de novelista universal con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, su obra oportunista. Según esto, para que un escritor sea universal precisa renunciar a la región. Y además que el tránsito sea oportuno. Aquí hay dos errores capitales, hijos de creer el regionalismo en oposición al universalismo y de confundir lo universal con lo popular. Esclarecidos estos dos pilares puede ya tenderse un puente entre las riberas sensibles por donde corren las inquietudes actuales.

### II

Blasco, más que escritor universal, es cosmopolita. Lo universal y cosmopolita —dice Eugenio Montes— tienen de común la generalidad. Pero mientras el cosmopolitismo es sólo general, el universalismo es general y local —o también nacional—. Es decir que los elementos de región son la materia prima para fabricar un arte universal. Ahora bien, no siempre estos materiales pueden llegar a cúspide tan elevada. Sólo cuando los elementos espirituales de una región —o nación— se disponen de manera que su resultante —el poliedro artístico— adquiera la jerarquía de un símbolo primario, es —a mi juicio— cuando lo castizo se cubre con el morado birreté universalista. (Aun cuando casi siempre se dan, en una personalidad moderna, estas dos tendencias generales, según apunta el poeta y crítico gallego, antes citado.)

## III

De aquí que como acto previo para llegar a un arte de matiz universal sea necesario afirmar, por un estudio sopesado, las características de las islas —ya dentro de nuestro marco—. Y aunque haya en esto una especie de desviación de la trayectoria nacionalista de Unamuno, ello no es más que un cambio de posición para un salto de mayor altura, ya que a nosotros, por nuestra geografía y manera de sentir, nos es más asequible ir directamente a lo universal, sin la escala intermedia —cada vez más difícil— de la fusión nacional.

## IV

Lo popular no es siempre universal, pues entonces cualquiera podría, mediante una propaganda intensiva, hacer que un nombre se canturrease en todos los meridianos. El *Fausto* de Goethe —síntesis de la cultura del norte— es universal y sin embargo nada tan impopular, como casi la totalidad de la obra de este escritor.

## V

Creo que con lo dicho quedarán claramente expuestos los motivos de una actitud juvenil. Y que si en lo que regionalmente pueda ligarnos unos a otros, surge un juicio que pudiera caer como nocivo, escandalizando a los pegados al risco, como lapas sensuales y no meditadoras, ese juicio se ha traído aquí partiendo de hechos reales que todos pueden comprobar. Y como yo no quiero ser predicador de temas que por haberlos ya estudiado no solicitan de momento mi atención, desearía que antes de culpar a una juventud, se asesorasen en la misma fuente que lo he hecho yo. La Biblioteca municipal continúa abierta. Y lo poco que tiene allí está.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
16 de agosto de 1930]



## La exposición de Juan Ismael

El joven y notable poeta Pedro García Cabrera leyó las siguientes cuartillas en la apertura de la Exposición de gráficos marinos y óleos del dibujante Juan Ismael, celebrada en la semana última en el Círculo de Bellas Artes de esta capital.

Yo, Pedro García Cabrera, he venido a disponer en consejo sumarásimos indultar al espectador amigo de la cadena perpetua de una conferencia, condonándola por la prisión menor de tres cuartillas fáciles.

Y comienzo por negar infantilidad a los gráficos de Juan Ismael. A los psicogramas que Juan Ismael ha extraído de la no-conciencia, alusiva y bella —de las cosas. De las bellas cosas de la isla —molineta de piedra en el mar. La impresión infantil puede ser aguda; pero siempre unilateral. Por unilateral entiéndase aquí lo no global. La visión íntegra de síntesis de Juan Ismael no es infantil, precisamente por eso, por la preocupación sintética. En Juan Ismael puede haber cierta sencillez. Es decir, la consecución de un producto de arte con los menos elementos posibles. Y ello —recuerdo a Juan Ramón Jiménez— hace que una cosa sea a veces simple y complicada. Esto obedece, pues, a un proceso intelectual, lejano al modo de ver de la tropa de los sueños blancos. Que es lo mismo que decir oscuro.

Yo no niego que el primer motivo de la creación artística de Juan Ismael sea infantilidad. Pero mientras el niño traduce directamente el relámpago intuitivo tal y como fue captado, sin ejercer sobre él control pensante —y por eso tiene una espontánea frescura—, Juan Ismael, tomando ese mismo relámpago intuitivo, lo somete a experimentación, lo zarandea, lo tamiza de lo insecundario, dándolo trabajado.

Ahora bien, lo que sí existe en Juan Ismael es un criterio infantil, presidiendo la eliminación de los elementos secundarios.

Pero esto siempre afirma que se llegó al último término —al gráfico— por selección, por un mecanismo trazado, por una vía meditadora. Pero hay aún más. Hay psicogramas donde no se pudo lograr la síntesis, aunque sí se pretendiera. Y entonces ella se disloca, se derrama, se invalida. Y surge una infantilidad que casi se confunde con la del niño. Es la infantilidad de la impericia. Pero en esa impericia —hija de 1927 y 28— hay siempre huellas, rastros de quien quiso contener el desbordamiento de sensibilidad bruta con ineficaces vallas cerebrales. Por tanto esa infantilidad que resalta en algunos gráficos no se dio al relieve como fluxión espontánea. Sino como calor de elaboraciones que escapó a la censura. Que se desmandó al poder coercitivo.

Y esto obliga a señalar un ejemplo: el gráfico *Calma* —un tema abstracto como todos los temas de los dibujos—. A este abstracto aplica Juan Ismael una metáfora literaria, más o menos lógica, más o menos científica. Y ve la calma como un punto en el mar en el que se equilibra un haz de fuerzas, algo así como el centro de una circunferencia donde cada rayo fija una dirección posible del viento. Como estas fuerzas soplan todas simultáneas, el punto no se mueve. Y ese punto fijo coloca un barco móvil. Ya hallada la imagen, o la metáfora literaria, la interpreta con líneas. De modo que hay una doble creación. Literaria primero —y casi siempre lírica—. Y gráfica después.

En el gráfico *Calma*, en las líneas que señalan las direcciones de vientos en equilibrio hay además laxitud, cierta pesadez y caliginosidad de quien, con alusiones, corporeizó lo abstracto. Porque aún estábamos en la abstracción cuando estos gráficos fueron ejecutados. Ya los óleos corrigen a los dibujos, señalando un cambio de vía. Y en este cambio de vía se me termina el billete de libre circulación. Aquí necesito un nuevo pasaporte para continuar el viaje. Y como no lo encuentro, aquí me despido de Juan Ismael, dándole un abrazo para que el crucero le sea feliz.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
24 de diciembre de 1930]

## La estética en lo social

Estamos ya en un periodo en el que se inicia una incitación para escapar a la garra de la especialización. Como profundo reactivo a los enciclopedistas del XVIII, se llegó al especialismo del XIX. Pero ya se perfila de nuevo otro rumbo. Un desplazamiento hacia otra manera distinta de aprehensión. Bajo el imperio del especialismo se explica que una misma ciencia —La Historia— la deriva «Buckle de la Geografía, Chamberlain de la Antropología y Marx, de la Economía». Por esto, «creo que se volverá nuevamente a la integración, ensamblando en una verdad total el círculo de verdades parciales que rondan alrededor de un determinado tema. La unidad debe recabar sus perdidos fueros, irguiendo su cuello —ni grande ni pequeño ni grueso sino exacto, único, severo—.

Pero antes de que se generalice este retorno, proyectemos la Estética en lo social, en uno de los planos sociales.

Indudablemente, en los últimos años se ha puesto de relieve el sentido estético del hombre actual. Como siempre, hay también los epígonos reprochadores del escaso coeficiente que alcanza el matiz intelectual en la masa. En toda época, las antenas más puras del pensamiento se duelen del mal gusto reinante. Sin embargo, debe tomarse este resquemor con cierta reserva. El desnivel entre el buen gusto de las minorías y las masas subsiste siempre. Y no se igualará, porque la evolución se verifica paralelamente en los dos sectores. A menos que se produzca un estancamiento en las formas de cultura —cosa imposible, pues sería la desaparición total de la civilización— continuará eternamente esta desigualdad sistemática. Y aun cuando una cultura cumpla su fatal ciclo vital, ello no quiere decir que desaparezcan en absoluto los dos polos de refinamiento y grosería entre los que se intercala toda una serie de tipos defectuosos, inconcretos.

Este fenómeno estético que invade la atmósfera biológica, no sólo se puede apreciar en los menudos objetos de uso cotidiano en las más insignificantes baratijas ceñidas a nuestra intimidad. Sino que por aplicarse también a lo viviente —a la mujer de elección— toma el tema una dirección insospechada, engendrando un grave conflicto a la especie, hasta el punto de hacer surgir una ciencia relativamente moderna, recién nacida —La Eugenesia—, encargada de velar por la pureza del tipo humano, corrigiendo todos sus desmandos y aberraciones.

En los ojos del hombre de hoy se ha fijado como canon de belleza femenina el de la mujer alta, delgada, esbelta. Es lo elegante. Lo chic. La moda. Y todo aquel que desoyendo la voz interior, consustancial, violenta su peculiar idiosincrasia, dejándose sobornar por el imperio de este canon, atenta contra el «genio de la especie», que quiere imponerse sobre todas las trabas que se opongan a su espontáneo afloramiento.

Recordemos aquí la teoría schopenhaueriana. El hombre, en lo social, no es la unidad. La unidad es la pareja. Por tanto, el hombre buscará su complemento en la mujer. Pero como el «genio de la especie» es quien preside la elección, cada hombre buscará aquella mujer de caracteres físicos opuestos a los suyos —ya que cada cual desea lo que no posee—, a fin de que de la conjunción de ambos, en el ser futuro, se neutralicen los excesos de uno con los defectos correspondientes del otro, y el producto se acerque lo más posible a la perfección. «Porque la voluntad de vivir desea objetivarse en un individuo exactamente predeterminado y que sólo puede engendrarse ese padre unido a esa mujer». Es decir, que un hombre grueso elegirá la compañera delgada. Pero si esta ley se contraviene, sucederá la degeneración de la especie. Por ello se ha formulado el principio de que aquello que favorece al individuo perjudica al conjunto social. Y esta contravención puede tener dos causas: las económicas y las estéticas.

Pues bien. Si por sostener un criterio de belleza, general para todos los hombres, se salta sobre el mandato instintivo de la espe-

cie, se producen productos intersexuales, que oscilan entre los tipos puros de hombre y mujer, con caracteres físicos indiferenciados, maclados.

Y ello es precisamente, por una poderosa presión estética que avasalla el hondo imperio biológico —natural— que reglamenta el principio asociativo a que ha de ajustarse la pareja humana. Por tanto, el ideal estético debe ser libre al aplicarlo al matrimonio. Debe prescindirse de un riguroso molde único. Y si se tiene, recluirlo en otros campos donde su adaptación sea menos peligrosa. La escuela muere aquí. La rigidez se deshace en disoluciones raciales. Y es la individualidad, el libre albedrío quien debe dirigir nuestros actos sobre este difícil paisaje. De no deslizarnos así, en nuestra misma naturaleza tenemos un austero juez insobornable que castigará todo intento desnaturalizado.

[*¡Luz!*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 1, mayo de 1931]

## El hacha y la máscara

Llamo paisaje auroral al paisaje prehistórico. El hombre pleistoceno hubo, por la presión de las circunstancias, de buscar instrumentos que le colocara en condiciones ventajosas como medio de esquivar el peligroso desenfreno del paisaje auroral, y esos instrumentos los halló en la creación. Las primeras realizaciones —el hacha— nacen bajo el signo de lo utilitario. Estos objetos utilitarios no podían tener una finalidad estética, sino social. O mejor: presocial, tal vez por ello no han sido acogidos acendradamente en los balbuceos artísticos. Y hemos de reivindicar al hacha de todos los olvidos, rindiéndole un homenaje de desagravio.

La naturaleza primitiva, brusca, insaciable, hizo surgir al domador primitivo, brusco también. También insociable, pero el domador necesitaba una fusta y el hacha, labrada sobre el duro sílex, es el primer manual de educación enarbolado como garantía de la voluntad de vivir. Con ella se inauguran forjas futuras de belleza y es el alcaloide de las civilizaciones. La célula primigenia de las culturas.

Amadée Ozenfant, en su obra *De la naturaleza al arte*, uno de cuyos capítulos fue publicado en la *Revista de Occidente* —septiembre de 1928—, nos da esta profunda captura: la naturaleza, el instinto y el espíritu llegan, a veces, a las mismas formas y se confunden con lo que nos conmueve. Es decir, lo que nos conmueve es, aquí, el arte. Y a esa forma de arte puede llegarse por el instinto, por el intelecto y por la naturaleza (tengamos en cuenta con Ozenfant que un producto natural es arte nativo). ¿Cuándo coinciden estas formas? Cuando ellas son elementales. Formas elementales que son las que ya Goethe había denominado protoformas. Con esta pesca luminosa de Ozenfant y con la pista que nos descubre

Ernesto Grosse en los comienzos del arte, de que en la mayoría de los casos no es indiferente que una herramienta sea o no lisa y bien proporcionada, ya que un arma asimétrica no alcanza su fin con la misma seguridad que un arma simétrica, podemos iniciar el análisis en búsqueda de piezas mayores.

El hacha tiene dos funciones: hundir y hender. Con su masa quiebra, fractura, hunde. Con su filo: corta, taja y hende. La primera función corresponde a la piedra amorfa, al hacha bruta del prechelense. La segunda al hacha culta. La evolución se enmarca entre estos dos extremos. Durante el paleolítico adopta posturas mixtas, fisonomías intermedias. En su aprendizaje por definirse, su cuerpo se va modelando en un tanteo de agilidad y de eficacia. Se busca entre sus infinitas posibilidades. Sufre desbastaduras, desmontes, exuberancias. Así, desde el remoto parecido prechelense de piedra y hacha. Así, en su semejanza con la almendra, de caras convexas, del chelense, así también en el achelense, de caras más planas, área triangular y filos aún torpes, así también cuando en el paleolítico superior adquiere aquella su bella forma de hoja de laurel. En este proceso el hacha marcha de la asimetría a la simetría. La simetría no se da como noción previa. Sino como cualidad de la eficacia que ha de tener el arma que la porte. Un instrumento será tanto más perfecto cuanto mejor llene su misión. Y el hacha necesita herir profundamente. Y para herir profundamente pulir sus caras. El período neolítico —de la piedra pulimentada— adviene. El hacha es con él lisa y simétrica, posteriormente serán los metales quienes adoptarán su forma retocando, ultimando su toilette definitiva. Pero el hacha es ya perfecta y de su perfección emana su belleza. He aquí, viviente, la fórmula de Ozenfant. He aquí una protoforma goetheana. Aquí, pues, el instrumento logrado perfecto por su fin, bello por su perfección. Y aquí se bifurca el camino. Lo utilitario con sus obligaciones. Lo estético con sus juegos. Lo bello inicia su independencia, reptando por la naturaleza, en sistema de reacciones, en un elevarse y un descender. Hasta que en ese otoño pálido de las civilizaciones retorne al humus pri-

mitivo, que ya no lo será, y que precisamente por dejar de serlo agotó su fuerza de creación.

El cosmos del hombre primitivo, enmarcado en la teoría animista de Tylor, Frazer y Andrés Lanw, y sujeto a la ley de participación formulada por Blondel\*, ofrece material abundante, en su acontecer psicológico, empapado de misticismo, a la explicación de morfologías artísticas aurales.

El hombre primitivo es el vértice de un triedro cuyas tres poderosas aristas —voluntad de vivir, eros, terror cósmico— se prolongan, desflecándose, en las civilizaciones posteriores. La voluntad de vivir —defensa del medio— deriva en el hacha de la que parte la técnica. El eros derrama un lirismo oscuro, objetivándose en la típica Venus de Willendorf. El terror cósmico se traduce en religión. Estas tres fuerzas gravitan sobre el primitivo, el eros fluye de su propia animalidad. El instinto de defensa y el terror cósmico son las proyecciones del mundo exterior en su yo. La una, del paisaje inmediato con su fauna agresiva, sobre lo orgánico. La otra, del desenfreno de los fenómenos naturales, sobre el espíritu. A estas hostigaciones del medio contesta el primitivo reobrando contra ellas. Queriéndolas neutralizar. En esta dirección el proceso histórico es el refuerzo para escapar al yugo de la naturaleza o como dice Riazanov, la conquista del hombre natural por el hombre social. Y el ciclo de las culturas engranadas no es sino la estela de esta eliminación de coacciones aurales.

De idéntica manera que las mascarillas escultóricas retienen los rasgos físicos de lo que desaparece, las máscaras de los pueblos primitivos fisonomizan este tríptico de vivencias\*\* —Erlebnis—. Las máscaras son las huellas de ese caminar hacia cumbres de libertad por rebasadas llanuras de servidumbre nativa.

La máscara como producto de arte representativo —como el

\* *La mentalidad primitiva.*

\*\* «Sobre el concepto de sensación»: Ortega y Gasset. *Revista de libros.* Número 4 (septiembre de 1913). Véase también: nota de la pág. 40 de *Sistema de estética*: Neumann. Espasa-Calpe.



atavío— participa del influjo de estas vivencias. Observando desde el punto de vista de la función, el atavío puede catalogarse en dos grandes apartados: atavío destinado a excitar y atavío cuyo fin tiende a inspirar temor\*\*\*.

Grosse hace resaltar que mientras los dibujos y esculturas tienen siempre un carácter en extremo realista, la inmensa mayoría de las máscaras parecen producto de una imaginación desequilibrada. Y aun añade que se cree presenciar los horrores de un sueño febril. Por otra parte, M. de Lafosse nos habla de máscaras grotescas o terroríficas de que se disfrazan aquellos que se suponen personificar la divinidad\*\*\*\*.

Estas máscaras en las que predomina la fealdad —y ello no quiere decir ausencia de arte— obedecen a uno de estos dos hondos sentimientos: instinto de defensa y terror cósmico. Las primeras, de carácter bélico, provocan el espanto al enemigo. Las segundas, de colorido religioso, plastifican representaciones de fuerzas hostiles.

Es curioso cómo el hombre de arte primitivo alcanza los efectos terroríficos. Para ello rompe la simetría. «La simetría del cuerpo —volviendo la mirada a Grosse— obliga al hombre a disponer simétricamente su compostura. Y en efecto, tanto el atavío inmóvil como el móvil de los primitivos, dispónese conforme a esta manera, salvo los casos que tienen por fin producir una impresión ridícula o terrorífica por la asimetría, que choque con el sentimiento estético». La tendencia social o religiosa es tan intensa que la simetría se degrada, en una regresión a estados intermedios de evolución, ya señalados en nuestros apuntes sobre el hacha. Allí donde el contenido avasalla a la forma, donde un sentimiento lávico impide que las superficies se aquieten y se dispongan en líneas normales, lo asimétrico yergue su cuello para designar una época de arrebatados desbordamientos de conciencia. Así las máscaras re-

---

\*\*\* *Los comienzos del arte*: Ernesto Grosse. Tomo I, pág. 128.

\*\*\*\* *Las civilizaciones negro-africanas*.

ligiosas de la tribu de los louloua (Congo belga). Así las de los esquimales del sur de Alaska, sobre todo con los colindantes amerindios del noroeste.

Pero de la misma manera que los diferentes individuos sexualmente considerados manifiestan características pertenecientes a los prototipos masculino y femenino, los caracteres de cada una de estas series de máscaras no son puros. Sino que se mezclan sentimientos diversos y aun derivaciones de clan-clan y totem, imposibles de determinar por desconocer los enlaces místicos originarios.

Sin embargo queda indicado lo eminentemente social de estas forjas primitivas de arte y su dependencia a las fuerzas ciegas de la naturaleza. La teoría del arte en función del paisaje tiene aquí su puntal básico y su más inexpugnable fortaleza.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 2, 1 marzo de 1932]

## Casas para obreros

Cada época elige para la exacta expresión de su caudal de ebulliciones internas un arte representativo que influencia a los demás. Designemos aquél con el nombre de arte planetario y de artes satélites, éstos. El fenómeno ha sido ya captado por la mirada d'orsiana, y basándose en él ha formulado su *ley de gravitación de las artes*. En cambio, Neumann recoge esta realidad biológica de la cultura, deduciendo de ella la disolución de las artes, al invadir unas las esferas particulares de las otras.

Y el fenómeno no se circunscribe solamente en campos de estética, también se da en el político. Como en cualquier otra rama de conocimiento y creación.

Así el Romanticismo: tendencia esfumante. Y dentro de lo esfumante, de lo nihilista: la música: arte tonal —planetario— del siglo XIX. En el XX, una reacción hacia plásticas claridades. La arquitectura preside las artes. «Los pintores piensan en las tres dimensiones. Los escultores, en la resistencia de materiales»<sup>1</sup>. Es la misma diferencia existente entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo histórico y lo geográfico. Entre el liberalismo y el socialismo. Entre la anarquía y la disciplina.

En el fondo, portando en sus espaldas esta arquitectura, el hecho económico —eje genésico de la sociedad capitalista. Un mundo de formas económicas que, rebasando el área propia de sus vaivenes, invade provincias de arte. Las grandes urbes, donde se hacían multitudes castigadas por hambre, sífilis y cuchitriles, buscan al laberinto de sus complejidades una dosis salvadora de simplicidad en la vivienda cómoda, serena, higiénica. Un espíritu práctico, ético-social, recorre los centros internacionales de pobla-

---

<sup>1</sup> Eugenio d'Ors: *El nuevo glosario*, pág. 76.

ción. Y el arte recoge estos sinsabores de pesadilla y eleva un oasis con su arquitectura racionalista, arquitectura de planos económicos, precisos, sin confitadas orfebrerías. Arte de urgencia universalista, sin nacionalismos ni medallones. Como el proletariado: único, sin divisas. Cuando el estilo racionalista se plastifica en las barriadas para obreros surge la doble belleza de este arte desnudo: la belleza natural y la social. La una, por su simplicidad. La otra, por su justicia.

La arquitectura racionalista es la primera reivindicación definitiva, lograda por el arte para la nueva civilización. La llamada roja en que arden los continentes, autofacturados a gran velocidad hacia integrales cumbres igualitarias, ha creado el factor reposo. La casa quieta para bien descansar, donde nada invite al dinamismo. La casa mágica que ausenta el trepidar de las fábricas, las vías andariegas, la pedrada caliente de los máuseres. Todo se aleja, se anula, en la risueña sencillez de estas paredes profilácticas.

Casas para obreros. De la necesidad nace la solidaridad. Y las calles de fachadas barrocas, y la mortalidad infantil con sus voraces estadísticas, y la eugenesia con sus pilares reconstructores, y el instinto de defensa de la ciudad, solidarizados, piden casas para obreros. Quieren simplicidad y justicia: belleza nativa y social.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 4, 1 de mayo de 1932]

## Influencia mediterránea y atlántica en la poesía

Homero debió de haber vivido dos vidas. La del hombre del continente en la *Iliada*. La del insular en la *Odisea*. La concepción del cosmos griego tiene su imagen perfecta en la isla. Rodeada por el mar. También, en el continente, la polis es una isla. Y son dos archipiélagos helénicos. El de las islas ancladas en el agua. El de las polis sujetas en la tierra.

De Homero se cuenta que en las playas de Asia Menor interrogaba a los marinos. Y que ellos le infundieron la noción vaga de un mar tenebroso. Pero las «lejanías panorámicas, las nubes, el horizonte, el sol poniente, son impresiones que van indefectiblemente unidas al sentimiento de algo futuro. El poeta griego niega el futuro y, por consiguiente, ni ve ni canta estas cosas, entregado al presente, no tiene sentido más que para lo próximo» (R. de O. tomo I, p. 159: Spengler).

Y nada más alejado del sentir helénico que el océano, que la infinitud de las olas, viajeras de todos los mares, perennemente. La concepción griega es de reposo, de equilibrio. El dinamismo incesante del mar era rechazado por la serenidad estática de su espíritu. El mar lejano, que anda fuera del tiro de su mirada, es inexistente. Inexistente para el conocimiento, que no podía abarcarlo, definirlo. El mar no fue definido por el griego. La definición se para. Aísla al concepto. Se ciñe a él, apulserándole, siguiéndole en sus pliegues todos. Itaca estaba definida por el mar, Atenas, por el territorio circundante. Pero el mar no estaba definido por nadie. Si acaso el mar próximo, por el horizonte. Pero nunca comprendido porque la nota de profundidad no está dada en la *Odisea*. Y la profundidad es la nota característica de lo oceánico.

De aquí la contradicción entre la *Odisea* y Valbuena Prat.

«Parece que el autor de la *Odisea* sentía un mar más extenso y grandioso que el Mediterráneo. En sus versos vibra —adivinándose— la voz del océano». Valbuena —hombre del continente— vio en el poema homérico ecos, retumbos de océano. Desde la isla no puede darse a esos retumbos categoría tan elevada. No se pueden considerar esos ecos con vibraciones oceánicas. El autor de la *Odisea* conocía —pero sin sentido—, por referencias, un mar distinto que el que rodeaba la peña de los pretendientes. Pero no el océano sino el ponto oscuro, anchuroso, estéril, sombrío, vinoso. Un mar primitivo cargado de terrores. Una estigia, una región de muerte.

Escuchemos a Néstor: «Pero yo te exhorto —a Telémaco— e incito a que endereces tus pasos hacia Menelao; el cual poco ha que volvió de gentes de donde no esperaba tornar quien se viera, desviado por las tempestades, en un piélago tal y tan extenso, que ni las naves llegarían del mismo en todo un año, pues es dilatadísimo y horrendo» (canto III, versos 320 y siguientes: *Odisea*).

Ese mar de lejanía, desconocido, en movimiento, estaba fuera del sentimiento griego. Precisamente es aquí donde está la gran tragedia de Ulises. Su serenidad —estática— condenada a vagar —dinámica—. Su espíritu, innato a la integración, condenado a la dispersión. Su alma enamorada del presente puro, forzada a mirar hacia un futuro incierto. Este mar tenebroso es el de la *Odisea*. Y Ulises está situado en él. Como lugar de castigo. Por irritación de Neptuno. Y tanto sufre en el dorso de este mar que los mismos dioses le compadecen. Discursea por sus espumas tornadizas contra su voluntad. Está porque «Neptuno, que ciñe la tierra, le guarda vivo rencor porque cegó al Cíclope, el deiforme Polifemo» (canto I, verso 69).

Ulises está en el mar. Pero no porque le necesite, inmenso, ni por una insaciable vitalidad que no puede encerrarse en una isla. Esa vitalidad le lleva sobre el mar —vehículo, medio, camino— a Troya. A luchar. Por la agresividad propia del isleño. El insular va al continente a conquistar. Pero regresa luego de la proeza al

terruño. Sin dejarse sobornar por otras tierras. Sin olvidar su hogar. De regreso, el ponto airado, lo desvía de Itaca, y contra su voluntad. Pues «Ulises, que, ha mucho tiempo, padece penas lejos de los suyos, en una isla azotada por las olas, en el centro del mar» (canto I, versos 49-51), desea volver a la suya.

Además el isleño siente el mar y le ama pero no por eso viajará su vida en sus olas. Si se entrega a él en la nave es porque le conducirá a nuevas tierras. No por sí, por el encanto del mar mismo. «La tragedia del hombre constreñido al peñasco» de que nos habla Valbuena la siente Telémaco y Penélope. Pero no Ulises.

Este vagar incesante, la peregrinación marina de Odiseo, lleva a marchitar su cuerpo. Las faenas veleras, las maniobras en las tempestades dañan sus hermosas formas.

Homero hace que Ulises divino quiebre su euritmia impecable en un golpe violento de timón. Que sus líneas olímpicas lloren desnaturalizadas bajo la racha de viento que exalta la vela y demanda los remos. Y el divinal Ulises no tiene como el autor la máscara que libre a su cuerpo del gesto doloroso. La mascarilla griega es la concha que hace imposible e innecesario el rostro contraído. Porque el sufrimiento moral es de inferior categoría. Así Telémaco antes de partir a la búsqueda bienamada dice a Minerva que le anuncie su viaje en el sueño a Penélope «para evitar que lllore y dañe así su hermoso cuerpo» (canto II, verso 376).

Todo gira a la mayor gloria de la forma. Y ella que se prolongó en el mármol inmutable, quedaba, sobre la playa ciega, perdidas sus exactas lineaciones, naufragadas sus puras morbideces, vencida por el mar. Del mar de la *Odisea*. Del que no rompe, en vida, lo que el tiempo no pudo romper ni con la muerte. Homero sabe de un mar distinto del que rodea a Itaca. Pero ese mar tiene dos dimensiones. Ornamental, bello o terrible, hinchado, intelectual, donde coloca, en oposición a su sentir, al divino Odiseo. Un mar con dos dimensiones: largo y ancho: ése es el Mediterráneo para el padre de la poesía. «Ya el sol desamparaba el hermosísimo lago» (canto III, verso I) se dice en la *Odisea*. Ésa es la interpreta-

ción, la visión de un poeta continental. Lago: largo, ancho, tenso, limitado. El mar que ciñe a Itaca es manso. Pero desde el momento que doblado el horizonte visible comienzan los dilatados desiertos de agua, es oscuro. «Telémaco se alejó hacia la playa y, después de lavarse las manos en el espumoso mar, oró a Minerva diciendo: óyeme, oh numen que ayer viniste a mi casa y me ordenaste que fuera en una nave por el oscuro ponto...» (canto II, versos 260-63). Un mar de playa, rizado, bello, decoración la más dulce para el húmedo nacimiento de la dorada Venus.

Esto es así. Más allá hay otro mar. El que guarda las cóleras neptunianas. El que siempre lleva la nota de oscuridad. Oscuro, sombrío, vinoso, ancho. Y esto resalta en la manera de adjetivar de la *Odisea*: repetición de la característica sobresaliente en el objeto. Ulises siempre es divino o divinal. Las naves siempre son cóncavas. Itaca está siempre rodeada por el mar. La aurora, de rosáceos dedos hija de la mañana es siempre. Sólo el piélago lleva insistentemente toda la gama de lo feo y horrendo. Una vez es profundo. Y ello nos dice que Homero pasó sobre el blanco único, exacto, sin concederle importancia; la alta categoría que en Ulises tiene lo divino. En la nave la concavidad, en Itaca el abrazo acuático. En la aurora, los rosáceos dedos.

De no ser así, la concepción griega sería análoga al infierno cristiano.

En cambio veamos esta visión del poeta canario Cairasco de Figueroa: «del mar Mediterráneo al hondo lago» (*Templo Militante*, tomo II, págs. 132-134, edición 1603, Valladolid), ésa sí que es la voz que viene del océano. Le da la nota oceánica de hondura y lo limita a mar interior. Es la mirada de las amplificaciones que se aprieta en la síntesis. El albatros dominando a la gaviota. Es un mar con tres dimensiones.

De aquí que este mar homérico no sea inmenso en el sentido oceánico. El mar del griego es el próximo. El dilatado y horrendo mar de la *Odisea* no rebasa el área del mar sardo, del oscuro ponto.



Parte Valbuena, colocando a Ulises por sí propio en el mar, de acuerdo con su voluntad y su temperamento. Y es lo contrario.

«¿Quién pasaría de buen grado tanta agua salada que ni decirse puede?» (canto V, versos 99-100). Y esto lo dice Mercurio, un dios que tiene además calzados los talones, los telares celéreos, las divinas alas.

El héroe de Troya está por causa del colérico Neptuno. Por vengar a Polifemo cegado.

Odiseo no es clásico. No se limita en piedra ni estrofa. La contención es uno de los rasgos del clasicismo eterno. «Superando los colores de lo circunstancial, diremos que es un espíritu romántico situado en una etapa de clasicismo» (Valbuena Prat).

Sobre la isla, bajo el cielo, ceñido de mar, el isleño es un acumulador de vitalidad y se siente con energías para pisotear el continente. Necesita una salida, un tubo de escape. Otra tierra donde gastarlas. Si la fuga al continente es posible —tal Ulises— la tragedia del hombre atado a la peña se esfuma. De no, se anilla a él. Y el mar será lazo, grillete, foso. Aislado. Soledad torturante. Viendo un eterno tormento. La mirada halla en el mar un cilicio y le obliga a ahilarse a las estrellas. A fugarse al aire, trazando babeles liberadoras. A convivir con los hombres que les hirieron, sin poder huirlos. Sin poder escapar porque todos los caminos dan al abismo de las olas. El sueño del insular es el poder escindir —como en el rojo— la aguas atlánticas. Romper la mordaza de los azules enredados a los pies romeros.

Si Romanticismo es nostalgia, Odiseo no es romántico. Si es liberación al molde, novedad de tanta repetición, puede serlo. Pero luego regresa al molde, a contenerse, a limitarse. De modo que la contención predomina en Ulises. El clasicismo. De aquí, el que teniendo el mar socavando sus horas, fuese el griego navegante infantil. Huía del mar inmenso.

La tierra entregaba a la cóncava nave un cuerpo modelado en equilibrios magníficos. Y el mar lo devolvía deformado. Para tan triste sino, no había nacido el cuerpo heleno. Era para el gim-

nasio, donde tenía su exaltación gloriosa —apoteosis—. Era para el mármol donde blanquearía eternamente. Y todo ello: amor máximo a un pueblo: lo destruía el mar de la *Odisea*. Por algo era oscuro, siendo el heleno claro, vinoso siendo sereno. Horrendo siendo hermoso. Dilatadísimo amando el límite. Futuro siendo presente. De haber pensado un infierno, Grecia lo hubiese colocado en este mar lejano.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 5, junio de 1932]

## Expresión de G.A. (*Gaceta de Arte*). Por una dialéctica urbana

Mientras una determinada tendencia artística se limite a segregar su aura ideal, desarrollando sus líneas doctrinales en el campo de las especulaciones abstractas, es posible que sólo provoque una reacción en reducidos sectores intelectuales.

Pero cuando, pasado ese tiempo de incubación doctrinal, se lanza a realizar sus postulados y despliega sus banderas en un afán de conquista, se ponen en juego fuerzas que, ante el temor del desplazamiento, se contraen al ruedo de la polémica organizando trincheras defensivas.

Y esta atmósfera en que se trata de estrangular el nuevo impulso artístico, ofrece dos series distintas de obstáculos, en el caso que nos ocupa.

Una de ellas, reflejo del periodo de gestación abstracta, donde se desnudan los principios que las generan, mostrándose en perfiles agresivos frente a los nuevos elementos. Es la lucha cuerpo a cuerpo de las ideas que, biológicamente, se movilizan, obedeciendo al instinto de defensa propia. Es la otra serie de obstáculos, la que surge de las circunstancias, de las urgencias sociales de un momento específico, que llegan a deformar las puras intenciones.

Tenemos, pues, junto a la génesis teórica, al tiempo dialectal, la madurez constructiva, el tiempo de acción. Y entre uno y otro, el procedimiento para convertir la posibilidad en realidad; es decir, la táctica o tiempo polémico.

Proyectando este esquema sobre lo que ha venido llamándose en su aspecto artístico problema urbano de Santa Cruz, observamos que éste se halla al comienzo del momento doctrinal.

La unidad necesita de teóricos urbanos que vayan ensayando

maneras, punteando iniciativas. No importa lo vagas e incompletas que sean con tal de contener la sustancia suficiente para dar pie a un plan de conjunto, connaturalizándolo con los hombres despiertos de la ciudad y con los que puedan incorporarse a esta cruzada. Y esta etapa previa hay que sufrirla. Por no haberla sufrido, la capital, urbanamente, se halla ciega, precipitándose a los atolladeros de la improvisación, ante el imperativo de las circunstancias. Viéndose obligada a tomar salidas en oposición tal vez con las que requieran provincias del devenir.

La nueva tendencia artística que pregona «G.A.» está enmarcada en el plano del racionalismo. Y «G.A.» aspira a contribuir, en la medida de sus fuerzas, a la formación del periodo dialéctico, poniendo en circulación estas ideas racionales, tan imprescindibles para la ciudad como un servicio de autobuses o de agua a presión.

Queremos llenar este vacío de hoy para que Santa Cruz no siga en su aspecto urbano viviendo de remiendos, entregada al azar, al criterio individualista. Criterio individual que al moverse ignora la disciplina y al crear desordena.

Hay que hacer comprender que una ciudad es un organismo y no un desván. Y que como organismo tiene que situar sus órganos oficiales en el lugar adecuado, ya que lo importante no es tener una cosa, sino colocarla donde puede rendir hasta el máximo sus funciones.

Pero distribuir una ciudad es un problema que cae fuera de esta expresión de hoy, y que abordaremos otro día.

Lo urgente es ese periodo dialéctico y difusivo, esencial para la renovación del anquilosado espíritu que está padeciendo la isla. Nada de remozar ni de actualizar experiencias ruidosas y agrietas estilos. Sino ser jóvenes. Ser actuales.

[*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife,  
8 de febrero de 1933]

## El racionalismo como función biológica actual

Sobre tres distintos climas vitales se han desarrollado las diversas formas de expresión de las culturas. Tres planos históricos —imaginación, pasión y racionalización— que imprimen caracteres diferenciales a todas las creaciones imbuidas de las fuerzas primarias que se agitan en el fondo de cada uno de estos tres paisajes anímicos.

Un primer plano, en el que el hombre reacciona imaginativamente. A los fenómenos naturales, a los peligros de la etapa auro-ral, frente a lo misterioso, para conjurar la avalancha de fuerzas ciegas, aullando en la conciencia de los primitivos, la imaginación se moviliza como defensa más simple y eficaz. Un barullo de seres puebla lugares y acontecimientos. Espíritus hostiles y simpáticos se aposentan bajo los objetos e incidencias cotidianas. Y estos objetos e incidencias se valoran no por su corporeidad, sino por su significado íntimo, en función del acontecimiento fasto o nefasto a que haya dado lugar.

Tras el mundo hay un trasmundo. Trasmundo de fuerzas imaginativas que, en su terror, ha colocado el primitivo para su salvaguardia. Y sus costumbres, su arte, su técnica, sus instituciones, obedecen a los dictados de ese trasmundo. Su lógica se abre siguiendo la concatenación de los engarces míticos de las cosas. Y el mundo queda relegado a un segundo término, a una consecuencia de esa trasvida de cósmicos terrores. Por eso el lenguaje y los hábitos de los pueblos salvajes no contaminados por civilizaciones extrañas ofrecen una continua sucesión de bellas imágenes y metáforas complicadas —confundidas como actividad poética primitiva, aunque en realidad no hayan sido sino prosaicas formas de existencia y habituales maneras de convivir— producto de enlazar

ideas, sentimientos y cosas, contrapuestas en lo objetivo, pero pertenecientes a grupos míticos afines.

El haz de formas de las culturas en este primer plano está sellado por la sustancia motriz de la imaginación. Pero este haz está sometido al ciclo fatal y biológico de todo lo viviente. Y aquellas formas de expresión, connaturales con el clima anímico en que surgieron, al generarse nuevos problemas paralelamente al correr de los tiempos, problemas situados en otras órbitas de lo estatuido, no pueden ya abarcar ni comprender las nuevas necesidades que despiertan. Lo tradicional, lo rígido, se vacía de contenido. Y se perfila una oposición entre una nueva conciencia rica en posibilidades creadoras y aquella otra anterior de instituciones periclitadas. Esta oposición naciente, fuera del radio de lo tradicional, va segregando fermentos disolventes, que desencadenan una lucha tenaz contra las hieráticas armazones, circuladas ayer por savias, pero sostenidas ya de modo artificioso, por la ausencia de aquel aliento profundo por el cual fueron elevadas. Esta desarmonía, característica de los periodos de tránsito, necesita soldarse. Restablecer el equilibrio de energías dispares, buscando un centro, un polo de orden. Y el ayuntamiento se realiza entre violentos forcejeos, al fin. Esta es la génesis de las revoluciones.

Así, el plano de la imaginación, desangrado y exhausto, a cuesta con sus ruinas, cede el paso a la pasión, animadora del segundo paisaje histórico, quien, a su vez, estará sujeto al mecanismo orgánico del estadio anterior.

En el plano imaginativo crecen las religiones politeístas, como derivadas del temor primario (véase *Gaceta de Arte*, número 2). En el plano de la pasión se encienden los grandes ideales caballerescos de la Edad Media, el sentido del honor, exaltado por nuestro Siglo de Oro, el liberalismo y todas las tendencias individualistas, culminadas en la anarquía, en las que el sentimiento se ahíla y evade. (Clasicismo y Romanticismo aparecen aquí como términos de evolución de un mismo paisaje anímico.) Y es que Cla-

sicismo y Romanticismo son mucho más que escuelas. Son las etapas de madurez e infantilismo inverso, de retorno, de cada uno de los tres grandes fondos vitales señalados. Existe un clasicismo de la imaginación, como de la pasión, como del pensamiento sistemático. Y lo mismo un romanticismo de estas fuerzas motrices de expresión.

En el momento actual, las formas de cultura se hallan en el tránsito del sentimiento sistemático. De la pasión a la racionalización. Ello no niega la existencia de psicologías anteriores, porque como dice H.G. Wells, en su *Breve historia del mundo*, el pensamiento sistemático representa, aparentemente, un desarrollo posterior de la experiencia humana. No ha desempeñado un gran papel en la vida de los hombres sino a partir de los últimos tres mil años. Y aun aquellos que vigilan y ordenan verdaderamente sus propios pensamientos, constituyen una exigua minoría. La mayor parte del mundo vive sencillamente de imaginación y pasión.

Analicemos ahora las orientaciones en ciencias, artes, tipos, modas, industrias, producción, etc., de nuestro tiempo.

Cuando Spengler, en la *Decadencia de Occidente*, rompe con el triple cerco divisional de la Historia: antigua, media y moderna, sustituyéndolo por culturas, encuadradas en normas medulares, la Historia se ha racionalizado, abandonando aquel su sentido de pasión racial, que hacía depender su ordenamiento de dos hechos—desmembración del Imperio Romano de Oriente y de Occidente—importantes, sí, para nuestra civilización, pero carente de significado para culturas anteriores, para el conglomerado universal.

Cuando Rey Pastor crea una Matemática basada en los conjuntos, reajustándola a las corrientes subterráneas en pugna con el andamiaje social de nuestro tiempo, formula toda una racionalización de los números, descubriendo amplias perspectivas insospechadas. Cuando en su *Filosofía de la mecánica* expone Pedro Carrasco la desorientación en que se halla la Física y la Mecánica, por las teorías atomistas que tratan de explicar inútilmente al concierto

de los problemas propios de estas ciencias, no teniendo ninguna de estas teorías aisladas virtud suficiente para esclarecer la totalidad fenomenológica de su área viva, señala el fracaso de estas ciencias y la encrucijada en que se debaten. He aquí sus palabras. «Adiós la materia, lo más real, lo más tangible... y por si tales vientos revolucionarios hubieran hecho poco con quitarnos nuestro más sólido sostén —la materia—, aun se atreven contra la sustancia eléctrica, contra electrones y protones. ¿Y a dónde vamos, si desaparece la sustancia materia y la sustancia eléctrica, positiva y negativa? Sólo vemos una solución, hacia la socialización de la Física, hacia una teoría energética del universo, sobre una sustancia única que llene, como masa anónima, todo el espacio del cosmos». En el campo de las ciencias, pues, las que como la Historia y la Matemática se han adaptado a las nuevas exigencias racionalistas, venciendo sus interiores fallas, trabajan normalmente sus problemas. Por el contrario, las que como la Física y la Mecánica continúan sometidas al plano de la pasión, se encuentran resquebrajadas por teorías rivales y anilladas en el callejón de las contradicciones. Y para poder avanzar, como suero mágico, sólo un camino: una concepción racionalista del universo. O lo que es lo mismo: la máxima socialización de la Física.

Las antiguas ciudades, toboganes de estilos arquitectónicos múltiples, no pudiendo higienizar su fisonomía, se convierten en un hervidero de problemas insolubles.

Las urbes modernas se perfilan de manera opuesta a esta congestión de elementos materiales y extenuación de valores humanos. Las ciudades han de distribuir su tráfico rodado y sus viandantes. Han de esquivar nidos microbianos. Han de ofrecer viviendas con aire y luz, han de estructurar calles veloces. Un estilo arquitectónico que recogiese estas necesidades, con una concreta finalidad social, era urgente. Y surgen las ciudades funcionales en brazos de la arquitectura racionalista.

Toda época precisa de un arte que la interprete, la sirva y la



embellezca. Un arte potencial que constituya un centro de irradiación de las restantes, influyéndolas y supeditándolas como satélite, a su eje planetario. Nuestro siglo ha elegido la arquitectura por ser sus materiales los más aptos para traducir sus vibraciones. Y su conducta simple es seguida hasta por la poesía, tan amiga de collarines y pulseras, y se despoja de obesidades para definirse con la desnudez de un film de imágenes.

Sucedáneo al estado liberal del plano del sentimiento, débil por su concepción desenfrenada de derechos individuales, se alza el concepto del moderno estado racionalista, con miras a concentrar en él las innumerables funciones de la sociedad, vinculándose a grandes masas y ampliando la esfera del derecho público al par que limita cada vez más el derecho privado. Estado intervencionista que trata de impedir el juego de las improvisaciones, indicando módulos que eviten el naufragio de los intereses colectivos. Esta tendencia a racionalizarse del estado, es confesada parcialmente en sus cartas constitucionales —programas de aspiraciones a realizar—. La escuela única, apoderándose del niño para su custodia, eliminando injerencias nocivas para conformarle en neutrales provincias de conocimiento, representa la racionalización de la enseñanza.

Considerar la agricultura como una industria que tiene sus fábricas tendidas a ras de tierra y cuyo motor es la energía solar, liberándola en sus cultivos, abonos y prácticas del capricho y tradición de los labriegos, para someterla a la dirección de peritos, a experiencias de laboratorio y a las ventajas del tecnicismo, es arrebatarse la agricultura del plano de la pasión entregándola a la vida del racionalismo.

La lamentable decadencia en que se muestra la especie humana, agotada por las aberraciones cometidas en su anatomía; el deshauccio del vestido y del mueble, ocultando la verdad de la línea y crucificando a la higiene, el primero, y haciendo adoptar al cuerpo posiciones afectadas y negadoras de descanso, el segundo,

denuncian claramente la ruina de estos valores y formas expresivas de la pasión, y el triunfo de la eugenesia, y del vestido y del mueble racionalistas, en perfecta armonía con su fin natural, como medios biológicos de restaurar la plasticidad del hombre y sus prerrogativas saludables.

Y hasta el apache, tipo genuino de los bajos fondos del plano de la pasión, actuando a contra-ley, tiene su paralelo en el «gangster», «ejemplo de la racionalización a que llega el crimen con procedimientos técnicos que ahorran esfuerzo y aumentan el rendimiento».

Entremos finalmente en el imperio de la industria. Una de las grandes leyes de la misma, la organización científica de la ejecución (Scientific Management). Nos sitúa en el vasto mundo del trabajo. El método analítico de Taylor, descomponiendo el trabajo en movimientos elementales, para lograr la máxima especialización del operador, pregona la racionalidad del mismo. Pero el trabajo no es sino uno de los dos factores indispensables de la producción. El otro factor es el capital, el cual se sostiene en el plano individualista, anárquico, de la pasión. De aquí la lucha gigantesca que perturba la sociedad contemporánea: dos fuerzas que para ser fecundas han de estar unidas en intenciones y fines, y que sin embargo militan en planos incompatibles: el capital, perviviendo aferrado al sentimiento, mientras campea el trabajo en la región racionalista. Dos concepciones distintas del orden, dos paisajes de cultura opuestos que se atacan en el corazón económico del mundo. Y esa batalla en el centro vital de nuestro tiempo, hace que la circulación hacia la periferia se extravase, produciendo colapsos de tal magnitud, que amenazan de muerte el cuadro de todos los valores de la naturaleza y del espíritu. Esta lucha podrá aparecer, teñida por las circunstancias y por el colorido de los hechos, como de intereses de clases; pero el mecanismo interno, su razón de ser más profunda, reside en dos paisajes históricos enemigos, en dos sistemas de expresión, en dos conciencias inconjugables.

La doctrina marxista hace depender toda actividad del nervio económico. Por esto, a pesar de haberse logrado el racionalismo en la mayoría de las formas de una cultura viva, como el resorte más sensible, el foco de irradiación permanece invicto, petrificado en la pasión, de ahí que no se hayan podido manifestar en toda su soberanía las forjas racionales. Pero estas forjas se disponen en línea de combate contra el centro económico que las esclaviza. En el reloj materialista los minutos corren a clavarse en un nuevo día. Y el arte, en busca de esa hora —de su hora—, ha de llevar sus banderas desplegadas, solidarizándose con la socialización de los instrumentos de trabajo, única terapéutica biológica para enderezar continentes a la deriva.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 15, mayo de 1933]

## Poetas atlánticos. I: Julio Antonio de la Rosa

Está aún por hacer una crítica de los valores poéticos que, frente al mar y en el tobogán de la isla, incorporaron el sentimiento de las nuevas tendencias de arte a la tradición lírica del Archipiélago.

Una verdadera crítica que no se pierda en los extravíos de la amistad, graciosa siempre a los ditirambos. Sino que investigue, sitúe y valore. Y esta labor por realizar, reclama su urgencia en la carta poemática de las islas.

Con respecto a Julio Antonio de la Rosa existe, como punto de referencia para iniciar la fijación de su obra, el libro *Tratado de las tardes nuevas*, publicado por el grupo «Pajaritas de Papel». En este cuaderno-ciclo de la producción de Julio Antonio— puede seguirse fácilmente la línea evolutiva de su proceso literario. Sus versos primeros, entroncados a la vieja manera romántica, intensamente subjetivos, cruzados por oscuras intuiciones de desaliento, de pesimismo, de misterio. La eliminación, después de lo desolado, en camino de aireaciones por el flexible ritmo elegante del romance. El rompimiento, más tarde, con todo cauce legal entregando el contenido lírico a combinaciones métricas intelectualizadas. Y el retorno, por último, a temas levemente tocados por los clásicos, modernizándolos. Temas cultos, en oposición a los populares de García Lorca, en poesía, y a Bacarise y Pitulaga, en música.

El título del libro de poemas de Julio Antonio alude exclusivamente al tercer viraje de sus creaciones. A sus versos encuadrados en lo que se llamó movimiento ultraísta. Sin poder entrar hoy de lleno en detalles y particularidades de su producción, nos detendremos en su manera de construir esta parte de sus poemas, por ser el único de los jóvenes poetas de las islas que cultivó esta modalidad literaria.

Julio Antonio descompone los poliedros poéticos de este periodo, en dos columnas, en un debe y haber de contable. En el cuerpo principal del poema dispone las imágenes centrales. En la segunda columna ordena los complementos poéticos, los elementos precisos para mayor esclarecer el sentido de la idea madre. Esta disposición hace más diáfano su lirismo y presta una mayor ayuda de comprensión al lector neófito en las complicadas formas de algunos paisajes literarios de la postguerra.

De aquí que, aun siendo el *Tratado de las tardes nuevas* propiamente dicho un eco en título del *Manual de espumas* de Gerardo Diego, la gran facultad de asimilación de Julio Antonio neutraliza en los agudos de su temperamento los diversos recorridos de su inquieta sensibilidad.

Hay otro motivo interesante en la poética de Julio Antonio. Y es el de sentir el mar dentro del ultraísmo. De la misma manera que en las islas se dio un mar gongorino, un mar clásico, un mar romántico, un mar modernista, la tradición atlántica en la poesía de Canarias se continúa en casi todos los movimientos nuevos, sin interesarnos de momento sus aciertos y sus errores. Sino para destacar únicamente cómo la generación actual ha sido fiel a su época, recogiendo las variaciones europeas de la literatura y aclimatándolas a nuestro perfil característico, como región, y a las modalidades del temperamento del sujeto operante que las tratara.

Julio Antonio aporta al movimiento ultraísta de Canarias aquel su desmedido peso de los colores. Poemas en los que los colores es lo esencial. Buscar equivalentes cromáticos, como otros buscan lo plástico o lo musical.

Simultáneamente, y como ejemplo de su dúctil sensibilidad, las formas métricas intelectualizadas se juntan con los poemas ingenuos, a base de temas infantiles. Todo ello hace suponer que sus finas antenas receptoras para captar el matiz bello de las cosas, hubieran continuado su mariposeo por las más dispares tendencias, siempre con una sed, con un querer, con un deseo insatisfecho de horizontes.

El recital de sus poemas dado por otro poeta amigo, Gutiérrez Albelo, en el Círculo de Bellas Artes, con motivo de fin de curso, ha servido para recordarnos su obra y su personalidad, y la deuda pendiente de la generación a que perteneció, para esa crítica seria y valorada a que hacíamos referencia al principio de estas notas.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de junio de 1933.  
También en *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 17, julio de 1933]

## Pasión y muerte de lo abstracto en *La voz a ti debida*

Aún con la lengua muerta y fría en la boca, pensó Garcilaso mover la voz a ella debida, en su *Égloga III*. Innecesaria la lengua, muerta o viva, fría o cálida, en el Salinas del poema *La voz a ti debida*. Esta voz llega de un tras más allá, de lugares que no se encuentran, de sitios apenas identificables en los más aéreos mapas del pensamiento. Y sin embargo, tan cercana, tan detrás de todo, que se intuye a nuestro lado, en un fenómeno de ventriloquía poética.

Ya en otra ocasión, refiriéndonos a los ordenadores líricos de abstracciones, entramos en *Seguro azar*, señalándolo como el vértice más inminente de esta modalidad evasiva. En este último libro sigue lo abstracto comandando. Pero en él se cierran las puertas a lo que metafísicamente pudiera serlo, divagando en lo opuesto de signo, en lo que lo es únicamente lírico. Hay en este poema una transposición feliz de términos, casi de mundo al revés. Mientras que lo turbia, el misterio es conocido, no inquieta al menos —«tú nunca puedes dudar»—, las cosas claras, plásticamente reales, que ronda lo cotidiano, se tornan enigmáticas para ella, la amante, esa que brota de *La voz a ti debida*.

La amante y no la amada. La amante es lo activo. La amada, lo inmóvil. Dentro de un ser caben infinitas posibilidades de seres. Manojos de figuraciones, múltiples desdoblamientos. Salinas elige aquella proyección de la amante más inasible. La que se vela, desvelada, tras los relojes en marcha y sin horas de sus ojos. Tras los labios exactos que, aun dándose se quedan fuera de ellos mismos, intocados. Tras los brazos que se embarcan en otros para abrazar. La amante que vive en el limpio vacío, en imprecisas ausencias, visitadora de la víspera del mundo, cuando no habían nacido las palabras y todos los objetos estaban al alcance de la mano. La

amante que huye, que se conoce sólo, como el concepto de poesía de Juan Ramón Jiménez, por la forma de la huida, que sólo cabe en el «desorden celeste» y que está siempre al llegar. La amante que pasa por su cuerpo, de tránsito en él, leve como un aire sin cristales, sin alma, desprendida de todo, en la absoluta sombra del eco de un suspiro. La que se deshabita y se pierde más allá de las riberas de los sueños en el seguro azar de su destino.

Esta concepción dual, las dos amantes —la carnada y la descarnada— indican la oposición entre lo abstracto y lo concreto. La lucha por atrapar lo material a su fuerza evaporada. La de la voz a ella debida es puro movimiento. Por ello, tiene que ser amante. Lo exige el ritmo íntimo del poema. Sus últimas esencias. Lo abstracto, llevado a este límite dinámico, tiene sus necesidades temáticas. No todos los objetos, tanto los pertenecientes a la realidad natural como a la realidad del pensamiento, considerados como posibles motivos líricos, pueden fundirse en este ámbito de fuga. Constituir una unidad perfecta, amasando en una sustancia técnica y material trabajado.

El campo de acción de la amante, el vacío, hace inútil la intervención del elemento paisaje. De aquí que esta voz sea mate, severamente simple de color. Sólo alguna vez el verde del olivo —única referencia para quienes gustan de clasificar a los poetas españoles por zonas modales: norte, centro y sur— asoma en la esmerilada transparencia del verso. Y, más que una pincelada, parece este verde tener la misma categoría que el matiz azul que se escorza a veces en renegridas plumas animadas.

Todo cuanto se diga, acertadamente o no, de esta poesía de Salinas, cuadra a la voz a ella debida y a la que impulsa esta voz. Pues el poema es prototipo del logro de una época. De época, porque recoge esta sed de infinito neutro, no empañado por otro barniz de secta, sin estigmas no líricos. Poemas de los que no admiten la terminología de fondo y forma, cuya independencia surge allí donde una técnica no se compenetra y funde con el motivo que labra.



Pero el poema no se queda flotando en lo incierto. Cuando las sombras de ella, de la amante —¿y por qué no del amante?—, son más sombras y, como nubes de eléctricos efluvios, se cargan de cósmicas violencias, y desequilibradas se acercan al umbral de la locura, pidiendo a gritos cielos firmes, rompen su movimiento perpetuo y, sedientas, se encarnan en realidades, en una resurrección final de carne y límite. Y la amante, aterrizada ya en lo concreto, se humaniza, retornando a su

*corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito.*

Este salto magnífico, a pie juntillas, de Salinas, cayendo de lo sutilmente intuible a lo palpable, signa la huella presente del regreso. De un regreso poético, estilizado, y que ya habíamos advertido en Alberti —como síntomas—, al descender de *Sobre los ángeles* y *El hombre deshabitado* a lo más concreto y compacto y vital de nuestro tiempo, las masas, con su entrada en el comunismo; si bien en Alberti el salto no fue lírico, como ahora en Salinas, sino del poeta al hombre, pues sus versos de acercamiento a lo social están negados de finas calidades y hasta sugieren cierto sabor a romances de ciegos. En el retorno también, con trayectoria idénticamente albertiana, pero sin el intento último, Cernuda y Prados.

Salinas, pues, ágil buzo de la poesía viva, en el descanso del retorno. Recién llegado. Y, tal vez, en la víspera del gozo del partir de nuevo. ¿Hacia qué playas?

Cualesquiera que sean los pasos posteriores, *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, representa la pasión y muerte de lo más finamente abstracto en la lírica de nuestra época.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 26, mayo de 1934]

## Romanticismo y cuenta nueva

Gutiérrez Albelo reafirma con su último libro —editado por *Gaceta de Arte*, de Tenerife: *Romanticismo y cuenta nueva*— su inquietud poética, insobornable a voces políticas y profesionales. Inquietud desvelada la suya, ya que su nuevo libro, aparte de sus innovaciones técnicas, refleja una utilidad interior, producto de una actitud ideológica que, aunque transportada al lenguaje poético, ordena todo su contenido lírico, sin que éste se resienta en absoluto de tan saludable vasallaje.

A la entrada de sus poemas, en la «Elegía entre dos luces», dicha posición se plantea —y se resuelve—, como se sobreentien- de del título de la obra —entre la bombilla eléctrica, cerrada y perfecta, interpretando lo clásico, y la vela, apasionada y oscilante, como símbolo de lo romántico. Sobre el cañamazo de las anteriores líneas sinópticas —que se confirman en «el fracaso del límite» de «Inútil»— levanta el poeta sus aladas geografías. Así, el «Romance de la niña en patinette», con su «desconsolado fin de página amarilla», halla su paralelo en el lento desangrarse de la flor de aire y cristal que es la bombilla eléctrica. Este romance es a la mencionada elegía lo que un cuerpo a su armadura ósea. Lo que un cuadro a su croquis lineal.

El ya citado poema —prólogo, más el título del libro, más su anterior cuaderno de versos, *Campanario de la primavera*, signa, en nuestro recuerdo, la evolucionada trayectoria del autor.

En Gutiérrez Albelo latió siempre una emoción romántica, aun en sus etapas de parnasiano y modernista. No de sauce llorón. Sino de relativo paraíso inlogrado. De huidas ruletas azules. Pero expresada con rigor selvático. Manteniéndola en jubilosas sedas. Ennoblecendo la espina. Y, sobre todo, transmutando su caudal herido en los objetos circundantes. De aquí su paso por lo endopá-

tico; estableciendo diálogos íntimos con las cosas. Refugiándose en ellas y volatizándose después en fusión amistosa. El verso era, por tanto, esa aureola que deja sobre el carbón un mineral reducido al soplete. El poeta mismo abandona lo individual y se toma como un objeto más, igualmente fungible. Sin embargo, es necesario aclarar que su romanticismo no es de escuela. No está encuadrado dentro del patrón oro que de esta tendencia trazara Ortega y Gasset: sobrado de tamaño y falto de calidad. No es tampoco nostalgia, aunque a veces se ronde cerca de ella, como en «La cita» y «La alegre confianza». Es, ya lo hemos indicado, evasión. Pero no una fuga de lo concreto en alas verticales. Sino un desvanecerse del tema, reclusándose en un extremo de sí mismo. Es el matiz más inapresable. Este desinflarse de globo se precisa en la totalidad de sus poemas, con diversas variantes y direcciones, especialmente en «Lyed y Clave», «El soplo tan dulce», «Barroquismo», «Trompo del domingo», «Elegía esquemática» y los anteriores citados.

Dentro de esta característica general, su romanticismo se desprismatiza en dos principales facetas. Es la una la integrada por la presentación de motivos que, como «La Venus apuntalada» y «La cita», fueron exaltados por los románticos. En estos poemas aparece un esfumadísimo sentido de humorismo. Un esbozo de caricatura poética, pero tan apenas perceptible que no destruye en lo más mínimo su fuerza lírica. Sólo así, en este sutil balancín de equilibrio, creemos que puedan tratarse estos tan vapuleados temas.

La segunda y más importante faceta del libro está en las composiciones de marcado sabor sobrerrealista, del que existen además indicios ciertos en «La Venus apuntalada». Cuando se da el fenómeno endopático es fácil deslizarse por las simas abismales de lo sobrerrealista. Es también posible en Gutiérrez Albelo por creer el poeta que algunas esencias de lo romántico hallan en esta escuela su continuación lógica. Sin que nos interese de momento afirmar ni negar esta idea, apuntamos una directriz futura. Los

poemas titulados «Lo inevitable», «Gritos» y «Enigma del invitado» son muestras bien logradas de posibles órbitas a recorrer.

Los poemas tienen todos un título bien construido, llenos de exactitud «lírica» como creo que ya lo ha subrayado Agustín Espinosa. Y la edición, cuidada, valora aún más la calidad del libro.

[*Avance*, Gran Canaria, 30 de mayo de 1934.

También en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1934]

## *Latitudes: J. Carrera Andrade*

Libro cosmopolita de un fino poeta ecuatoriano: J. Carrera Andrade. Con estudios de crítica literaria sobre Jaime Torres Bodet, Humberto Fierro, Jorge Guillén, Giménez Caballero. Con cuadros de viajes por el mar Caribe, sombreados de una honda inquietud social: la esclavitud del negro, explotado racial y económicamente, arrastrando cordilleras de pesadumbre y selvas de espinas a lo largo de las vertebraciones continentales y los reductos de las islas. Libro alejado por tanto de las páginas de los literatos viajeros a lo Morand, fabricantes de humorismo metafórico. Más cerca de Georges Duhamel, receptor mental —como la totalidad de los que vinieron más o menos intensamente en el unanimismo— de los angustiosos SOS de los grandes bloques humanos aherrojados. Pinceladas sobre una Europa en crisis, anillada de problemas insolubles mientras no realice el gran viraje de libertar el espíritu del poder del dinero. Conmociones, perspectivas de guerra, meridianos de reacción, zodiacos de desesperanza y el clamoreo de Rusia, asido a la tabla del naufragio, en caminos de puertos rojos. Todo escrito en la prosa limpia, surcada de estremecimientos cordiales y temblores poéticos, de uno de los jóvenes intelectuales de la nueva generación suramericana.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]

## *Fin de semana:* Ricardo Gullón

Ricardo Gullón nos ofrece en el volumen 2 de Pen Colección su *Fin de semana*. En estilo denso, de graves líneas arquitectónicas, ornamentado de detalles de lo cotidiano, percibiendo la psicología de los objetos circundantes, traza un cuadro, de clara filiación proustiana, de un burócrata inadaptado que prefiere a los renglones insinceros, sin alma, de los expedientes, dialogar con su propia conciencia y con la vida interior de las cosas, retrepadas en los cerros de su sensibilidad. Un fin de semana, que es un fin de fiesta a la seriedad reglada de la semana, con su tarde de sábado, tímida de amor, con su anochecer de campo y silencio, reconstruyendo encrucijadas de la pubertad, con su domingo de pascua florida, llegado en los ojos de Ella.

Y pasa este fin de semana con una lentitud de ralentí, con palabras cimentadas en lechos de cal y arena, con imágenes que a pesar de su novedad rezuman severidades franciscanas, de lejana estirpe barroca.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]

## *Pimpín*: Raimundo Gaspar

En las ediciones Cierzo un poeta de filas del grupo Noreste —Raimundo Gaspar— lanza a la ruleta literaria su segundo libro de poemas: *Pimpín*, encuadrados entre 1932-33.

Aires del mediodía, ritmos andaluces, atravesando como aviones líricos cordilleras y mesetas, espejean luces y sombras y palabras en los cristales andariegos del Ebro. Y junto a este juego de inmigración, el aguzanieves de las tierras frías, con pechera blanca, picoteando arroyos, en un divorcio —sugridor de la palmera del sur y el pino del norte, del poema de Heine— entre pájaro y alamares.

En contraste con este elemento cromático, de virtuosismo surista, donde la imagen prendida a la muleta del verso signa caracolas de seda y quiebras, retozos y despliegues de capa taurina, unos poemas duros, secos, de tono y carácter subjetivos. Pero de un subjetivismo sin diafanizar, en bruto, tomado de esos primeros planos en que lo cotidiano se entremezcla con lo vulgar, sin que baste el vestido de las combinaciones métricas para imprimirle aquello de que carecen: esencias líricas.

Toda vivencia, cualquiera que sea su origen, es susceptible de traducir a un lenguaje poético. Pero la mayoría de las contenidas en el apartado XIV ofrecen cierta resistencia a desleírse en esa atmósfera ideal, corriéndose a menudo el riesgo de que el hombre y el artesano que hay en cada poeta no se identifiquen. Esto no quiere decir que recusemos todo intento de humanización. Y sí sólo aquellos particulares aspectos en que no se produce una resultante poética. Sino un construir de versos sin contener poesía.

*Pimpín* es el libro de un poeta en camino de encontrarse a sí mismo.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]

## *El cura Merino: Eduardo de Ontañón*

La hora actual cabalga sobre un claro signo de preferencias: el gusto por las biografías. Y en las biografías, un regusto: derribar héroes y mostrar hombres. Tras el mito del héroe, descubrir la persona. Humanizarla. Con todas las reservas que merecen las fórmulas y las generalizaciones, podríamos decir que la biografía, en su más acabado y perfecto sentido de sí misma, humaniza a la figura histórica. La desnuda de rigideces y la recrea en una plástica vital. La arranca del ambiente de la pasión y la entrega, tamizada de nieblas, al terreno de una realidad lógica y cálida.

Todo personaje histórico escinde la opinión de su tiempo en dos porciones. En una ribera, el elogio. En la otra, el coro recusador. Y aguas abajo, confundidos en este naufragio de la razón, panegiristas y detractores. Pero el biógrafo actual, después de indagar entre el tumulto de las palabras encendidas, intuye y capta el carácter del personaje —para lo cual, como en este caso concreto del Cura Merino, de Ontañón, la geografía es elemento primordial—, y ya en poder de la psicología del biografiado, el literato elimina con relativa facilidad todo añadido que no responda a las expresiones automáticas de su temperamento. Ontañón destaca, dándole un máximo valor, la penetrante mirada de Galdós: «la lucha de las partidas es el país en armas, el territorio, la geografía misma batiéndose». Merino es eso geografía. Su procedimiento de lucha, las guerrillas, también. Y tanto es así que si las circunstancias le apartan de ella —cuando ocupa la silla de la catedral de Valencia, cuando moviliza un ejército en favor del pretendiente don Carlos— no logra reanudar sus días victoriosos. El mérito de Ontañón lo fijamos en haber centrado la vida del Cura Merino en función del paisaje.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]



## La concéntrica de un estilo en los últimos congresos

Una gran parte del arte de nuestro tiempo —aquel que se imanta de una tendencia constructiva— viene recibiendo insistentemente por los críticos representativos de un nuevo sistema social los más duros trallazos y anatemas. Al arte puro, al que trabaja finas parcelas de la abstracción, se le contrapone el arte social, situándosele en un polo irreductible con respeto a éste. Desde esta esquina de la crítica, el arte puro es burgués, puesto al servicio de una sociedad en franca quiebra, el cual trata con sus vuelos evasivos de distraer la atención de determinados sectores humanos de los graves problemas de nuestra hora, dilatando así la llegada de un nuevo mundo en gestación. Desde Plejanov este recusamiento por las puras formas, por este juego que se recluye al parecer en una atmósfera incontaminada de la angustia contemporánea, que gira, alto, de espaldas a una humanidad castigada por la sífilis, por el paro, por la guerra, por el hambre, por la tiranía del sexo irritado.

Y sin embargo, esta deshumanización del arte actual, en sus forjas más abstractas, tiene una clara filiación revolucionaria, porque ella nos entrega el instrumento formal que posibilita recoger en su día contenidos sociales, a los que hoy sólo cabe presentirlos por hallarse fuera de nuestra realidad presente. Es en el marxismo donde encuentra una resistencia este arte. Pero es también en el materialismo histórico donde radica su razón de ser, donde tiene un refugio ideológico, tan encajado en él como aquellas otras tendencias artísticas que llevan los fermentos en disolución de la sociedad burguesa, teñidas por un agrio sentido de propaganda, mostrando un paisaje herido de muerte, ese inmenso osario de valores culturales que es el mundo capitalista. Y desde luego,

mucho más revolucionario que aquellas otras que se limitan a copiar la organización socialista del mañana en una forma periclitada, alejada de la sensibilidad de la época.

Estos vuelos abstractos, por cielos limpios, del arte, ausentes de la realidad social, ha enconado nuevamente el problema del fondo y la forma, y con una ciega ligereza se intenta estrangular la honda significación de este fenómeno estético, arrojando sobre el mismo el calificativo de arte formalista, en tono despectivo, sin verse tras sus complejas geografías la gran tragedia cósmica del hombre contemporáneo.

La oposición entre fondo y forma surge allí donde una técnica no se compenetra y funde con los objetos circundantes.

De esta disociación deriva un juego formal, el cual ha dado origen a la falsa teoría del arte por el arte, de lo que habría de decir Plejanov, después de analizar el romanticismo francés y el ruso, que esta corriente se perfila allí donde existe discrepancia entre los artistas y el medio que los rodea. Pero la razón es mucho más profunda. Allí donde germina una cultura o una cultura está disolviéndose, es donde se enciende esta oposición. En su nacimiento y en su muerte. A los extremos de las trayectorias de estos inmensos organismos históricos. En su apogeo, en sus maduros caminos, este problema no existe. Podrá, sí, hablarse de la lucha por la expresión. Pero ello es cosa distinta. Luchar por expresar contenidos es característico de una cultura en marcha hacia su destino. No tener contenidos vitales, en el momento en que se dispone de una forma de refinadas calidades, es ya la vejez, el empobrecimiento de las fuentes creadoras.

Se conoce la existencia de un arte griego, de un estilo apolíneo. Pero en sus orígenes Grecia carece de un estilo propio. Junto a las fuerzas interiores del hombre griego, las auténticas raíces de su cultura, se mezclan los residuos de formas y contenidos de las civilizaciones orientales terminadas. Sólo más tarde, cuando avanza camino de su edad de oro, eliminando elementos heredados de Asia, es cuando se encuentra a sí mismo el griego. En el momento

en que el griego descubre en el centro de su conciencia la imagen de su mundo, un cosmos sin devenir, sin desplazamiento vivo hacia el futuro, estático, cerrado en sí como una isla, y una forma expresa con serenidad esta su serenidad interior, su tranquilidad y su perfecta armonía, y mundo y expresión, fondo y forma se funden en íntimo maridaje, es cuando el griego tiene su estilo. Fondo y forma no existen independientemente. Se ha realizado una gran síntesis. Y mientras esta síntesis subsiste, el griego tendrá el poder de crear. Y esta creación alcanzará justamente hasta el instante en que nazca la oposición entre fondo y forma. Hasta que se desintegre su estilo.

Cuando comienza la disolución del mundo griego, sus fermentos se trasladan al mundo occidental. Y nuevo paisaje amanece en la perspectiva histórica. Y Roma recoge esta herencia de un pasado inmediato. Pero la forma tranquila, de reposo, de olímpico equilibrio del griego, no está en armonía con el alma occidental, poseída por el torbellino religioso. Y surge el estilo gótico donde se plasma el radicalismo cristiano, creando una arquitectura que responde racionalmente a las corrientes subterráneas que atraviesan estos siglos anhelantes del medievo. Pero el sentimiento cristiano es un movimiento vertical, tenso a la altura. Y este dinamismo, que la piedra soporta difícilmente y que luego se retuerce con el Barroco, deforma el cuerpo, objeto de la escultura, hasta negarle toda presencia humana, castigándole y aniquilándole en su ascetismo. La arquitectura puede con sus grandes masas dispararse al cielo. Las demás artes no resisten tan extraordinario esfuerzo. Y es que aún no ha logrado la cultura occidental llegar a su perfecta madurez, a conciliar fondo y forma. Es decir, no ha hallado la forma plástica que sea capaz de recoger de manera natural y espontánea este poderoso ímpetu religioso. Así la representación del cuerpo en el Barroco es la negación del cuerpo. Y es que aun poseyendo el sentimiento primario que ha de informar la cultura del hombre de Occidente, la forma, de herencia griega, con su equilibrio, con su reposo, importada, artificial, se quiebra con este

contenido que no solamente le es extraño, sino también opuesto. Y es preciso el Renacimiento para que esta movilidad del sentimiento interior halle en una nueva forma su expresión auténtica y acabada. Esta contradicción comienza a diluirse con Guiberti, avanza con Donatello y culmina con Miguel Ángel, quien logra conjugar la oposición entre fondo y forma, y cuyo resultado es el surgimiento del estilo occidental, fáustico, que ha de sostenerse durante la época de creación de nuestra cultura. Nuevamente se ha verificado una síntesis histórica. Nuevamente se apaga el problema del fondo y la forma. De nuevo, un caminar alto de un tipo de hombre que realiza su destino.

Así hasta el Romanticismo. El Romanticismo es ya un sentimiento de nostalgia. De algo perdido para siempre. Es la evocación, la lamentación de una realidad que ya no existe sino en esqueleto —la Enciclopedia no es otra cosa que el ordenamiento de los productos del espíritu—, exprimida de savias jugosas, sin calor vital, sin potencia creadora ascendente. Y es avanzado el Romanticismo, en los umbrales del 900, cuando se vuelve a desintegrar un estilo en sus dos elementos constituyentes: fondo y forma.

Ya Jorge Simmel en su estudio sobre Rodin (véase R. de O. n.º CXXVI) nos muestra en dos escultores los casos típicos de esta independencia, si bien Simmel considera esta independencia con carácter casi permanente. Y nos presenta a Meunier, quien incorpora a los mitos del arte el trabajo del hombre en su cósmica plasticidad, en una técnica tradicional, y a Rodin, el cual por medio de combinaciones de planos lumínicos, de una flexión de los miembros, de una inédita disposición de las superficies, logra una forma nueva, pero sin renovar los contenidos. Y esta desintegración se verifica cuando el mundo burgués se dirige a su más alto formalismo económico. La burguesía revolucionaria ayer deviene conservadora y más tarde reaccionaria. Y escinde la sociedad en una gran masa popular que siente unos problemas distintos y opuestos al de una minoría que, a horcajadas en una plataforma política muerta,

impide el restablecimiento del equilibrio social roto. Los problemas que crea este desacuerdo son de tal magnitud que al hombre se le resquebraja su edificio espiritual, no sabiendo dónde colocar con firmeza sus sienes traspasadas por latidos de angustia.

Una tendencia social agrupa a grandes masas que marchan contra valores políticos convencionales. Una tendencia artística se moviliza paralelamente contra un repertorio de objetos convencionales de arte. El primer paso consiste en una huida de esos valores rígidos. El Romanticismo con la ruptura del equilibrio clásico es ya una huida. A pesar de pregonar la vuelta a los antiguos mitos, a tallar en mármol las estrofas, Teófilo Gautier en su «Arte Poética» inicia un movimiento de lejanía del objeto, refugiándose en el otoño sentimental individualista: «que ton rêve flottant se scelle dans le bloc résistant». Los simbolistas avanzan aún más en este nihilismo interior. La rima suena ya a hueco. Es el matiz lo fundamental. La música, la evasión, siempre. Hacia el moverse desasido del alma. «El Impar libre por el espacio». Más tarde, durante el ciclo de violenta destrucción de los ismos, el unanimista Jules Romains habría de exclamar, retrepado en el último andamio mental del individuo: «los hombres son como ideas que cruzan por un espíritu».

Esta misma fuga es la que verifican los pintores impresionistas, abandonando el objeto y diluyéndose en el ámbito de las vibraciones luminosas. Pero ya ausentes de la realidad, a muchas leguas espirituales de ella, intuyen que a esa realidad es preciso atacarla, en un asedio combativo, destructivo. Y el expresionismo inicia el regreso, segundo acto revolucionario de la pintura, golpeando con saña el objeto, queriéndolo destrozar (véase G.A. 25).

En 1918, los batallones regresan del frente con un pasado de cuatro años de asesinato. Bandas de música saludan su reintegro a la paz oficial. Pero el «crac» espiritual de los millones de hombres atormentados es una cruenta guerra. Las trincheras están ahora trasladadas en el yermo psíquico del individuo. Con este horror, mullido el campo de la pintura por la obra de la generación ante-

rior, el arte social, lacerante, ennegrecido, diseccionando en trazos epilépticos los escombros de hombres y cosas, universaliza la ruina de los conceptos capitalistas, flotantes entre los ríos sangrientos del crimen colectivo. Es incomprensiva y reaccionaria toda crítica que enfila sus disparos contra esta tendencia. El arte de propaganda responde sinceramente a su tiempo, trabaja sobre el único contenido humano que le resta al mundo occidental dentro del imperialismo económico. Si cada artista ha de ser fiel a su época y a sus vivencias, las visiones dantescas de la guerra no pueden escamotearse a la obra de arte. Pero junto a la destrucción, lo constructivo. Que las conquistas de una técnica se salven de la hecatombe, esperando, nítidas, apoderarse de una nueva realidad. He aquí el arte, en su función abstracta, de avión y de arca.

Y así todo. Sin poner en la forma sentimientos vitales. Porque de la misma manera que el hombre está vacío de hondos valores y lleno de angustias de poner algo en su expresión pondría el grito doloroso. Gritos de protesta. Gritos sin dirección. Gritos con que poblar su vasta oquedad resonante. La cantera de su destino está ya exhausta. Carece de esa masa bruta, surcada de ricas vetas temblorosas que siente el hombre balbucear a flor de alma en la aurora de una cultura.

El arte abstracto expresa mejor que ningún otro prisma de nuestro tiempo la tragedia del hombre contemporáneo, porque la remonta a un escenario cósmico. Sus líneas desintegradas son como las fuerzas físicas que recorren las órbitas de astros casi apagados. Sin carne, giran en la desnuda soledad del intelecto. Pura geometría. Puro mecanismo. Más sutiles que las ondas hertzianas en el éter. Quien sepa ver esta fuga de lo humano, la identificará con un drama expresado en lenguaje sideral. Por esas planetarias llanuras, por esas pendientes en vuelo, pasan los hombres como trayectorias, como zodiacos, como constelaciones descarnadas. En las que sólo brilla un foco de rebeldía: la lamparita Davis de la protesta que pugna por zafarse de su encierro para contagiarse con su llama la mole muerta que le sostiene.

Nadie como Picasso ha sentido en su obra esta tragedia, con su perenne exilio por todos los climas. Desglosado el estilo, mientras la forma palpa por todos los rincones, cae sobre nuestros ojos el peso del contenido ulcerado. Y esa forma desligada trata de captar materia donde posarse. Trata inútilmente de restablecer el equilibrio. En lo inefable de su periodo azul y rosa. En lo negro buscando lo no decorativo, sino las esencias, el ánimo viva y fresca de los volúmenes de los primitivos. Pero la mentalidad de Picasso, centrada en la época —época de disolución, pero de una alta complejidad—, no puede detenerse en estas galerías de lo negro, extrañas al pensamiento europeo, con sus mitos imaginativos. Y sigue buscando asideros firmes. En las geometrías cubistas. En sus pesquisas greco-romanas. En sus retratos al natural. En sus deformaciones de mujeres. Y sigue buscando sin hallar nada firme. Todo es huidizo. Pero qué profundos hallazgos. Va levantando formas en sus virajes desconcertantes. «Y no termina aún. Durante estos últimos años, nuevos experimentos puramente lineales más allá del cubismo, despojados casi de materia. Ved más deformaciones, más investigaciones aún». Y añade Henri Mahaut (Véase G.A. n.º 7): «podría decirse que son tantos artistas en uno solo, si la sería unidad de la obra no acusara con evidencia la unidad espiritual del genio que la ha concebido y realizado».

Ahí están también los neos, afanándose en insuflar vida, vida auténtica y virgen, a luminosos cadáveres. Nada es posible. Es inútil el intento de resurrección de un gran estilo mientras la realidad no sea otra. Mientras no llegue el gran viraje violento. Cuantas veces se vuelva el hombre actual hacia sí mismo, se encontrará con un desierto poblado de convenciones, de manchas vacías, de osamentas heladas, que si antes tuvieron las propias calorías de su sangre, ya hoy no tienen sitio en su intimidad. Y así marcha el hombre a cuestas con su antítesis. Junto a los más delicados sismógrafos del arte abstracto —Kandinsky, Klee—, el surrealismo, sin salir del mundo individual, avizora insospechados objetos en las floraciones difusas de la subconciencia, guardadora de los ímpetus repri-

midos del sexo. En la misma línea temporal, la arquitectura racionalista. Pero la arquitectura sirve a fines prácticos. Y soluciona la crisis de la vivienda en las urbes hacinadas, portando el maná de sus masas tranquilas como reacción a los edificios y trazados anti-humanos. Producto este arte, como todos los demás expuestos, del sistema capitalista. Pero hallazgos firmes y revolucionarios, aptos para rendir un máximo servicio a la colectividad.

Pues bien, ¿pueden desecharse estas forjas artísticas por el hecho de haberse generado en el derrumbamiento del sistema capitalista? ¿No es este arte simultáneo en sus fines y en su tiempo a un sindicato obrero, a una técnica mecánica maravillosa? ¿Es la destrucción de estas formas últimas, refinadas de la civilización lo que persigue el socialismo? ¿O es que por el contrario el poner todas estas conquistas al alcance de la colectividad? Por esto consideramos que los que niegan en absoluto este repertorio de formas —y ya no quedan en el panorama occidental sino formas en todos los sentidos— padecen aquel infantilismo crítico de cuando las masas la emprendían contra la máquina porque desalojaba operarios.

Resumiendo. De la misma manera que un sindicato tiene dos funciones: una activa, de negación y lucha contra un sistema; y otra latente, positiva, creadora y de permanencia futura, así en arte dos orientaciones: la social y la abstracta. La primera golpeando la realidad degenerada. La segunda ensayando una forma capaz de adaptarse, humanizándose, a una nueva manera de concebir el mundo.

Proyectemos ahora este mecanismo del nacimiento y disolución de las culturas sobre la Unión Soviética. ¿Existen indicios ciertos del surgimiento de un tipo de hombre, encendido de fe, firmemente asentado en un paisaje virgen, del cual se desprende un aliento invisible de rumores vitales, poniendo en resonancia jubilosa la caracola del ser? ¿Será Moscú, como fue ayer Roma, como anteayer Grecia, el vértice luminoso de expresión de un nuevo estilo, de una nueva cultura? He aquí las trascendentes interroga-



ciones que acotan el alma caída en crisis de la vieja Europa y a las cuales comienza a contestar con sinceridad absoluta el Congreso de Escritores Proletarios, celebrado en Moscú en agosto último.

Rusia, en régimen de dictadura obrera, es un periodo de tránsito, imprescindible para liquidar los mitos exhaustos burgueses e ionizar hacia un polo socialista sus concepciones colectivas. Por tanto, Rusia, mientras no fragüe una conciencia interior, de frontera adentro, ha de sostener la dura barrera de la dictadura, limitando toda actividad a su propia organización y paralizando toda corriente osmósica que pueda entorpecer la marcha de su estructura. Lo que se ha considerado como un nuevo nacionalismo, enfrentándolo a lo universal, no es otra cosa que un compás de espera para ordenar un desconcierto material después de la etapa de guerra de la revolución.

El Congreso de Kharcov, de escritores rusos, en 1930, que respondía al mandato de la dictadura política en el campo intelectual, aprobó las dos conclusiones siguientes:

Primera. La creación artística tiene que estar sistematizada, organizada, colectivizada y realizada de acuerdo con los planes del gobierno central y de la misma suerte que cualquier trabajo regimentado.

Segunda. Todo artista proletario tiene que ser materialista dialéctico. El método del arte creativo es el método del materialismo dialéctico.

Estas dos conclusiones, impuestas desde lo político, eran una amenaza y una coacción sobre el artista, que tenía que repercutir en su obra. El temor de apartarse de las líneas trazadas para la soviétización del arte, restaba a su trabajo espontaneidad y frescura. Nacía condicionado al control del Comisariado de Instrucción Pública. La crisis interna del artesano seguía subsistiendo, aunque ya derivada, con otro rumbo. Era la contribución dolorosa, fatal y necesaria de lo intelectual a la dictadura política, para que ésta, realizando un gran viraje, le diese a cambio de este sometimiento a corto plazo, largos horizontes libres que roturar.

Estos horizontes libres se traslucen ahora en este Congreso de Escritores Proletarios. Su carácter de internacional es ya un síntoma de que, vencidas dificultades de orden político —así lo piensa también André Gide, en su mensaje al Congreso—, la dictadura comienza a abrir las manos, dejando volar las fuerzas de creación más sensibles —las artísticas—, que gemían enjauladas. Ello demuestra cómo la dictadura afloja de manera espontánea sus férreas cadenas y cuyo relajamiento total, sustituida por el juego de la democracia socialista, coincidirá con una conciencia plena y madura, con una cultura viva.

Las voces más agudas de este Congreso, voces de escritores rusos, plantean el problema del fondo y la forma en literatura como primerísimo y esencial. No hay un estilo soviético viene a decir en definitiva el Congreso. El discurso de Ilia Ehrenbourg es de una valentía y claridad extraordinarias.

El académico Boukharine delataba esto mismo en su estudio sobre «La pintura soviética», aunque expresara lo contrario. (Véase G.A. 23 y 24). Y es natural que así suceda. No se puede improvisar un cuadro de valores. Ni un tipo de hombres se inventa. Ni la colectivización se verifica en virtud de un «fiat» místico. La Unión Soviética marcha hacia el socialismo. Se acerca a él por caminos progresivos. Pero hasta que la socialización no se realice en todos sentidos, mientras ella y sus hombres no sean un bloque integral, mientras no se forme una cristalización perfecta, el problema de fondo y forma latirá con pulsaciones desmesuradas. No desde luego como en el resto europeo. En Occidente este divorcio no tiene solución dentro del capitalismo. En Rusia tiene ya abierta la salida como Grecia con los restos asiáticos. Como Roma con los residuos griegos, Moscú se debate por eliminar las viejas tendencias occidentales heredadas.

De momento, los escritores rusos se han tropezado con un gran hallazgo. En la literatura rusa no existe diferenciación entre clasicismo y romanticismo, ni entre naturalismo e idealismo. Es decir, estas cuatro esquinas contradictorias son una sola. El roman-

ticismo es nostalgia de un pasado y Rusia se tiende a un futuro naciente. Su idelismo es la meta a que mira su naturalismo. Todo está en un devenir, filado ya a puertos concretos. Esta experiencia que se deduce del Congreso constituye la mayor conquista intelectual de la Unión Soviética y el hecho más seguro de que no es una civilización de término sino una cultura que se despierta. Es éste uno de los puntos más interesantes del discurso de Boukharine, sobre la expresión poética. Bien es verdad que éste trata de caracterizar un realismo y un romanticismo socialistas, delimitados en la hora actual. Pero en sus razones identifica uno al otro. El querer diferenciarlos no es sino un error de perspectiva histórica, ya que ambos sentimientos son contradictorios. El romanticismo es forma senecta, de estadios finales, el cual sucede a las provincias maduras del clasicismo. Boukharine es el prototipo de una generación en el fiel de la balanza entre la creación socialista y la ideología burguesa, y cuya mezcla produce un resultado crítico confuso por no saber situar aún cada experiencia en su lugar adecuado. A pesar de ello, la intervención de este poeta en el Congreso es de lo más rico en cuanto a percepción del momento literario ruso actual.

Reabsorbidas por la joven sociedad naciente estas distintas direcciones de escuelas seniles, unificándolas en la fragua enardecida de lo real, nos queda examinar los matices con que orquestan este Congreso las posiciones de los delegados. Descartando a Gorky —quien señaló la decadencia del drama y la comedia occidentales por carencia de fuertes caracteres humanos, y cuyo hecho, a su juicio, marca la desaparición de los grandes hombres—, Sabolec defiende la libertad individual en la creación artística, sirviéndose únicamente del amor y del odio, como punto cierto de referencia y control. J. Olecha sostiene también esta independencia para bucear en el alma nueva la contestación de las preguntas que la definan, relatándonos su vida privada como caso del escéptico que ha vuelto a creer, por la influencia radiante del medio. Un documental semejante nos ofrece A. Avdeenko, antiguo «bezprizorni» (niño abandonado. Véase «Yankis y Rusos», de

Soupault). Vsevolod Ivanov sostiene la tesis de la literatura dirigida, estenografiando los menores movimientos de la vida diaria. Posición esta de cronista, útil más a la historia que a la creación literaria. Más interesante es la postura de Gerasimova, la cual descubre el empobrecimiento psicológico del héroe en la novela, cortado en dos: el hombre y el militante social. Describiendo la máquina sonora que en él funciona y desechando hasta hoy el túetano de su intimidad. Hecho entrevistado por André Malraux, al gritar el alerta de que «expresar una poderosa civilización no constituye necesariamente una poderosa literatura y que no es suficiente fotografiar una época para que nazca una literatura». Malraux y Jean Richard Bloch —los dos delegados franceses— proyectan lumbraradas hondas, guiando a los rusos en la maraña de sus pasos incipientes, aún no devanados, aleccionándolos con el acervo de su cultura y su experiencia literaria. Así Karl Radek aplaude la mirada aguda de Bloch, al observar que es preciso hacer la diferencia entre el individualismo, la incapacidad de integrarse en una colectividad, y el respeto al individuo. Todo ello ha hecho reconocer al Congreso la necesidad de un individualismo socialista. He aquí otro de los acuerdos de más envergadura positiva, dejando a cada artista en libertad de pensar su vida interior.

¿Existe, sin embargo, en la actualidad, un individualismo colectivo —o comunista, como quiere André Gide, o socialista como desea Gorky— para la novela y un realismo socialista, tomando la vida en su devenir poético, como pretende Boukharine, para la lírica? No, aún no existe la concéntrica de un estilo propio. Cuantos ensayos se ha intentado poner en práctica han caído invalidados. Ello ha sido por querer filmar el dinamismo constructivo de las masas con tomavistas clásicos, y cuya diferencia de ritmo entre fondo y forma, entre la realidad y el procedimiento de captarla, hace trizas; con sus continuas interferencias, el angélico acorde integral.

En lugar de elegir las formas de expresión más veloces del mundo occidental, las más flexibles conquistas literarias, las cal-

deadas derivaciones del arte nuevo, han recogido con preferencia formas periclitadas que se han quebrado al insuflarles contenidos calientes. El menosprecio por las expresiones nuevas, a pretexto de estar deshumanizadas, ha creado el pecado y adherido a él la penitencia. Sólo cuando la URSS logre separar las escorias y gangas reaccionarias y se asimile los elementos más vivos y vibrátiles de las últimas generaciones europeas, entrando en una verdadera combustión los alientos revitalizados de un pueblo, de una conciencia que se siente emerger como una aurora boreal acuchillada de temblores inéditos, es cuando fondo y forma dejarán de existir independientemente, sin que puedan recordarnos, como en las reacciones químicas, los cuerpos que originaron el nuevo parto fecundo. Rusia es hoy crisol. Este Congreso es un manómetro que marca su temperatura y las transformaciones de los ingredientes ígneos. Ojalá que la gran voz de un estilo venga, con el pico florido, sobre nuestros hombros a la deriva.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 31, noviembre de 1934]

## Sobre el próximo recital de S. Suárez León

Aislotadas las islas, circunscritas a sus límites de mar y soledad despierta, rara vez rompían el cerco de lo geográfico para buscar una comunión de intereses y de afectos. Años y años encerradas en sí mismas, mirándose unas a otras desde fronteras de odios inútiles, al compás de un patriotismo sin ninguna finalidad práctica.

Y es en nuestro tiempo, en que la angustia atenaza al hombre contemporáneo, en que los problemas se generalizan extendiéndose en frentes universales, cuando comienza a darse el fenómeno de la solidaridad entre las islas.

La forma rudimentaria de la organización de la producción agrícola, que creía bastarse para su desenvolvimiento, antes de la eclosión de la crisis económica actual, a constreñirse en el marco de cada isla, ha fracasado. Y son los intereses económicos los que han impulsado a las islas a volcarse unas en otras, a establecer contactos defensivos. Y se lanzan consignas de frentes únicos, que es tanto desinsularizar las islas, universalizándolas.

Aquel aislamiento de ayer influyó considerablemente en las relaciones artísticas de las islas, imposibilitando el que se pudiese alcanzar un elevado coeficiente en el intercambio de valores intelectuales. Y así se da el caso de que personalidades destacadas en el área insular adquieran más fácilmente un prestigio en la Península, y a veces hasta en el extranjero, antes que dentro de la región canaria.

No sucede así con Sebastián Suárez León, periodista, dramaturgo y recitador de la vecina isla, de quien se anuncia un próximo recital poético en el Círculo de Bellas Artes de esta capital.

Suárez León regresó anoche de su viaje a Madrid, donde fue contratado para impresionar discos de sus recitados. Y su llegada rompe una vez más el aislamiento artístico entre Tenerife y Las Pal-

mas, al que pueden servir, como precedentes de mayor valía, los gratos recuerdos de la exposición de los alumnos de la escuela «Luján Pérez», de Las Palmas, en 1930, en el mismo Círculo de Bellas Artes y la visita a Gran Canaria del grupo de *Gaceta de Arte* en el pasado año, como acto previo para la celebración de un congreso de las juventudes del Archipiélago.

Anotamos en Suárez León, como recitador, una preferencia por las calidades líricas del poema y un gran desprecio por el efectismo de la dicción. Por ello el gesto apenas si se esboza. Por ello el ademán es sobrio, dosificado con exquisito gusto. Le es suficiente lo fundamental: la voz y el poema. Una voz caliente, de dorado timbre, rica en matices y aterciopeladas tonalidades. Voz que no resbala sobre las imágenes y la pompa de los versos. Sino que penetra, infla y dilata la arquitectura del poema, haciéndole adquirir la tersa belleza de los globos infantiles, llenos de un aire luminoso.

Y esta sobriedad, en armonía con su vida alta y austera, es la que se nos ofrecerá poéticamente uno de estos días en el Círculo de Bellas Artes de esta capital.

[*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife,  
25 de noviembre de 1934]

## Paisaje de isla. Estudio del día gris

Ya se han sometido a experimentación los paisajes continentales: llanos y montañosos. También los campestres y urbanos. Y en función de ellos, un tipo de hombre como fruto específico. Pero nunca —que yo sepa— se ensayó sobre el paisaje de las islas atlánticas: Canarias.

En el norte insular domina la montaña que resuelve su topografía en gestos verticales, incidentes al mar. Por el sur es un declinar montañoso y el suave declive se moja en espumas de playeras. Luego el azul abierto de horizonte redondo: planicie. De aquí que el paisaje canario sea dualista —llano, montaña— en cierto sentido. Tiene horizonte lejano. Por él puede relacionarse con el paisaje pampero cazado en el *Espectador*—VII— por Ortega. Paisaje que *bebe cielo*. Y aun cuando los pueblos, huyendo del mar, de las invasiones de sobremar, suben a las montañas, su horizonte bebe cielo allá y no abajo como pudiera desprenderse de la posición elevada del avistador. Desde el pueblo, baja la ladera hasta la orilla. De la orilla sube el mar hasta el horizonte. En una geometría cristalográfica el plano marino y telúrico forma un ángulo diedro cuya arista sería el litoral. El paisaje ofrece así una profundidad relevante. Profundidad que se ahonda en grises. Los nublos son reguladores de la extensión del paisaje. Existe un claro mecanismo viviente.

El estatismo de los días claros en que el horizonte se define con trazo magistral, clásico, perfecto, rompe, por la presencia gris, su equilibrio lejano. Las oscuras avalanchas se posesionan de todo el panorama. Y la nutrida vena azul se frunce, esfuma y desaparece. El campo visual disminuye, se acorta en razón directa de la intensidad grisácea. A la isla no viene mar: caminos. De la isla no sale mar: camino también. Aislamiento. (Sí, ya sé que compadeces. No lo grites, iceberg a la deriva.) La curva lejana se aproxima, se



aprieta a nuestra intimidad, se confunde con el reborde pétreo. Entonces sólo queda el primer plano. Primer plano que nos coloca otra manera de sentir. «En el horizonte la música vence a la plástica, la pasión del espacio vence a la substancia de la extensión» (Spengler). Podemos decir que la música es marina y la plástica terrena. En el isleño predomina un sentimiento musical. Y en él es la lejanía amor. Pero un amor activo, una lejanía dinámica que se aleja y acerca en función de nubes y melancolías. Mar, horizonte, música, melancolía es el alma insular. La tierra es como la orquesta en el cine. Ante la cinta —mar— las líneas sonoras, los contornos luminosos se esfuman y sólo queda la impresión de una confusa mancha de sonidos. Absorción de la lejanía, completa.

[*Algas*, Santa Cruz de Tenerife,  
5 de enero de 1935]

## Acotaciones al Congreso Internacional de escritores proletarios

Mientras que en los países caídos en honda crisis espiritual por la infiltración del imperialismo económico, que ha subvertido todas las fuentes de valores, enturbiando sus aguas creadoras, el arte y la literatura han perdido todo aliento popular y los congresos que organizan se debaten en medio de la mayor indiferencia colectiva, el último congreso internacional de escritores proletarios, celebrado en Moscú en agosto del pasado año, se ha visto asistido del cálido oleaje que brota de las masas cuando éstas se mueven tensamente, imantadas de fe, en recto disparo hacia la realización de un alto destino. Y mientras los estados capitalistas conceden una atención meramente formularia a estas actividades, en la URSS las asambleas de intelectuales adquieren la categoría de un acto político fundamental. Así lo expuso en el congreso Augusto Babel, el autor de *Caballería Roja*, con palabras que han sido consideradas como la cimentación de una estrecha alianza entre el Partido Comunista y la falange de escritores. «Lo que importa —dice Babel— es que nosotros debemos contribuir a la victoria del nuevo estilo bolchevique en nuestro país. Ello será una inmensa victoria política, porque entre nosotros, afortunadamente, no existen sino victorias políticas».

El entusiasmo popular despertado por este congreso se puso de relieve por dos hechos que merecen ser destacados. Uno de ellos, el que a la puerta del local donde los delegados desenvolvían sus tareas se enracimaban multitudes de personas, disputándose la entrada a las tribunas públicas para presenciar el curso de los problemas que habrían de ser examinados. Y otro, el que desde las remotas regiones campesinas enviaban los obreros de la tierra saludos a los congresistas, acompañados de ofrendas, y expresando el

ardiente deseo de que los trabajadores del pensamiento se acercasen a convivir con los grupos que explotan el suelo para que recogiesen en sus obras la visión de los campos en vías de socialización. Este anhelo era el que exponía también en el congreso J. Olecha al decir que como artista quería alongarse sobre el alma del joven hombre soviético para ver la contestación a las preguntas de quién eres, qué sueñas, qué piensas cuando tomas conciencia de ti mismo, cómo amas y si sabes llorar.

Este interés de un pueblo por sus valores intelectuales, de encontrar sus aspiraciones sublimadas en la obra artística, es lo que ha puesto en tensión a los escritores rusos para descubrir un estilo en que ofrecer a las masas ávidas de sentirse recogidas en la epopeya de su marcha, el lírico espejo que las refracte.

Por otra parte, este entusiasmo popular estaba ya implícitamente encerrado en las llamadas brigadas literarias. Aunque Iliá Ehrenbourg afirmara en su discurso que éstas quedarían en la historia de las letras rusas como un detalle pintoresco y pasajero de los años adolescentes, no es menos cierto que estas brigadas han servido para mullir y enfervorizar y contagiar a las distintas profesiones que trabajan en todas las ramas de producción que abarca el desarrollo del Plan Quinquenal, en una atmósfera activa y sedienta de absorber los frutos de un arte y de una literatura propios.

Un arte y una literatura completamente distanciados de las formas occidentales. En Occidente, es decir, en los países burgueses, las forjas artísticas discurren, o bien por vericuetos abstractos (arte puro) o bien son trabajadas sobre escombros de una realidad descompuesta (arte social). El uno, deshumanizado. El otro, mostrando lo inhumano de un sistema. Y ambos, alejados del calor popular de las masas.

En cambio, en el Oriente rojo, el arte se despierta empapado entre clamores humanistas. Y esto se ha logrado —logrado no aún en la obra, sino como preocupación general— con la implantación de la dictadura proletaria. He aquí las palabras de

Chklovsky descubriendo este hecho. «Hace unos quince años, Alejandro Blok hablaba de la crisis del humanismo. Akim Volynsky, hoy olvidado, se levantó para decir que el humanismo continuaría existiendo sin mudanza. Entonces Gorky añadió: «Ésta es una discusión que durará decenas de años». Hoy Gorky habla de un humanismo proletario. Somos en los momentos actuales los únicos humanistas que restan en el mundo. Hablamos de la sentimentalidad, de la sensibilidad de hoy. Nosotros describimos los sentimientos que la clase obrera comienza a experimentar en sí misma. La burguesía tuvo esta sensibilidad y la expresó en obras excelentes. Nosotros tenemos que aprender a describir nuestros sentimientos de una manera mejor y más vigorosa que la burguesía».

Toda la literatura soviética gira alrededor del hombre. Y esta rica vena de creación constituye para los occidentales deshumanizados la prueba más honda de que fuera del socialismo no es posible la existencia de un arte de firme entronque popular. Y posible, dentro de algún tiempo, no será posible sino la lamentación de las almas condenadas a vagar, buscando carne donde posarse, en este infierno que es para el espíritu el imperialismo económico.

[Índice, Isla de Tenerife,  
núm. 1, marzo de 1935]

## El pleito surrealista. La moral del tanto por ciento

Desde hace algún tiempo —desde que la fobia política ha nublado sus místicos deliquios— viene contribuyendo *Gaceta de Tenerife*, con sus insolencias palabreras, a la degeneración del tono correcto con que, en general, ha desenvuelto hasta hoy sus ideologías la prensa insular. Pero lo procaz del lenguaje y el desconocimiento de los problemas que chocean a diario en sus páginas han alcanzado su vértice angélico en los derroteros semiburriciegos, casi menopáusicos y siempre destemplados, con que ha coloreado la campaña que dicho periódico ha puesto en circulación no sólo contra la película surrealista *La Edad de Oro*, sino también contra las personas que, más o menos directamente, han intervenido en la frustrada proyección del film mencionado.

*Gaceta de Tenerife* pateea, patalea y se tira de las greñas, viendo masones, judíos y bolcheviques donde no existe nada de eso. Ve cínicos, inmorales, degenerados y energúmenos, entre los que han intentado dar a conocer en sesión privada una obra cinematográfica que desconoce. Recoge fábulas sobre Jesucristo, entrando en «antros de prostíbulos», cuando no es cierto. Alega que no se ha rodado este film en España y es falso. Después de tales dotes de videncia y de clarividencia del camelístico diario, no es difícil explicarse, para quien no tenga otras razones, la cantidad de milagros que les ocurren a los católicos y las incontables apariciones de vírgenes —de la que es típico el caso de Ezquioga— que se les presentan por los caminos, bajo las piedras y hasta en la sopa.

Pero aunque los aspectos relacionados con la fallida proyección de *La Edad de Oro* son varios y todos ellos pintorescos, recogeremos en este artículo las diatribas que formula contra el empresario del cine Numancia, en cuyo local se iba a proyectar el film. «A

nosotros —dice *Gaceta de Tenerife*— nos parece mal todo espectáculo inmoral, esté o no censurado por las autoridades». Lo inmoral, en este caso concreto, radicará, aparte las alusiones de carácter religioso que contiene este film, en estar bajo la dominante influencia del Eros, reivindicando los instintos frente a todos los prejuicios sociales. El empresario se limita, cuando no es confesional, a proyectar todo film, atendiendo solamente al criterio de la autoridad en cuanto a moral, pues si los espectáculos estuviesen al vaivén de las morales individuales o de grupos, ninguna obra cinematográfica tendría la aquiescencia general. El empresario cobra su tanto por ciento y a otra cosa. Y esto es, exactamente, lo que hace *Gaceta de Tenerife* como periódico de empresa. Y, como empresa, es fiel a la moral del tanto por ciento. En cualquier otra entidad económica, ello es la norma establecida; pero tratándose de un periódico católico, que combate esta conducta, es la negación, con sus actos, de todo aquello que idealmente pregona y vocea. El ejemplo lo tenemos claro en las mismas páginas de *Gaceta de Tenerife*. En dicho diario se ha venido publicando un anuncio que es simplemente un dibujo pornográfico. Una mujer con los muslos descubiertos, mostrando una media sostenida por el tirante de una faja. (Seguramente el anuncio ha de ir destinado a las damas católicas que tanto han trabajado para que no se proyectase *La Edad de Oro*.) ¡Ah!, no se extrañe nadie. Es que la moral sexual de *Gaceta de Tenerife* es muy elástica. Una mujer con las enaguas y ropas interiores remangadas hasta el muslo puede ser moral cuando hay dinero por medio. Su moral puede llegar hasta donde exija el oro. Es la moral del tanto por ciento la que practica.

Otro caso. Con motivo de la campaña que dice viene sosteniendo en defensa de la agricultura, un anunciante a quien le perjudicaba tal campaña se dio de baja en el anuncio. Hasta allí, *Gaceta de Tenerife* había atacado en términos generales, sin concretar en ningún nombre particular. Pero apenas le suspendieron dicho anuncio, el hueco vacante lo rellenó particularizando sus denuestos contra la persona que lo retiró. Es decir, mientras no se le retiró

el anuncio, mientras se le daba dinero, el nombre no aparecía; pero cuando se secó la cabra, nombre al canto y leñazo que te pego. Contrasta esta actitud y cobra su auténtico significado, si se tiene en cuenta que no es el referido ex-anunciante el único contra quien dirige su campaña, sino uno de tantos, simplemente. En cambio, a los restantes, por el hecho de sostener el anuncio, no les ataca directamente y silencia los nombres. Esto revela cómo *Gaceta de Tenerife* establece una categoría entre sus adversarios en función del tanto por ciento. El hecho tiene una calificación generalizada, que no es preciso nombrar.

Aún existe otro caso. El rojo y lo negro de *Gaceta de Tenerife*. Lo rojinegro. Los colores dan la impresión de unas piernas peludas exhibiendo, con descoco, un par de ligas rojas. Exactamente como las figurillas de tipo erótico de algunas tribus salvajes. Pues bien, junto al título, que viene a ser la bandera bajo la que acoge un ideal, en rojo, aparece, en rojo también, otro anuncio. Otra vez el oro —«el estiércol del infierno»— elevado a la misma altitud del nombre de combate.

Después de todo esto, ¿a qué criticar posturas ajenas, si dentro de casa se cae en el mismo vicio que se critica? De aquí, nuestra afirmación: *Gaceta de Tenerife* o la moral del tanto por ciento.

Continuaremos analizando el caso de *La Edad de Oro* en otro artículo.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
17 de junio de 1935]

## Poesía en el siglo XIX tinerfeño<sup>1</sup>

Los poetas en Tenerife —según han observado varios críticos— no han sentido una auténtica devoción por el mar. Todos se han ido tierra adentro. Y de la tierra nunca se eligió el elemento distintivo. Sino «el aura sobre los delicados tallos». Pero en el siglo XIX, nuestra poesía, la que conocemos hasta hoy, es desmedrada, vacua e insulsa. Los temas marinos se reducen a combates con el inglés, con abundancia de cañonazos y humos irrespirables, siguiendo trabajando en el mismo marco que la pintura, con sus preferencias por los motivos históricos, fieles estas artes al concepto, ya hoy rebasado, que se tenía de la Historia: una larga enumeración de batallas, reyes y fechas. Cronologismo. Pero, sin embargo, no deja de ofrecer la poesía ciertas características dignas de mención, aunque todas ellas obedientes al patrón que del romanticismo trazara Ortega y Gasset: «Sobrada de tamaño y falta de calidad.»

En 1860 se publicó en el folletín del periódico *El Guanche* una colección de cuentos versificados con la etiqueta de *La poesía del mar*. Se llama su autor don Ignacio de Negrín y era de profesión marinera. Tanto en este poeta como en los de tierra adentro —de una tierra adentro incomprensible casi para el insular, ya que el mar rodea sus horas— que cantaron alguna vez el mar, se señalan tres motivos repetidísimos hasta el cansancio. El mar como himnario de paz. El mar como antorcha bélica. Y el mar como fuente de libertad.

Esta ausencia del mar en la poesía del siglo XIX tinerfeño merece algo más que apuntarla. Veamos el concepto que de mar tenían nuestros poetas de entonces. El crítico que prologa *La poe-*

---

<sup>1</sup> Escrito entre 1930 y 1936, sin determinar fecha.



*sía del mar* dice que los temas del libro son nuevos. Y añade: «¡El mar! ¡Es decir, lo inmenso, lo incomprensible!». Aquí está la razón de la ausencia. El mar era demasiado ancho y, sobre todo, demasiado tenebroso. El mar tenebrarum rodeaba a las islas. Ya completaremos, además, este sentimiento hacia el mar más adelante.

En la siguiente estrofa tenemos contenido casi todo el sentido del mar ochocentista:

*Tú tienes tu lenguaje, tu música, tus ruidos,  
que expresan misterioso tu insólito anhelar;  
si ruges, en los montes retumban los bramidos;  
si lloras, en las playas rubricas tu pesar.*

La palabra ruido se encadena a lo medroso, adivinándose el escalofrío de temor de ésta. Un mar terrorífico, poblado de duendes que arrastran largas cadenas de agua. En el segundo alejandrino se complementa el pensamiento con la nota de «misterio sombrío», seguido del anhelar insólito. (Un Plutarco isleño pudo haber llamado a este mar «la mueca innumerable».)

En Elías Mújica se da esta misma nota, aun cuando más débil, alejada ya del terror cósmico primitivo, pero aún inaccesible a la comprensión amorosa, al decir:

*... pasmo del pensamiento  
gloria y asombro de la mente mía,*

reconociendo en él ya un glorioso ir y venir.

Otro poeta, don José Plácido Sansón, en un poema titulado «Al mar de mi patria», escrito en Madrid, evoca su tierra y recuerda «del Atlántico mar la inmensa orilla», donde, ya clarificada la emoción marina en cordiales estrofas, subsiste una niebla gris envolvente. Hay aún velos asombrosos.

El alejandrino «si lloras, en las playas rubricas tu pesar» puede considerársele como símbolo del primer motivo señalado:

el mar como himnario de paz, el cual se encuentra en toda composición marina. Un mar de onda quieta, sosegada, mansa (por lo que se llega indefectiblemente, con la preparación de la nube sombría y viento furioso, al mar agitado del segundo motivo). En este apartado podemos incluir el mar del dolor sereno. Un mar resignado, lleno de mansedumbre y de impolutos vellones de cornero.

«Si rugen, en los montes retumban los bramidos», simboliza igualmente el segundo motivo, el mar como antorcha bélica, tan repetido como el anterior. Un mar en guerra con la ribera, atacándola eternamente con sus espumas encendidas. Lo trágico y desesperado cabe también incluirlo aquí. En este modo abundan los poetas que, como Lentini, casi reducen sus versos a mostrarnos terribles tempestades del pensamiento. «El estampido cóncavo del trueno» y la estrofa del cuento «El Negrero», de Negrín, por su exaltación del peligro,

*Mas ya que al turbio elemento  
tendí ya mis alas bellas,  
no vivo si no oigo en ellas  
crujir vagoroso el viento.*

son ejemplos de esta manera de sentir el mar.

La generación del siglo XIX, terriblemente política y furibunda exaltadora del liberalismo, llevó estas características a la poesía isleña. El poeta de tierra adentro —ya he indicado esta paradoja— no se ocupa del mar. Sólo cuando observa el encadenamiento de los hombres y cuando se siente esclavizado por las leyes y fustigado por prejuicios sociales, mira al mar y afluye a él llevando todo su resquemor en el trémolo de sus lamentos. Entonces el mar se hace símbolo de esa libertad salvaje no sujeta a molde ni a pauta, dando origen al tercer motivo: el mar como fuente de libertad. Así, don Claudio F. Sarmiento exclama:

*También aliento un corazón altivo  
y arde en mi pecho el faro de la fe,  
y la estrechez me ahogo en que yo vivo  
y en tu salvaje libertad soñé...*

[...]

*libre en tu imperio, para ti no hay rey,  
no hay más que un Dios en tu flotante hogar.*

La lucha promovida en España, entre los patriotas y los afrancesados, también se reflejó en la poesía, siguiendo la corriente peninsular. Así, la carta de don Alberto Lista a don José Plácido Sansón, en que dice: «No imite a Byron, ni a Victor Hugo, poetas de cabeza, corazones prosaicos. Escriba usted por sí mismo, imite el lenguaje de Rioja, de Calderón».

Mi patria es el océano. Huye la tiranía tediana de Negrín, imita a Esproncesa y Quintana.

## Poesía del mar en el XIX tinerfeño<sup>1</sup>

Hemos ya señalado la ausencia del mar en la poesía tinerfeña. Nos proponemos en esta hora recoger uno de los motivos que, a nuestro juicio, han influido más directamente en el fenómeno apuntado.

Dos poetas se abren a nuestros ojos para este ensayo. Es el uno don José Desiré y Dugour, quien, en su drama *Tenerife en 1492*, hace decir a Bencomo (escena VII, acto I):

*Infausto día en que la mar soberbia  
sufrió en su seno esas aladas naves,  
en que el mortal ansioso de conquistas  
busca otro suelo que a su afán le cuadre.  
Tan estrecho es el mundo, que ambicioso  
por un palmo de tierra, el hombre trabe  
lucha feroz. ¿El ancho continente,  
no basta a sus deseos insaciables?*

El isleño en su palmo de tierra increpa al hombre del ancho continente. Quiere estar solo, solo consigo mismo, en su roca, defendida y custodiada por el mar. Custodio y baluarte azul.

¡Cómo sufrirá esta planicie viviente en su seno, que amamanta a la isla con sus espumas, al rasgonazo de las quillas ambiciosas!, ¡qué dolor la de esta madre inmensa y soberbia! Y luego el hombre del ancho continente, acostumbrado a cruzar los campos normandos de la dulce Francia, calzado las botas de cien leguas de los aventureros rapaces, que arruinará la isla pequeña como un pañuelo sólo con cuatro pasos mal medidos.

<sup>1</sup> Artículo continuación de «Poesía en el siglo XIX tinerfeño». También sin determinar fechas exactas de escritura y publicación.

Este espíritu violento de animadversión del isleño al continental que flota en las anteriores estrofas, irrumpe también, aunque cortado en el momento de su nacimiento, pero no tan pronto que no podamos percibir el aliento que se desborda enardecido, en don Antonio Zerolo Herrera, quien dice:

*Que aunque de raza conquistada vengo  
de la conquistadora sangre tengo.*

El mar, pues, camino del conquistador para sojuzgar nuestra isla. En torno a la moralidad y espíritu guanches se ha forjado una leyenda, sin fundamento, de nobleza, valentía, bondad e inteligencia, en grado absoluto, virtudes que fueron destruidas por los españoles, y no queriendo imputarle a éstos su menosprecio lo proyectan sobre el mar que les condujo a nuestras peñas. Esta idealización del guanche halla sus antecedentes en la huida que se intentó durante el siglo XIX europeo hacia el salvaje, hacia los pueblos primitivos de los que se tenían noticias maravillosas, y a quienes se les imaginaba en un estado feliz, de paraíso vivo, en contacto con la naturaleza virgen.

Además, cuando el traidor Ruimán —según se narra en el drama citado— es descubierto y va a sufrir el castigo correspondiente, un chapuzón en el mar lo salva. Aquí tenemos otro motivo de odio o indiferencia al mar como amparador de infames.

En un romance de Gil Roldán, «El mencey loco», sobre el jefe guanche de Anaga, el mar le libra de la prisión de los conquistadores, pero a cambio de la vida.

Encontramos a este mar del XIX espectador de las vicisitudes de los nativos y de la lucha con los hombres del continente, sobre quienes no pudiendo recaer directamente su venganza, el deseo reprimido forma un complejo de resentimiento que se hace patente en este no tender al mar por sí mismo y sólo cuando siente el isleño que la tierra le es hostil, como única salida del sentimiento se desborda sobre el mar, encarnando en él las ideas de

libertad, de paz y de guerra que señalamos en nuestro artículo anterior.

Es el otro poeta, don Diego Estévez, quien refina el sentimiento lírico en un sentido de que carecen los poetas de su generación, ofreciéndose el caso curiosísimo de la manera de sentir en el siglo el amor, en aquel su sentido de un verter, por el mar, del que nos ocuparemos en otra anotación.

## En el umbral de una edad nueva<sup>1</sup>

Evolución, revolución, progreso, cambio... Inevitablemente, estamos obligados a utilizar alguna de estas palabras para poder describir el carácter general de la escena moderna. Desde la división y rompimiento de la Iglesia al final de la Edad Media no ha habido unidad en el mundo. Las naciones se han alzado contra las naciones; las clases, contra las clases, y el hombre, contra el hombre, en un esfuerzo desesperado por establecer su seguridad económica. Los intervalos de calma relativa, o lo que llamamos paz, han sido breves y difíciles.

Tan pronto una nación obtuvo supremacía sobre otra, tal como sucedió en Inglaterra a consecuencia de las guerras napoleónicas, los movimientos de disensión e inquietud política estallaron dentro de sus fronteras.

Tan pronto una clase ganó ascendiente, tal como le aconteció a la clase mercantil inglesa durante el siglo XVIII, una nueva clase surgió en rebeldía contra el egoísmo y orgullo de aquélla.

Han ocurrido rebeliones dentro de rebeliones, minorías que se dividieron y formaron grupos independientes, facciones rencorosas bajo una misma bandera de fraternidad, reivindicaciones opuestas a la lealtad de los deposeídos, derrotistas dentro de las fuerzas progresivas.

Emergiendo de este fondo agitado, todo lo que significamos para la cultura —arte y filosofía, ciencia y saber de nuestro tiempo— ha experimentado la misma inquietud. Los cánones clásicos del arte han sido burlados y las verdades que los hombres pensa-

---

<sup>1</sup> Escrito entre 1934 y 1936. No se ha podido determinar la fecha exacta de escritura; tampoco las referencias de su posible publicación. El texto fue mecanografiado por el propio autor.

ron eternas han sido refutadas. La ciencia ha calado muy hondo, más allá del alcance de los sentidos, revelando un mundo, al par que aterrador por su extensión, majestuoso por su orden. Invencciones y descubrimientos se han sucedido con azorante rapidez y los verdaderos hábitos han variado tanto que se hace difícil reconocerlos.

La ciencia nos ha enseñado que bajo la apariencia mudable de la Naturaleza —crecimiento y decadencia de animales y plantas, cambios de tiempo y temperatura, fases lunares y revoluciones de los planetas— hay un sistema de leyes. La hoja que cae del árbol no es un hecho aislado y sin significación de un eslabón del proceso eterno. ¿Existe una similar coherencia invisible en el proceso de la mente humana?

¿Podemos discernir, bajo nuestra revolución contemporánea del pensamiento, un patrón único en ciencia y arte, en filosofía y religión? ¿O es todo, como algunos celebran tanto en este país como en los estados totalitarios, sólo una anarquía sin objeto de la mente, un caos que debe ser ordenado por el Estado y la Iglesia?

¿La libertad del pensamiento —realización específicamente moderna de la humanidad, que libera el alma de convenciones, dudas y terrores y que avanza, intrépido, hacia lo desconocido— nos ha desembarcado meramente en un pantano, del cual solamente podremos ser rescatados por el restablecimiento del dogma y la autoridad?

Respondemos categóricamente: no. Creo que un objetivo puede discernirse en la trama de nuestro sueño y descubrimiento. Creo que la ciencia va gradualmente estableciendo el terreno firme del conocimiento absoluto y que, sobre este terreno, la filosofía está construyendo una igualmente firme estructura del pensamiento, creo que los cambios azorantes que hemos visto en arte representan nuevas zonas ganadas por la sensibilidad humana y una intuición más profunda de la forma y del significado del mundo objetivo.

Se objetará que todo esto solamente son cambios cuantitati-



vos. Y que, aun dando por sentado que poseemos poderes grandemente acrecentados del sentimiento de la comprensión, no por ello deja de existir esta cuestión: ¿al servicio de qué fin hemos puesto estos poderes? ¿Podemos deducir de todo este hervor de fuerzas y cantidades, de este fragor de ejércitos y destrucción de hábitos, un cambio cualitativo al que podamos llamar progreso?

Ésta es la cuestión que la gente se pregunta por todas partes en medio del más grande de todos los conflictos. La verdadera magnitud de la contienda y la dureza de los sacrificios a que estamos obligados fuerzan, aun a los espíritus simples e indiferentes y hasta ahora contentos en aceptar con humildad su destino, a responder a esta ansiosa pregunta.

Este artículo procurará contestar las dudas explorantes. ¿Hay orden o caos? ¿Es barahúnda vacía o progreso? No es de mi incumbencia probar por anticipado los puntos de vista de los varios contribuyentes a esta obra, pero creo que sus respuestas serán todas, en cierta medida, afirmativas, el hombre no es mejor —acaso sea peor— que fue hace 500 años; y sería temerario decir que sea algo más feliz, pero ha adquirido, en el transcurso de su quehacer, nuevos poderes, nuevos instrumentos de comprensión y [...] <sup>2</sup>.

Con estos nuevos poderes el hombre está en el umbral de un mundo nuevo. ¿Podemos tener la fe suficiente, que alguien llamará optimismo, para firmar que entrará en posesión de este mundo nuevo en un futuro próximo? En medio de estos días oscuros, cuando un resucitado y poderoso barbarismo parece intentar hacer trizas los últimos baluartes de la civilización, vamos a encarar todos los aspectos de nuestra vida internacional y nacional como examinando la apretada escena y sus perspectivas para el porvenir.

Preguntémonos si el hombre tiene poder para organizar las condiciones de su vida, para crear un sistema económico razonable. Preguntémonos también si, como resultado de un nuevo orden económico, podemos, razonablemente, esperar un nuevo

---

<sup>2</sup> Palabra ilegible.

florecimiento de la cultura en las artes. Preguntémosnos, además, si este nuevo orden económico incluirá nuevos avances en ciencias y filosofía. Y, finalmente, preguntémosnos si, como culminación de todos estos cambios, nuestra civilización encontrará la coherencia espiritual y la unidad moral que sólo pueden ser dadas por una religión universal. Podemos inquirir: ¿cuál es la medida del progreso? En ciencia y técnica puede afirmarse el progreso por los instrumentos exactos, por las pruebas y sus términos exactos. Disponemos de unidades, como el caballo de fuerza, que nos dicen que el progreso entre un caballo de tiro del siglo XVIII y la máquina de vapor del siglo XIX o un aeroplano del XX tiene una definida razón matemática expresable en ciertas fórmulas. Esto es un género de progreso demostrable. Podemos también afirmar que las explicaciones del universo dadas sucesivamente por Galileo, Newton y por Einstein, representan etapas sucesivas del conocimiento científico, y podemos decir esto porque puede probarse experimentalmente que las más tempranas teorías son erróneas o inadecuadas en comparación con las últimas.

Si la guerra se mide por la carrera y el poder destructivo de las armas, entonces la ciencia de la guerra ha progresado enormemente aun dentro de nuestro tiempo. Pero, ¿puede decirse lo mismo de la pintura y la literatura, de la música y de la arquitectura, de la filosofía y de la religión, de la economía y de la política? Hacer, por ejemplo, pintura surrealista o música átona moderna o escultura abstracta, ¿representan etapas progresivas en la experiencia artística o tienen un resultado puramente efímero? En estas esferas no se disponen de exactas varas de medir y los experimentos y estadísticas no son de provecho. ¿Cuál es, pues, la medida de nuestro progreso cultural: estancamiento o decadencia?

## Arquitectura y poesía

En distintas ocasiones, y con apoyo en realidades históricas diversas, ha sido formulada una teoría sobre la gravitación de las artes, es decir, como en las épocas próceres, un arte se jerarquiza, sistematizando las demás, a la manera de un sistema planetario, alrededor del cual giran y se reflejan, aunque sin perder la propia autonomía de sus órbitas particulares.

### *Supremacía de la arquitectura ...*

Concretándonos a nuestro tiempo, es indudablemente la arquitectura la que ha asumido la supremacía sobre sus compañeras. Ahora bien, este destacarse de un arte específico sobre las otras no obedece a razones caprichosas o de moda, sino que se halla en íntima conexión con ese complejo de vivos problemas que enraíza esta hora del hombre. No es tampoco, como a veces se ha sugerido, que un arte tome la delantera a las demás, camino de una meta común, llegando antes porque circunstancias económicas y espirituales le faciliten su caminar. Ésta no es más que una superficial analogía tomada de las competiciones deportivas, donde voluntad y azar anulan la alquimia del determinismo. Pero en el acontecer del universo humano las realidades no son imágenes, esquemas ni cuadros sinópticos. Son casi lavas que se deslizan entre el temblor de nuestras inquietudes y el gozo de río de la aventura.

### *Sus causas*

El auge arquitectónico estriba en ese su volver la mirada al hombre, poniéndose a su servicio, cargándosele a costas y expresándolo en dos planos distintos de su dramatización. En su gran respuesta al hombre contemporáneo, le ofrece una de las salidas

del laberinto de sus contradicciones, le aquieta y le posibilita la catarsis para que se reintegre a su plenitud. Y ello por una doble acción conjugada: por su heroicidad técnica para salvar valores humanos —en el campo que le es propio— amenazados de anárquico desarrollo mecanicista y por su capacidad de síntesis para reabsorber —también en su campo— ese desgarrón entre el imperativo de su existir y el gran aparato de una estructura circundante adversa, aparte, claro está, de otras muchísimas incriminaciones que dan frescura, color y profundidad de bosque a sus racionales quehaceres.

### *Caos urbano*

El desarrollo mecánico de los elementos de transporte, la densidad de los grandes centros industriales han convertido las ciudades de antaño en verdaderos rompecabezas de circulación. No son aptas para el fluir natural de los movimientos del tráfico, que se realiza en ellas de manera violenta y peligrosa. Sin contar los problemas de la vivienda, en casas sin sol, sin higiene, sin alegría; sin contar los barrios de tugurios, de una pobreza y de tal monstruosidad constructiva que crean un ambiente donde sus habitantes pueden dar rienda suelta a todas las formas del satanismo.

### *Mensaje de la arquitectura funcional*

Este cuadro depresivo, apenas bosquejado, combatido en innumerables ocasiones por las mentes arquitectónicas más despertas de Occidente, halla su solución práctica en el área de la arquitectura funcional. Y al propio tiempo que resuelve estos problemas individuales y colectivos, levanta su belleza nueva, pura, alegradora de los ojos y del espíritu, según aquella definición del arte de Amadée Ozenfant, con esa sencillez con que el caracol va desenvolviendo su concha en función de sí mismo.

### *Urbanismo de hoy*

Gabriel Alomar Esteve, en su teoría del urbanismo humanis-

ta, considera como el mayor objetivo de la técnica moderna la creación de ciudades humanas que salvaguarden los derechos, tanto físicos como espirituales, del hombre. Por otra parte, el arquitecto italiano Alberto Sartoris, en su obra de próxima aparición en español, *Tres momentos del pensamiento contemporáneo*, dice que «el urbanismo de hoy, por ser humano, profundamente humano, no puede admitir más que una clase de hombres a nivel de la tierra. O sea, hombres inteligentes y hombres menos favorecidos por la suerte, pero tanto los unos como los otros con el mismo derecho a ser organizados humanamente en ciudades humanas». Se podrá argumentar que son dos cosas diferentes urbanismo y arquitectura, pero lo cierto es —sigue diciendo Sartoris— que «en nuestro tiempo no es concebible la difusión de la cultura arquitectónica sin el concurso del urbanismo». Las enseñanzas más hábiles encuentran seria dificultad para hacer comprender las nuevas teorías constructivas y sus principios si no están estrechamente acomodadas a las conquistas científicas y artísticas del urbanismo.

### *La neofobia*

Las formas de la arquitectura nueva no son más aceptadas que las de las otras artes. Provocan las mismas reacciones, una fobia contra lo nuevo, en ese amplio sector que constituye un peso muerto que obstaculiza las expresiones del espíritu contemporáneo. Pero al ser esas formas arquitectónicas función de una masa de problemas urgentísimos, los cuales reivindican aspectos básicos de la libertad del hombre, como un poderoso resorte que lo pusiera en pie sobre el cosmos, con su actual máscara de esclavo, ese sector retardario atenúa su neofobia porque ya no puede esgrimir el arma defensiva del sentido común, que emplea en la mayoría de los casos contra toda razón. Es decir, que la arquitectura funcional, ligando su suerte a la del urbanismo, a la liberación del hombre de parte de sus angustias, torna inocuo ese argumento de sinrazón, que es el sentido común cuando se blande contra la más común de todas las razones: la razón vital. Ya esta actitud de la arquitectura entra en el

reino dilatado de la poesía, intentando retornar al hombre su intimidad cordial y a su fuente de generosa estrella creadora.

### *Síntesis arquitectónica*

Contribuye también a esa posición privilegiada de la arquitectura su capacidad de síntesis, armonizando arte, ciencia y contorno, tanto teórica como prácticamente, dentro de su ambiente particular y a la altura de la época. Esta necesidad de síntesis es sed intelectual del hombre de hoy, que anhela ordenar la gran sinfonía de formas e ideas que danzan en la punta de su intelecto, sin lograr el ensamblamiento que dé lugar a un todo unificado que le permita, como una brújula, orientar sus pasos vacilantes y sus tanteos experimentales en una dirección consciente y cabal.

Esta orientación la tiene ya la arquitectura. En ella no hay cismas. Su relación con las esculturas móviles, con las formas-fuerzas, con la esculto-pintura, con el renovado sentido del muro, son bastante evidentes para que sea menester buscar trabazones lógicas que lo confirmen. Un espíritu moderno no necesita razonar analogías formales y psicológicas, sino las intuye, las ve en su atmósfera, respondiendo automáticamente a las sugerencias que echan a volar. No salta tanto a primera vista su relación con la música moderna. Pero toda sensibilidad cultivada en las manifestaciones científicas y artísticas de nuestro tiempo halla, sin más, un claro aire de familia. No obstante, las relaciones teóricas y prácticas se profundizan si hacemos intervenir el elemento color, del cual hace uso en gran escala la arquitectura, en sus dos procedimientos: el método dinámico y el neoclásico, principalmente en el primero, donde se armonizan colores contrastantes de la misma manera que la música compone con disonancias, en una honda correspondencia de colores y sonidos, ya percibida desde antiguo, y en la cual trabajaron literariamente los simbolistas franceses, sobre todo Rimbaud y el parnasiano-simbolista Baudelaire, considerado como el sugeridor de este último movimiento, en su célebre soneto «Correspondencias».

*Relaciones formales*

En la ecuación arquitectura-poesía conviene distinguir aspectos muy varios. En el formal, no hacemos referencia a estrofas métricas y a su sucesión en el poema —que tendría su paralelismo en la casa individual como célula y su multiplicación en colonias urbanas— con sus normas de preceptiva. Tampoco cargamos el acento de tal relación en determinadas expresiones ideo-visuales, como los caligramas de Apollinaire y algún poema, de la época creacionista, de Vicente Huidobro. Apollinaire definía sus caligramas como «una idealización de la poesía versolibrista», disponiendo las palabras y las letras de manera que, tipográficamente, reprodujeran el «objeto lírico» sobre el que versase el poema, ya fuera un reloj, una corbata, un caballo o los hilos de agua de un surtidor, bien aislados o bien en composición. He aquí el texto que contiene el clavel, que forma parte del poema caligrámico «La mandolina, el clavel y la caña de bambú», y cuyas palabras están dispuestas en forma que dibujan la flor y el pedúnculo floral con cuatro hojas: «Que este clavel te diga la ley de los olores que aún no ha sido promulgada y que un día vendrá a reinar sobre nuestros cerebros, mucho más precisa, más sutil que los sonidos que nos guían. Yo prefiero tu nariz a todos tus órganos, oh amiga mía. Ella es el trono de la futura sabiduría». Vicente Huidobro describía tipográficamente las imágenes y los elementos de un poema, como el que a continuación reproducimos, titulado «Paisaje», con mera intención documental, al objeto de una mejor comprensión de lo que exponemos:

*El árbol  
era  
más  
alto  
que la  
montaña*

<i>Pero la</i>	<i>El</i>
<i>montaña</i>	<i>río</i>
<i>era tan ancha</i>	<i>que</i>
<i>que traspasaba</i>	<i>corre</i>
<i>los bordes de la tierra</i>	<i>sobre</i>
	<i>los</i>
	<i>peces</i>

*Cuidado con  
jugar sobre la hierba  
está recién pintada*

*Una canción conduce los corderos al establo*

Pero no es en esta clase de formalismo expresivo esporádico, que procede de los periodos iniciales de experimentación y de tanteo de los precursores, caída como tantas otras en el desván de las curiosidades, y que se exhiben como trajes de época para mejor fijar las singladuras dejadas atrás y las mutaciones operadas en la evolución del arte contemporáneo, donde se entroncan poesía y arquitectura.

Muchísimo más interesante —aunque tampoco haremos hincapié en ello— sería el considerar la casa como un juego de relación entre planos verticales y horizontales, como la de La Roche en Auteuil, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret y los estudios especiales de Theo van Doesburg, con la poesía cubista, por ejemplo, de Pierre Albert-Birot, con su sucesión superpuesta de imágenes y en las cuales se desvaloriza, en el campo arquitectónico, la perspectiva y el engarce lógico de las metáforas, en el poético.

*Vértices de confluencia*

En la ecuación arquitectura-poesía destacaremos dos rasgos definitorios. Una poesía en función del hombre y una tectónica en la forma externa que traduzca una viva estructuración mental.



Aclaremos que nos referimos a lo que en el hombre es universal, y no decimos al hombre universal porque sería mancar su realidad con una abstracción. A lo que hay de universal en el hombre, en el hombre a secas, fuera de cualquier índole de divisiones y encasillados que le lleven a levantar trincheras enemigas, a desaparecer como especie para sostener intereses de grupos, a inmolarsse como medio por fines que no son universalmente humanos.

Esta poesía no sería del hombre químicamente puro, es decir, sin raza, sin patria, sin ideas, sin creencias, sin matizaciones. Estaría variadamente teñida por las constantes que le coordinan y por aquellas vivencias que le confieren una fisonomía diferenciada. Por ello excluimos de la poesía de hoy —como lo hace Guillermo de Torre— «cualquier obra que no lleve en su último estrato algún fermento subversivo, que no esconda entre sus repliegues algún quejido de la conciencia ante las incertidumbres del ser o ante la confusión del mundo». Pero excluimos también la de los jeremíacos y plañideras, la de los que no saben elevar dignamente su canto, la que no revele una fe inquebrantable en el hombre. En resumen, excluimos la de los «sepulcros blanqueados».

En cuanto a la tectónica externa que traduzca un equilibrio mental o un sistema de tensiones espirituales, rasgo este que no puede separarse del anteriormente consignado, implica también un procedimiento de eliminaciones y de decantación de quienes utilizan la formas nuevas, en poesía lo mismo que en arquitectura, únicamente por no quedarse fuera de la barquilla de nuestro tiempo, por querer ser actuales, aunque sólo consigan, en una perspectiva crítica y al carecer de espíritu moderno, un mimetismo extemporáneo y una ambigüedad artística, que quedan en el aire, sueltos, adredemente desarraigados de su función, de su clima originario —el caso típico es Gerardo Diego— y que constituye, a través de una inteligencia comprometida, el producto más refinado y enmascarado de la mixtificación.

### *El ejemplo T. S. Eliot*

Como ejemplo de una arquitectura poética, mental y expresiva, de una unidad en la variedad, citaremos la manera de hacer del poeta inglés T. S. Eliot. En un libro del profesor de la Universidad de Cambridge B. Rajan —el que contiene nuevos estudios críticos sobre la obra de dicho poeta católico, escritos por distintas personalidades—, el también profesor de la Universidad de Louisiana Cleanth Brooks, analizando el poema *The Waste Land*, dice que el método empleado en el mismo «puede llamarse la aplicación del principio de complejidad». El poeta trabaja en función de paralelismos superficiales, los cuales en puridad forman contrastes irónicos, y en función de *contrastes superficiales*, los cuales en realidad *constituyen paralelismos*. Los dos aspectos, tomados juntos, hacen el efecto de una experiencia caótica, ordenado con el objeto de formar una unidad nueva, aunque la *superficie realística de la experiencia es fielmente conservada*. El complejo de la experiencia no sufre violación alguna al serle impuesto, aparentemente con fuerza, *un esquema predeterminado*. De su última obra, *Cuatro Cuartetos*, dice B. Rajan que no son grandes poemas por su espléndido arte; es decir, por su manera de estar contruidos; son grandes en virtud de una calidad que sólo puede considerarse como una *fidelidad completa y despiadada al acontecimiento*.

### *El ejemplo Jorge Guillén*

Podemos también tomar un poeta español: Dámaso Alonso, Aleixandre o Guillén, entre otros. Preferimos este último, aunque en los tres citados la arquitectura externa de sus poemas está condicionada a un orden interior y un universal acento humano se organice en sus obras. Los orbes poéticos variarán; sus módulos expresivos, también; pero a través de ellos, la poesía asoma, bajo las palabras, la punta de sus rosados pies.

La poética de Guillén es la de una inteligencia apasionada. Apasionada, pero no ebria. Está construida toda ella como por planos de hielo, no por su frialdad, de la que carece en absoluto, sino

por su perfecta blancura táctil. Y por sobre todo muestra su lírica la arquitectura de júbilo, la alegría de la forma que fluye en apoteosis, con su pura delicia estructurada en un aire vivamente humano y en una técnica de cinematógrafo, en imágenes sucesivas, en un como tiempo líquido de fuente. En esta poesía, como en la arquitectura funcional, donde la inteligencia mana como un instinto, todas son formas nacientes de un alba gozadora, hasta el fondo y la cima, de la eterna virginidad del mundo.

[*Arquitectura y poesía*, en *De Arte*. Nº 1,  
Ediciones Nuestro Tiempo, Tenerife, 1950]

## El segundo Congreso Internacional de Poesía de Knokke

Del 2 al 6 del pasado septiembre se celebró en Knokke, situado en la costa belga del Mar del Norte, la Segunda Bienal Internacional de Poesía con asistencia de representantes de casi treinta países, dando vida y cordialmente entrañando una frase de Saint Exupéry: «La misión más hermosa de los hombres es unir a los hombres».

Esta Segunda Bienal de Poesía ha tenido lugar bajo el patronato de relevantes figuras de las letras y de la política de Bélgica así como de numerosas asociaciones culturales y artísticas. Entre las primeras citaremos a Van Acker, actual presidente del consejo, a Spaak y a Collard, ministros de Asuntos Extranjeros y de Instrucción Pública, respectivamente, el último de los cuales pronunció el discurso de bienvenida a los congresistas. Entre las segundas recordamos a la Unesco, Real Academia de la Lengua y Literatura francesa, asociación de escritores belgas, los P.E.N. Club de lengua francesa y flamenca y la Academia Libre de Bélgica. El congreso fue presidido por Jean Cassou, actuando como vicepresidente el director de la revista *Le Journal des Poètes* de Bruselas. Pierre-Louis Fluquet le dedicó una sesión especial a los poetas desaparecidos entre la Primera Bienal de 1952 y la actual, tributándose un homenaje también a Rimbaud con motivo del primer centenario de su nacimiento. Entre estos poetas desaparecidos se incluían el español Pedro Salinas, el francés Paul Éluard, el griego Angelo Sikelianos, el italiano Federico de Maria y el inglés Dylan Thomas.

Las sesiones de trabajo del Congreso estaban dedicadas al debate de un tema único: la poesía y el lenguaje. Este tema ya se debatió inicialmente en el primer congreso de 1952, pero quedó

abierto, constituyéndose entonces diversas ponencias de estudio, para continuarlo en el presente. En la palabra lenguaje se comprendía todos los medios específicos de expresión poética, y abarca, entre otras, las cuestiones siguientes: estructura clásica y estructura moderna del lenguaje poético, armonía y melodía del lenguaje poético, relaciones del lenguaje entre lo individual y lo social, la imagen poética y el inconsciente y dialéctica del lenguaje poético. Aparte de estas cuestiones de cariz abstracto se debatieron también otras de índole práctica, como las relaciones de la poesía con la crítica, los poderes públicos, la enseñanza, difusión y traducción, etc.

Una de las comunicaciones más importantes sobre el lenguaje poético fue la presentada por Jean Cassou. En síntesis venía a decir: siendo la poesía un lenguaje, cuál es su carácter y en qué se distingue de la prosa. La expresión en la poesía no es exactamente la misma que en la prosa, intelectualmente al menos. Expresión y poesía son fenómenos diferentes. Un elemento común, su potencialidad comunicativa, las une. Establecer el nexo que las relaciona y distingue fue uno de los intentos más fecundos de este congreso.

Esta Bienal tenía, por otra parte, una cara experimental. Se trataba de cotejar el lenguaje poético en lenguas muy evolucionadas con aquellas otras que empiezan a tantear su propia expresión. Tales intercambios podrían ordenar el panorama completo entre la intimidad del poeta y el contorno social en que se halla incurso. Se atacaba por este conducto para dar un valor general a la ecuación tan debatida siempre y siempre tan huidiza de «el poeta y lo social», basado en las etapas por que ha de atravesar el lenguaje poético hasta llegar a una madurez en la que pueda ser apto para estrechar las manos y las inquietudes de todos los hombres. Así las criaturas más aisladas, las más unguidas de soledad, los poetas, como gallos en la madrugada erguidos sobre su mensaje, han dado pruebas, fuera del marco de rigideces esteticistas, de que es posible el logro de unir a los hombres sobre tierra y mares, aun

sobre un mundo tan difícil de dialogar, como es una conversación ecuménica sostenida bajo las fluyentes alas de mariposa de la Poesía.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 28 de octubre de 1954]

## El cine como arte y como espectáculo

Se discutió mucho tiempo la inclusión del cine en la órbita de las artes nobles. Finalmente se le designó como séptimo arte. Ya el empleo del ordinal es una terrible confusión y la impropiedad del término revela que aún se le considera, desde una sistemática tradicional, como el hijo que llega a última hora a desequilibrar la armonía de la familia. Como no tiene nada que ver con la Mitología, como no está representado por una musa olímpica, como se le ha querido ver desde el pasado, desde un tiempo en el cual no existía, las discusiones más absurdas han sido posibles sobre el cine, negándosele categoría de gran arte. Y sin embargo, ninguna de las demás ha logrado interpretar el alma de nuestra época, ha logrado expresar con tanta fidelidad la sed de aventura del hombre moderno. Todas las demás artes interpretan al hombre parcialmente. Sólo el cine tiende a sintetizarlo y a identificarse con la totalidad de su ser, alegre o angustiado, dramático o silencioso. Un gran arte, capaz de conmover, de exaltar, de ponernos en vilo, ha tropezado siempre con un gran inconveniente: que al darse en espectáculo volatiliza lo individual, pues una masa de espectadores no es una suma de individuos sino una entidad humana que vibra circunstancialmente sobre una poderosa idea, instinto o sentimiento elemental.

El actor griego representaba con máscara. Ponía así una distancia entre la escena y el espectador, distancia que le era necesaria bien para que el personaje representado adquiriese el clima de misterio que posibilita la figura del héroe y propiciar la diferenciación entre un prototipo y la multitud, bien para que el rostro no delatase, descompasado y crispado, el tormento interior minimizándole, individualizándose, para que su cierta forma de deshumanización, trascendiese mejor en el resonador de cada cual. Esta

máscara del actor griego que lo velaba y lo conservaba en una intimidad personal, separando a ésta del papel que representaba, se encuentra en el cine, pero con un cambio sorprendente. Ya no es el actor el que tiene que ocultar con la máscara el rostro, ahora es el espectador el que oculta su rostro y sus reacciones en la gran máscara de la oscuridad, mientras en la pantalla protagonista y extras actúan al descubierto. El público de hoy, dése o no cuenta de ello, va a buscar en el cine la varita mágica que le transforme el mundo en que vive en un cuento de hadas, en el ensueño reparador de su angustia e insatisfacción.

El cine nos sumerge en una atmósfera que no es la nuestra cotidiana y en pantalla vemos desfilan un mundo soñado, secretamente entrevisto en la soledad. Este sueño interior de cada uno, que halla su imagen o su realización en el cine, no es algo que pueda estar cómodamente a plena luz. La quimera y la intimidad se abroquelan de un pudor esencial, se resisten a ser pregonadas. Tienen una gran carga de virginidad. Son los fuegos de baterías interiores los que preferentemente han de encenderse, pero no aquellos otros que desnuden nuestros pensamientos, que nos dejan a merced de cualquier mirada extraña y nos avienten nuestro íntimo consuelo. Por eso la oscuridad del cine, cubriendo las reacciones más personales del espectador, dejándolas en silencio y en recato lágrimas, muecas, gestos y ademanes que le traicionaría sus vivencias últimas, es, por una parte, la máscara que nos permite ser fieles y sinceros con nosotros mismos, y por otra nos permite, también en pleno espectáculo, conservar nuestra individualidad sin convertirnos en hombres masa. Es muy difícil en cualquier otro espectáculo incruento que podamos alcanzar las más remotas capas de nuestra estructura interior. Los sentidos nos arrancan de tal entrega vital con la más leve incitación. En el cine, en su aire oscuro, fue hacer posible la aparición de todos los milagros, el espectador no es masa sino individualidad, isla cerrada a todo lo que no sea él mismo y su conmovido mundo. Conservar su pura individualidad y su intimidad en medio de



una masa que se ha emulsionado y se tiñe con los colores de sus sentimientos, de sus gustos, de sus inclinaciones, es lo que le da al cine como espectáculo de multitudes su innegable predominio sobre los demás. Puede vivir el ladrón sin delatarse de su sed de ladroniza; puede vivir el amor su poema sin el sentido de culpa. Y lo vive todo sin intencionalidad, por darse gusto a sí mismo, dejándose ir aguas abajo de sus complejos y vivencias y represiones. El cine tiene, pues, también un carácter expurgatorio, purificador; logra esa catarsis que nos deja frescos y nuevos para comenzar las faenas del día siguiente, donde somos mucho menos nuestros que lo que parecemos, casi falsificados en la luz del gran teatro del mundo.

En el cine estamos a solas entre las gentes, pero no con soledad de misántropo o inadaptado. No con soledad recelosa. Damos por descartada la existencia de las gentes y nos encontramos con semejantes a los que no rehuimos, en la fuente de una comunidad; pero al propio tiempo saboreamos el silencio de nuestra habitación y su tranquilidad de hogar, ese sentirse rey en la alcoba, y el descanso. Todo esto es el milagro de la oscuridad que borra perfiles y nos restituye al regazo materno, al oscuro vientre de la maternidad, a esa edad dorada que el hombre ha soñado siempre, colocándola unas veces en el paraíso, otras en tiempos heroicos y legendarios, otras en el mundo de los salvajes, en ocasiones viéndola delinearse en el futuro y la eternidad; pero que ha sido y es en cine donde hoy por hoy tiene su asiento, donde la capacidad de ilusión del hombre halla su abrevadero, donde el ensueño se pone al alcance de su mano. Esa oscuridad del cine no es un elemento físico, tiene sabor hogareño y milagroso, nos aquieta y nos recuerda que algo sigue viviendo íntimamente en nosotros que no ha podido ser destruido por los años y los acontecimientos: el mundo creador de nuestra niñez, esperando cada mañana ver aparecer lo que no llega, la piedra filosofal que nos haría felices. Por ello el cine es, además, un consuelo, el mundo pequeño de la oscuridad tibia y familiar de donde vemos salir

el sol de nuestra infancia. El cine es, en resumen, con todos sus tanteos, el gran arte de nuestro tiempo y el que define y da la medida interior del hombre que vivimos.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 11 y 18 de noviembre de 1954]

## *Pleno silencio*, de Antonio Reyes

Acaba de publicarse, editado por «Voz en el mar», de La Laguna, un libro de poemas de Antonio Reyes, el joven poeta desaparecido cuando comenzaba a encontrarse. Es éste un libro en el que están presentes la amistad y el amor de los que compartieron con él su intimidad. Desde Eliseo Izquierdo, que da una viva estampa muy sincera del poeta en las solapas del volumen; desde la carta a manera de prólogo de Alfonso García Ramos, que carga el acento sobre lo cotidiano y el aire interior del poeta, hasta los tres poemas elegidos finales de Elba García, Violeta-Alicia y Fernando García Ramos, este último, además, ilustrador afortunado de este breviario poético, al que contribuye Antonio Torres con un retrato del autor, todo él está confeccionado con una mezcla de sinceridad y desnudez y de cariño y devoción al amigo segado que permite, sin que la cordialidad falte, hacernos una idea exacta de la personalidad del poeta. Éste es el mayor mérito del libro, porque los homenajes póstumos acostumbran burlarnos la autenticidad del hombre, enmascarándolo de ditirambos y elogios que le convierten en una entelequia y en crisantemos sobre una losa.

Lamenta Eliseo Izquierdo la muerte prematura e inesperada de este poeta, cuyos veintisiete años sólo tuvieron resonancia en la crónica de sucesos de los periódicos locales. Eso no es nunca un mal. Es la escuela de silencio que corresponde a un poeta intimista. En el transcurso de poco más de veinte años, por otra parte, han desaparecido de la isla, en plena juventud, con su obra poética apenas iniciada, Julio de la Rosa y José Antonio Rojas, de veinticinco y veinticuatro años, respectivamente, Ismael Domínguez, de treinta, Domingo López Torres, de veintiséis, Julián Herraiz Galdeano, de veintitrés, y no sé si algún otro más. En este sentido de cortar en dos el vuelo de sus poetas, Tenerife es una isla maldita. Y

no es esta lista una resignación ante el último caso. Es más bien una imprecación contra el destino.

Considero un acierto el que se haya insertado en este libro un trozo del *Diario* de su autor en el que se refiere a la creación poética y al problema de su resonancia en el lector. Se desprende de su argumentación que el poeta, a pesar de su soledad, buscaba una cierta comunión con el afuera, con los lectores individuales, no con una masa de lectores, a quienes concede licencia crítica para juzgar su poesía, aunque no les conceda beligerancia a los críticos profesionales para entrar en el mundo subjetivo en que está enraizado. Estos problemas extrínsecos a la poesía, que poco pueden añadirle o restarle a la calidad poética, tienen gran importancia desde el punto de vista del hombre en que el poeta está encarnado. Renegar de la torre de marfil —y no con el deseo utilitario, sino pureza— significa ya comenzar a pisar en firme, estar en camino del hombre, si bien esta actitud inicial no signifique ir al encuentro del mismo y menos aún cargárselo a costas con su total vivir. Pero el poeta trata de justificar su mundo personal y al mismo tiempo intenta conjugarlo con quienes, no siendo él, se considera tributario, y esto da la medida de su alma, o mejor, de la clase de soledad de su alma.

Se nota en este poeta una influencia romántica muy acusada. La señalan sus amigos concretamente, dando incluso los nombres de Bécquer y Espronceda, de las rimas y el «Canto a Teresa». Nada tan próximo a ciertos aspectos del Romanticismo, casi sería más exacto a lo romántico del Romanticismo, a lo humano de lo romántico, determinadas tendencias de la poesía existencial, con su maceración de angustia y su alargarse desmesuradamente, desesperadamente hasta el hombre aunque en ocasiones sólo golpee en lo más externo del mismo, en lo accidental pasajero, en su parte animal tan sólo y en las trabas mecánico-sociales que le asfixian su libertad. Nada de esto encontramos en este poeta. Su dolor es personal e intransferible. Pero sus poemas tienen el extraordinario interés de contemplar las peripecias de su dolor, del paso de

nubes sombrías por su cielo, de cómo las toma con claridad y transparencia, sin revolcarse en un lodo desesperado, viéndose brotar su mundo interior como a través de una materia plástica, casi al desnudo sus movimientos interiores. «Si supieras que no he besado nunca», dice el poeta en su poema «Adolescencia». Éste es un verso que justifica y explica una vida. Pero yo no quiero hacer ni literatura de sus versos. Yo soy nada más que un lector. Y me asocio con sus amigos al recuerdo que le han tributado y avivo mi alegría de vivir en la soledad de su obra y de su muerte.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 5 de mayo de 1955]

## *Oí crecer las palomas*, de Manuel Padorno

Da alegría leer un libro como este que acaba de publicar en *Las Palmas*, con dibujos de Manolo Millares, Manuel Padorno, poeta nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1933, y del que ignoraba en absoluto su existencia. *Oí crecer las palomas* es un poema desarrollado a manera de diálogo entre tres personajes: Poeta Blanco, Mujer Negra y Poeta Negro. En realidad, más que un diálogo poético es un triple soliloquio que, en su trino paralelismo, pone de relieve mundos interiores entrañables, escorzos de húmedas rebeldías, contrastes sociales y raciales, todo diluido en una atmósfera confidencial, no hermética ni oscura, sino dicha en voz baja, con auténtico fluir lírico, que carece del grito del cartel, realizado en primeros planos de cine en tecnicolor, acaso más exactamente con técnica de cinematógrafo y televisión, ya que el color y la vida del poema son tan directos que no parecen pensados sino vistos y donde la imagen, que aquí no puede confundirse con el juego literario, sino considerarse en su sentido primigenio de sugerencia, de desnudo azar palpitante, nos dice bastante más que el mero atisbo de los vocablos sin espejo en que prolongar su resonancia. Es un acierto la estructuración de este poema porque el mundo aún animista del hombre negro cobra vigor al lado del logicismo del blanco. La naturaleza todavía virgen del primero, jadeante de mitos ancestrales, emergiendo de psíquicas coloraciones, entrecorta con el silabeo mecánico y dionisiaco del segundo, salvaguardado por el ángel silogístico de la razón. Pero en el deslizamiento de estos paisajes íntimos por el suelo que pisamos con ansia, muchas veredas se corresponden, muchas hogueras se transmiten su comunicación de llamas en la noche y una gran fuerza amorosa, todavía con dientes blancos, los levanta en vilo y les atigra su existir con vetas de angustia que conturba y de fe que sueña, El poema es

de gran interés y animación, cambiante en sus elementos, donde lo mágico y lo lógico adquieren uniformidad en su dualismo y donde estos dos mundos se responden en un toma y daca sorprendente. El poema está ubicado en una ciudad —Nueva York— en la que es posible captar sin esfuerzo el ritmo sincopado de dos humus culturales, o mejor aún, en la que se late una cultura con olor a selva en medio de la servidumbre de los riscos asépticos de una civilización. Parecería, por lo anteriormente dicho, que no sea en este libro el valor lírico quien lleve la voz cantante, que ésta pudiera hallarse mediatizada, por intenciones de otra índole, que su lirismo se resintiese de soportar cargas de profundidad. Nada de esto sucede, aun dando por segura la existencia de tales cargas destructivas, porque los ingredientes se hallan tan hábilmente batidos, tan a punto de nieve, que en ningún instante pierde este poema su navegación de altura, su puro hontanar lírico, su creciente marejada humana.

La puntuación heterogénea empleada por el autor tiene una importancia que no puede pasar por alto quien pretenda llegar a la comprensión de este poema, que no hace borrón y cuenta nueva de los descubrimientos de las más recientes etapas de pura invención poética, sino que los signos gramaticales se utilizan con tan equilibrada intención que crean el clima íntimo del poema y, en ocasiones, lo que parece arbitrario tiene tal capacidad expresiva que la palabra por sí sola no alcanzará su diana sugeridora sin el catalizador del siglo, que la trasmuta en radioactiva. El uso del *Mientras*, por ejemplo, con mayúscula, en medio de un verso, delata con el mínimo gesto, con el más levisimo instrumento la máxima expresión de lo que es búsqueda y activa fe del mañana; de lo que es la pausa profunda en el suceder del camino; de lo que es el vuelo de estas palomas que vimos crecer hacia el olivo que hoy nos llevan en el pico, pero cuyo destino es construir su nido en la realidad que simbolizan sus ramas.

El poema está escrito con libertad de versos pero sin pomposidad. Enjunto y vario en su medida. Largo como un lamento en

ocasiones. Incisivo y corto, en otras. Pero siempre alejado del versículo, del prosaísmo, de escombros verbales, de vertederos de palabras. En ningún momento pierde el verso lo que no puede faltarle sin dejar de serlo: el ritmo interior o, en su defecto, una avasalladora fuerza entrañada que lo sustituya. Padorno no cae en ese vegetarianismo poético que se complace en darnos los poemas en crudo y sin el fuego emocionante imprescindible para llevar a cabo su cocción.

Muchos aspectos de este libro, que para mí es un auténtico hallazgo en relación con la juventud de su autor, quedan sin glosar. Termino como empiezo. La alegría, una *alegría de mary soledad*, oír crecer a este poeta, a Manuel Padorno, en la arena de nuestras playas interiores.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 8 de septiembre de 1955]



## Las fuentes de la poesía popular<sup>1</sup>

Entre los caracteres que definen la creación literaria hispánica, la participación de la colectividad en la obra individual, retocándola e incluso rehaciéndola, es uno de los más interesantes. La literatura y la vida se aúnan, quizá como en ningún otro sitio, y la falta del puro hombre de letras de otros países —que puede cerrar su torre de marfil al aliento que le rodea— y su sustitución por el hombre de acción, en que conviven armas y letras —milicia terrena o milicia de Cristo, ambas poniendo al hombre en pie de lucha—, dan su impronta a nuestra literatura. Ello vincula frecuentemente nuestras manifestaciones literarias a aquellas otras dotadas de interés inmediato por el pueblo: la epopeya, el romance, las crónicas, el teatro; referidos a la historia, a la vida nacional.

Este concepto del arte como impulso vital lo lleva a convertirse en un arte de mayorías, sobrio y sencillo. (Y al hablar de sencillez, no estará de más recordar las palabras del poeta Juan Ramón Jiménez: «La sencillez sintética es un producto último —los primitivos que, claro es, no son tales primitivos sino en relación con nuestra breve historia— de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular de arte».)

Esta fusión del escritor con el pueblo nos lleva en ocasiones a confundir su obra con la de la comunidad, desapareciendo en ella; convirtiéndose en anónimo. Esta abundancia de la anonimia en nuestra literatura es una de sus más notables características. Muchas de nuestras obras maestras: *La Celestina*, el *Lazarillo*, el vasto *corpus* poético del *Romancero*, son anónimos. Una gran parte de la finca española de los siglos de oro aparece en los cancioneros

---

<sup>1</sup> Este trabajo, escrito en colaboración con José Domingo, fue presentado en la III Bienal Internacional de Poesía de Knokke (Bélgica).

y cuadernos de la época con diversas atribuciones de autor y con infinidad de variantes, las cuales han prolongado la incertidumbre de los textos. La colectividad, convirtiéndose en transmisora de la obra de arte, interviene directamente en la misma, refundiéndola y rehaciéndola a su albedrío.

Pese a este carácter ampliamente mayoritario, siempre existió en nuestra poesía un arte de minorías. Así, al lado de un *Poema del Cid* y demás cantares heroicos, de un Arcipreste de Hita, de un *Romancero*, de una Santa Teresa, de un Lope de Vega, de un Espronceda y un Zorrilla, para no avanzar más del Romanticismo, viven con toda su fuerza minoritaria un *Auto de los Reyes Magos*, un *Libro de Alexandre*, un Santillana y un Garcilaso, un Fray Luis de León y un San Juan de la Cruz, un Herrera y un Góngora, un Quevedo, un Moratín, un Duque de Rivas, un Bécquer...

Pero la existencia de estas dos paralelas bien definidas, y cada una de ellas indispensable para la perfecta comprensión de nuestra historia poética, no quiere decir que se produzca una excesiva rigidez en su trazo. Como confirmación del predominio de la línea mayoritaria, hay que contar con las numerosas incursiones en ella de los poetas minoritarios. No es concebible Santillana sin sus *Serranillas*, como tampoco hay que olvidar que el arte de selección renacentista de Garcilaso se apoya en el habla propia del público común, empleando términos de chocante familiaridad en sus intentos por una selección poética. «Lo indígena popular — dice Menéndez Pidal en su estudio sobre la primitiva lírica española — está siempre como base de toda producción literaria de un país, como el terreno donde toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más exóticas semillas que a él se lleven. La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular, casi siempre, en las obras de arte más personal y refinado». Dámaso Alonso, rastreando con justeza el profundo enraizamiento de la poesía de San Juan de la Cruz —uno de nuestros líricos más puros— con la vieja tradición castellana «ya directamente sobre la base popular, ya sobre la de los cancioneros cortesanos», dice: «En San Juan de la Cruz, bien

nutrido de la tradición popular, atento a la culta y, en fin, entreverado de ambos influjos, se cumple, pues, la que ha de ser la ley permanente de la poesía española...». Y la confluencia de estos dos aspectos de nuestra poesía se hace más gráficamente precisa en la coincidencia de Santa Teresa, que consideramos perteneciente a la línea mayoritaria, y de San Juan de la Cruz, de la minoritaria, al glosar ambos «a lo divino» la popular letrilla: «Vivo sin vivir en mí —y de tal manera espero— que muero porque no muero». No queremos citar la larga influencia en nuestra literatura posterior de estos versos, cuya primitiva aparición parece debida al Comendador Escrivá, poeta del siglo XV.

Hablando de la influencia popular en nuestra poesía, Antonio Machado ha dicho, con exacerbada opinión: «Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: lo hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento para la poesía». Y para confirmar su aserto cita unas coplas populares. Y más adelante: «La aristocracia española está en el pueblo: escribiendo para el pueblo, se escribe para los mejores». Pero otro contemporáneo suyo, Juan Ramón Jiménez, no abunda en este criterio de hacer aristocrático lo popular y se dirigía en sus obras a esa «inmensa minoría» capaz de apreciar la quinta esencia de un arte depurado. Ambos poetas, altos representantes de las dos tendencias que comentamos, rinden en su obra tributo a la influencia popular, cuya savia vivifica sus versos, si bien en proporciones muy diferentes. En Juan Ramón Jiménez, siempre en proceso de depuración y desnudez, no es difícil identificar ecos populares en su obra más temprana, tanto en «Baladas de primavera» (1907) como en «Domingos» (1911-1912) y en otras composiciones de su *Segunda Antología Poética*, que recoge la lírica del autor hasta 1918. El que posteriormente haya subestimado él mismo dicha obra, nada quiere decir contra la influencia real que en la misma se contiene, aunque estas acogidas de lo popular por su musa poco pueden significar en la totalidad de su orbe poético,

siempre volcado a un restringido criterio minoritario. Caso opuesto es el de Antonio Machado, cuya repercusión sobre la joven poesía ha aumentado considerablemente en los últimos años. Soberbia constructiva, sencillez de imágenes, intimismo que lo diferencia de sus coetáneos modernistas, pesimismo ideológico y sentimiento del fracaso de una sociedad, el mismo que animaba a sus compañeros de la llamada generación del 98. En su forma poética, de su tiempo y por encima de lo vanamente temporal, apunta muchas veces la honda raigambre de lo popular. No está ausente de su poesía la glosa —un género típicamente español que, nacido del ambiente cortesano y de las habilidades conceptuales en el siglo XV, alcanzó gran predicamento en nuestra poesía posterior, llegando a confundirse más tarde con la canción en sus dos formas de balada y zéjel— (véase su poema «La saeta», glosa de una canción popular); el cantar sentencioso las más de las veces, como nuestros cantares populares, el romance, del que nos da un ejemplo sobrio y recio en «La tierra de Alvar-González». Lo esencial castellano de sus poemas no puede borrar el origen andaluz del poeta. Y precisamente, gana en popular su poesía cuanto más cerca de su tierra nativa. Al alejarse de ella y adentrarse en Castilla, parece alzarse hacia cimas más intelectuales y más distanciadas de lo folklórico.

La poesía española contemporánea, que al influjo del Juan Ramón Jiménez de su segunda época y de la pleamar surrealista, parecía volver la espalda a lo popular, se aventura por el camino del neopopularismo. Grandes poetas, de sólida formación universitaria en su mayor parte, señalan el retorno a metros y moldes primitivos. Tras el intento de resurrección gongorina, coincidente con la celebración de su centenario (1927), al que tanto contribuyó Dámaso Alonso con su crítica de las *Soledades*, los jóvenes poetas españoles vuelven su mirada hacia otros modelos. Ya Alberti y García Lorca habían dado vuelo popular a su poesía. El primero con su *Marinero en tierra* (1924) y su libro de canciones *La amante* (1926), donde muestra una poesía influida por Gil Vicente. De un

poema del siglo XV, titulado «En Ávila mis ojos», deriva el poeta su cancioncilla «La corza blanca»: «Mi corza, buen amigo — mi corza blanca — los lobos la mataron — al pie del agua». De esta poesía ha dicho Juan Ramón Jiménez: «Poesía popular, pero sin acarreo fácil; personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante, andalucísima». El propio Alberti confiesa cierta labor de arqueología poética en su creación. Luego seguirá hacia el surrealismo y la poesía de carácter político-social.

Otra poeta, Fernando Villalón (1881-1930), orienta sus pasos poéticos hacia la restauración del romance, estilizándolo, aunque sin la exuberante imaginación lorquiana. Su libro *Romances del ochocientos* fue compuesto en 1927, el mismo año en que García Lorca terminaba su *Romancero Gitano*, y publicado un año después que éste.

Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Larrea... He aquí la tabla de admiraciones y resonancias que Gerardo Diego, otro poeta de la misma generación de Lorca y Alberti, confiesa en su obra. A ellas añadiríamos las de Mallarmé y Apollinaire, también Valéry, sobre un fondo musical que de Chopin llega hasta Debussy y Stravinsky. La obra de este poeta-músico se abre a todas las influencias: sus primeros poemas de corte modernista, rumores de Machado, ultraísmo y creacionismo —nunca ocultó Gerardo Diego su devoción por Huidobro y Larrea—, acogida de los viejos metros: sonetos, letrillas, seguidillas, glosa... Poeta intelectualista, su vuelta a lo popular se hace desde el plano del conocimiento. Igual que con su *Fábula de Equis y Zeda* crea poesía gongorina, siguiendo la seriedad y barroca riqueza de su modelo, con su «Torerrillo de Triana» hace derivar a su musa por la gracia liviana del ritmo de la seguidilla, dando entrada a expresiones poéticas populares, recogidas con el mismo donaire ha varios siglos por Lope de Vega...

*Ay, río de Sevilla  
quién te cruzase  
sin que mi zapatilla  
se me mojase.*

(Gerardo Diego)

*Ay, río de Sevilla,  
quién te cruzase  
sin que la mi servilla  
se me mojase.*

(Lope de Vega)

para acabar ofreciendo en sus *Versos divinos* (1938-1941) la más fiel captación de la ingenuidad religiosa en sus letrillas, villancicos y glosas («Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad»: «Cuando venga, ay, yo no sé — con qué le envolveré yo — con qué»; «Canción al Niño Jesús»: «Si la palabra pudiera — volverse tan niña, niña...»); «Glosas de la Purificación» sobre unos versos de Calderón, etc., donde los aires populares adquieren ese vuelo de aristocracia que en ellos quería ver Antonio Machado.

Otro de los poetas que más profundamente ha penetrado en el quehacer poético de las nuevas generaciones es el malogrado Miguel Hernández, ejemplo muy diferenciado de desnudas vibraciones del pueblo encarnándose en poesía. Su circunstancia humana —niñez y juventud campesinas— confiere a su obra un fuerte aliento popular, bien fácil de advertir, en su vocabulario como en su temática, desde sus primeras composiciones. Es notable su retorno a lo popular —tras sus tempranos pasos neogongorinos y una leve incursión en el surrealismo— a medida que su personalidad poética se afirmaba. Ya en su libro *El rayo que no cesa* (enero, 1936) están las imágenes de la vida campesina en el vehículo de unos sonetos cuya reciedumbre (es de señalar el recuerdo de Quevedo) ha de conmocionar el panorama de nuestra lírica. (Tierra, barbecho, cavar, cardos, toros, nata, limón, naran-

ja...) Nótese el empleo de la imagen campesina «buey de agua», que analizaremos a continuación en García Lorca. Su *Cancionero y romancero de ausencias*, en el cual se comprende su producción desde 1937 a 1942 y fue publicado después de su muerte, señala un definido avance de su poesía por un proceso de honda depuración y, paralelamente (véase su biografía, por Juan Guerrero Zamora), de «inserción en la tradicionalidad por el río sagrado del popularismo». Es notable el empleo por este poeta del paralelismo —bien sea conceptual, bien formal usado en Castilla desde el siglo XV y empleado con singular acierto por Gil Vicente, y tomado ahora por García Lorca y Alberti en sus manifestaciones neopopularistas. Y es digno de señalarse que en Miguel Hernández fúndese una vez más las dos corrientes de la poesía mayoritaria o popular y la minoritaria o culta, a la que tantas veces nos hemos visto precisados a aludir en el espacio de esta comunicación.

Pero la revolución neopopular la realizó en la poesía de su tiempo un poeta máximo: Federico García Lorca, último juglar surgido en un ámbito de clerecía. A diferencia de Alberti, que, como hemos indicado, bebió lo popular en los estanques de los cancioneros, García Lorca, sin excluir esa vía, utilizó con preferencia el venero de la tradición oral, recogida directamente en su peregrinar por las tierras de España. Un curioso análisis del léxico predominante en su *Romancero gitano* (1928), llevado a cabo por Guillermo Díaz Plaja, conduce a la afirmación de que su obra es, en gran medida, el reflejo de su contacto con las gentes y deduce de la flora empleada en este libro que priva en él «la idea de campo sobre la idea de jardín». El mismo García Lorca dice en su estudio sobre las nanas infantiles que ha elegido el infinito de la canción y que «mientras una catedral permanece clavada en su época... una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana». Y en su conferencia sobre Góngora nos habla del lenguaje del pueblo, salpicado de imágenes. «Buey de agua» y «lengua de río» son expresiones popu-

lares de labradores granadinos, las cuales incorpora más o menos elaboradas a su *Romancero gitano* («Romance del Emplazado»).

Hemos de hacer resaltar que estas imágenes, que se abren como ventanas expresivas en el campo del lenguaje, junto a las coplas anónimas que canta el pueblo, son las manifestaciones más espontáneas e íntimas del alma popular, las que son empleadas a diario para asomarse al mundo y dar fe de vida, para apresar aquél y desnudar ésta, dejando acuñada en la brevedad de un decir o en la moneda musical de una copla la temporalidad de su existencia. En tales imágenes y cantares no hay asomos arqueológicos, sino fluencia y actualidad. Es éste el aspecto, con ser otros tan interesantes, que nos limitamos a destacar en este resumen.

De uno de sus romances más difundidos, «La casada infiel», que, por su extraño comienzo dentro de las normas formalistas —dado el aire de copla que revelan sus tres versos iniciales— se conjeturaba que podría tener un arranque popular, poseemos la prueba de que, efectivamente, García Lorca basó este romance en una copla que se canta en Andalucía, sobre la que levantó la arquitectura de esta composición, y de cuya copla conocemos dos variantes, una de ellas recogida a orillas del Guadalquivir, en Villa del Río (Córdoba) y otra en Almería.

*y que yo me la llevé al río  
creyendo que era mozueta,  
pero tenía marido.*

(García Lorca)

*y yo me la llevé al río,  
me dijo que era mocita,  
pero tenía marido.*

(Anónimo cordobés)

La canción «Adelina de paseo», incluida en *Canciones* (1927), que es citado como ejemplo estilístico por Díaz Plaja y de la que no



halla este autor precedente literario visible, tiene su principio originario en los dos versos primeros de otra copla:

*La mar no tiene naranjas  
ni Sevilla tiene amor...*

(García Lorca)

*A la mar fui por naranjas  
cosa que la mar no tiene...*

(Cantar popular)

Estos ejemplos son reveladores de cómo recreaba lo folklórico el autor minoritario de *Poeta en Nueva York*.

En Canarias, entre los campesinos de Tacoronte, lugar de nacimiento del pintor surrealista Óscar Domínguez, se emplea también la imagen «buey de agua», si bien no se refiere a un «cauce profundo que discurre lento por el campo», por no existir ríos en dichas islas, sino que se aplica al agua torrencial que baja por los barrancos en invierno, aunque sí indicando la misma idea de fuerza y acometividad que define el poeta granadino. Otra imagen campesina canaria es «pie de lluvia», que designa la columna de agua que se divisa en la lejanía cuando rompe a llover una nube sobre el mar, imagen que relaciona con las frases «pie de viña» y «pie de rosal», refiriéndose a varas de estos vegetales para ser plantados. Algunos pescadores de Santa Cruz de Tenerife emplean la expresión «mar parida» para significar las noches en que la mar está llena de fosforescencias, llamando «argentías» a cada grano de luz, en una curiosa simbiosis de lo popular y lo culto, expresiones estas todas que han sido recogidas por la poesía moderna de la isla de Tenerife.

El poeta tinerfeño Julio Antonio de la Rosa (1904-1930), en su libro *Tratado de las tardes nuevas*, publicado un año después de su muerte, siguiendo la línea española de su época, glosa en un romance una copla popular: (Yo no digo que mi barca — sea la

mejor del puerto — pero sí digo que tiene — los mejores movimientos). Y en su poema «Ay, ciprés que te me escapás», recoge parte de otro cantar del pueblo: («Cementerio de Tegueste — cuatro muros y un ciprés»).

Todo esto nos dice claramente que el acercamiento del poeta al pueblo le proporciona un vivo material de imágenes que por desnudez y belleza expresivas tienen un vigor actual y permanente, y son capaces de dar una poderosa fuerza comunicativa a las formas de poesías más cultas y refinadas.

Y aunque se considere que el pueblo —en opinión de José María Cossío— vive en plano cronológico distinto del que vive la civilidad y sea su fondo sensible de antigüedad imponderable, es posible hallar en las aportaciones populares fragmentos subversivos e imbuirles «algún quejido de la conciencia ante las incertidumbres del ser o ante la confusión del mundo», como quiere Guillermo de Torre en la poesía de nuestro tiempo.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 25 de octubre, 1 y 8 de noviembre de 1956]

## La lección de Juan Ramón Jiménez

En algunas de las comunicaciones leídas por los congresistas que tomaron parte en la III Bienal Internacional de Poesía, celebrada en Knokke el pasado mes de septiembre, sólo dos nombres de poetas españoles eran citados por los participantes extranjeros: el de Federico García Lorca y el de Juan Ramón Jiménez. Nombres, con el de Antonio Machado, que ha unido la Academia sueca en el preámbulo justificativo de la concesión del Premio Nobel de este año, a favor del poeta de *Animal de fondo*.

Pero además, al discriminarse la adjudicación del Premio de Poesía de dicha Bienal, el cual se otorgaba por primera vez a poetas vivos y que no hubieran obtenido el Nobel de Literatura, Juan Ramón Jiménez queda finalista con Giuseppe Ungaretti y el norteamericano Auden. Y no es poco honor para un poeta el que su obra haya sido considerada, precisamente por un jurado internacional de poetas, entre las tres primeras de la poesía universal. ¿Qué dirán ahora los vegetativos opinantes de que España termina en los Pirineos? Encerrarse en el reducido cerco de un país, por mucho que lo amemos y amándolo nos duela, es volver la espalda a la comunidad de los hombres y estrangularse a manos de la soledad y el olvido. Sólo quien sabe darse a los demás es acreedor a que los demás se enajenen con él y le incorporen a la aventura de su espíritu. Sólo quien vive planetariamente, girando en el cosmos de los suyos, puede aspirar a encontrarse un día virilmente en la hoguera cordial con que los hombres calientan sus inquietudes y sus ahíncos, en el profundo aliento de libertad que modula el mundo, en ese deseo nunca muerto de unificarse en paz y comprenderse sobre las fronteras. Este sentido ordenado del orbe del poeta es el que ha valido a Juan Ramón Jiménez el premio Nobel y su afán de universalidad, el deslizarse de lo accesorio para hallar su

esencia en hondo contacto con la autenticidad de su tiempo, es lo que confiere a su poesía un valor de eternidad que no invalidan con sus palabras los que quedan al descubierto con su conducta poética eunucoide. Hoy, el nombre de Juan Ramón Jiménez, no sólo por su obra, sino por su vida, está hecho de pureza y de entrega. Y nada puede mancharle, aunque ciertos líricos se llenen la boca de elogios para, de alguna manera, ser consecuentes a sus modos de no entender lo que les quema y desnuda.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 1 de noviembre de 1956]

## *Estética de hoy, una gran exposición belga*

En el Casino Comunal de Knokke, situado en la costa belga del mar del Norte, donde tiene lugar cada dos años la Bienal Internacional de Poesía, acaba de ser organizada, con el título que encabeza estas líneas, una gran exposición de arte bajo la dirección del pintor flamenco Luc Peire. La finalidad que se persigue con esta exposición es mostrar la dependencia del objeto industrializado (muebles, telas, etc.) de las obras de arte más actuales presentando al artista como inspirador de muchas de las realizaciones de la vida moderna. Esta manifestación artística y documental, cuidadosamente pensada y llevada a cabo por Luc Peire, ofrece, de una parte, las obras de los escultores de París Bloc, Hadju, Jacobsen, Pevsner, Anthcons, Cousins y de los belgas Vonck, Lambrechts, d'Haesse y Bury y los pintores de París Pettoruti, Soulaiges, Piaubert, Carrey, Vasarely y Poliakoff y los belgas Mara, Peire, Dursenns, Mendelson y Bertrand. De otra parte, paralelamente a estas obras de arte puro —pinturas, esculturas, relieves móviles— en íntima fraternidad con las mismas, se expondrán muebles, telas y otros objetos originales de artistas tan significativos en el mundo de las formas modernas como Mies van der Rohe, Saarine, Bertoia, Angelo Testa, Esther Haraszty y otros varios que presenta Knoll Internacional de Bruselas. Se puede observar y constatar en esta exposición cómo las obras de arte de los plásticos modernos y las formas abstractas en que trabajan influyen de manera indudable todo un extenso repertorio de objetos que han entrado a formar parte, para regalo de nuestro tiempo, en la vida del hombre actual. Todas estas derivaciones de arte aplicado han sido bellamente presentadas por Luc Peire sobre paneles de color, sobre fotos marinas, entre fuentes y estanques de agua, que revelan una vez más la fuerza creadora de arte belga, por tantos moti-

vos enraizado en los medios más vivos e inquietos del arte de nuestra isla. Esta exposición, que será televisada y filmada por el Instituto para el Dibujo Industrial de Bélgica, ha sido abierta al selecto público de Knokke Le-Zonte el día 8 del actual y será clausurada el 1.º de julio próximo. Felicitamos cordialmente a nuestro admirado amigo Luc Peire y le deseamos los mayores éxitos, que hacemos extensivos a los expositores y Casino Comunal de Knokke, en su camino por el campo del arte.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 13 de junio de 1957]

## *El mundo transparente*, de Armand Bernier

En las ediciones Dutilleul de Bruselas y con el título de *El mundo transparente*, el poeta belga Armand Bernier —laureado, entre otros, con los premios Verhaeren, Edgar Poe y Albert Mocket, de la Real Academia de Bélgica— ha publicado una obra del más vivo interés en muy diferentes aspectos. *El mundo transparente* entresaca poemas de libros anteriores del autor, desde *Puertas oblicuas* (1931) hasta *Migración de las almas* (1952), iniciándose con unos versos de juventud datados en 1923.

Sin embargo, a pesar de las apariencias, esta obra no constituye propiamente una antología, ni un florilegio al modo clásico español, ni una recopilación de inquietudes y estilos, ni las huellas biográficas de una vocación. Aun participando la citada obra de todo esto, es, antes que nada, el documental metafísico de la aventura de un alma encarnándose, cumpliéndose en un lírico avatar, realizándose en entrañable destino. Pero en todo momento conservándose a la altura del hombre y sin dejar de hacer pie en su mundo circundante, en donde se nutren y humanan poderosas raíces intelectuales.

No es una antología porque en la obra sólo figuran los puntos culminantes de sus hallazgos poéticos. (Intencionalmente digo hallazgo y no búsqueda, evitando dar la impresión de malabarismo y juego en esta poesía que es toda un nacerse sin obstáculos.) No es tampoco un florilegio porque los temas no forman un mosaico múltiple, de abigarradas coloraciones, espigados aquí y allá, sino que se limitan a unas líneas constantes, a coordenadas de motivaciones sucesivas, que hacen ganar a los mismos altitud y lejanía en escala creciente. No presenta diversidad de estilos porque una superación de la forma —la madurez a que se refiere Marcel Arland en la Introducción de *Migración de las almas*— no implica

necesariamente la pérdida de unidad expresiva. Con ninguna fórmula histórica al uso es dable penetrar en el análisis de *El mundo transparente*, en lo que a su ordenación se refiere, lo cual lleva implícito su mejor elogio. Esta ordenación imprime al volumen un sello específico, un carácter diferencial, de viva actualidad, de primer día de la creación, cuando el fluir de espacio y tiempo aún conservaban virginidad de río que empieza a vivir antes de su pecado de ser río. En cambio, sí puede apreciarse, sin ningún esfuerzo, las tonalidades del clima espiritual en que se fue forjando la obra. Cómo se sensibiliza su universo con el meollo de cada día, con las ráfagas universalizadoras que conmueven la condición humana del poeta.

Quien conozca el paisaje belga, bien directamente, bien a través de la pintura, hallará en la poesía de Armand Bernier un traspaso muy cristalino del mismo. Hay una íntima correspondencia entre las llanuras, dotadas de una honda claridad interior, con su trilogía de árboles, aguas y pájaros, y el gozo de esta poesía, con gracia de alondra, que tiembla como un álamo y discurre como un manantial.

André Gascht, refiriéndose a Bernier, lo considera como el creador del mito del árbol, y la crítica ha destacado en su temática el culto del vegetal. Esto es así, pero no es menos cierto su preferencia por los animales a lo largo de su quehacer, casi con el mismo índice de presencia que el primero, y si bien no se advierte de rondón es porque el árbol está generalizado, como un ser único, mientras que las bestias, como sucede en su libro de 1948, *Il y a trop d'étoiles*, se hallan individualizadas. Igual insistencia que estos dos anteriores elementos, adquiere el agua, la cual, menos personalizada se derrama a menudo en imágenes, desde el poema de juventud con que comienza este ciclo, hasta el titulado *Vous souvient-il*, penúltimo del mismo. Y sería una de las fascinantes sorpresas a proporcionar por esta poesía el seguir a lo largo de ella la aventura del agua, partiendo de su neutra realidad cotidiana y desvelándola en su irse adaptando al trasmundo de tensiones que



condicionan el rostro íntimo del poeta. Es decir, el estudio del agua como vehículo existencial de un lírico acontecer.

Todo este amor por la naturaleza está sentido a través de la soledad. De una soledad que, en su máxima plenitud, excluye cualquier matiz y residuo panteístas, cualquier asomo de evasión, toda mera exaltación gozosa de los sentidos y que no está proyectada en el alrededor sino contrastada con las cosas. El mundo no es, por tanto, para Bernier, la imagen de su soledad personal sino el contenido y, al par, continente de otra, idónea, independiente, atenuada en relación con la suya, ya que la del contorno es física o, cuando más, sueño poético, pero nunca conciencia de sí misma.

Bernier nace en la campiña belga. El cambio de medio, al trasladarse a la urbe tentacular, queda impreso principalmente en los títulos —y, claro está, en los poemas que contienen— de dos de sus libros, *Puertas oblicuas* y *Carrusel de fastidios*, ambos de 1931, en los que predomina un rigor geométrico y una sequedad multitudinaria. El poeta se escapa de la ciudad, mejor aún, neutraliza sus ámbitos asordados por el camino arriba de los sueños. Una especie de claustrofobia metropolitana le domina. Pero si el sentimiento del campo, con su aire abierto, choca con la laberíntica cerrazón de la urbe, ésta, hambrienta de fraternidad y descanso, busca en medio de su alma de acero noble la ilusión de los arco iris, y se produce en Bernier el fenómeno cósmico de dos ambientes, campo y ciudad, paralelamente enraizados a vivencias de infancia y juventud, donde lo turbulento se desposa con apacibles soplos equilibradores. Sobre estas bases de sustentación se levantan sus libros posteriores, teñidos del color de cada instante.

*El mundo transparente* refleja con claridad meridiana el perfil auténtico del poeta, el proceso metafísico del hombre en ascuas y la índole de su poesía, jugosa, casi siempre, ascética a veces, límpidamente trabajada sobre las aguas de un tiempo con tantos lívidos fulgores como esperanzas liberadoras.

El volumen, por otra parte, está admirablemente editado y

las ilustraciones de Jacques Dormont no desmerecen del valor artístico de la citada obra.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 12 de septiembre de 1957]

## En torno a *Hombre en pie de victoria*<sup>1</sup>

Manuel Castañeda González nace en Santa Cruz de La Palma, en 1921, y reside en Tenerife desde 1934, donde ha desarrollado su actividad poética, iniciada con *Poemas del amor y del recuerdo* (1944), continuada a través de *Sombra sin forma* (1946), *La oscura fuerza entrañada* (1952) y *Habitada noticia* (1957), en cuya última parte de dicho libro irrumpe con su personal fuerza expresiva en el campo de lo social. *Hombre en pie de victoria* prosigue la misma línea apuntada, vertiéndose en el vehículo del verso libre, el cual se va despojando de ornamentaciones [...]. Un verso libre que, si bien más aligerado de compromisos tonales que el de *Habitada noticia*, aún no ha vuelto del todo la espalda a la artesanía melódica y a las decantadas combinaciones métricas tradicionales.

En la obra de este poeta puede seguirse palmo a palmo una sensibilidad en función de un tiempo vivo, que va desde el estatismo minoritario hasta el grito que clama y busca la intimidad comunicativa del hombre y golpea su soledad y angustia cotidianas. Sin embargo, *Hombre en pie de victoria* no cae en el formalismo de la angustia por la angustia o cualquier otra forma retórica más o menos del momento, sino que arrancando de la cantera de la

---

<sup>1</sup> Este breve artículo iba introducido por las siguientes palabras de *Gaceta Semanal de las Artes*: «A propósito del libro de Manuel Castañeda “Hombre en pie de Victoria” ha escrito el poeta Pedro García Cabrera el comentario crítico que publicamos a continuación. Con este libro, ya terminado y preparado para su distribución, iniciamos una colección que confiamos ha de ser del agrado de nuestros lectores. El libro se ha editado al amparo de esta “Gaceta Semanal de las Artes” y ha sido impreso en los “Talleres Tipográficos Sans”. Otros libros y otros autores esperan su turno. Quiera Dios que esta colección no empiece y termine con el libro que hoy lanzamos a la curiosidad del lector. El camino —para toda clase de publicaciones— es duro en las islas, pero firme la voluntad de cruzarlo».

angustia formula una gruesa protesta, lo cual esboza una dirección y advierte de una fe. De este libro se puede afirmar, más exactamente que lo hiciera Gabriel Celaya de un premio Ciudad de Barcelona, «que canta, insulta y reza». Se canta para defenderse de la soledad. Se insulta para destruir lo que nos molesta. Se reza para tocar la oscuridad de los deseos presentidos. Ninguno de estos tres elementos es desdeñable ni puede ser relegado a segundo término, ninguno de ellos dentro del cuadro de valoraciones expresivas de la más fresca actualidad. Nunca, la fe de salvación del hombre entre los hombres. Mucho menos la angustia, porque, como dice Guillermo de Torre, podemos «excluir hoy de sus límites (se refiere a la poesía) cualquier obra que no lleve en su último estrato algún fermento subversivo, que entre sus repliegues no esconda algún quejido ante las incertidumbres del ser o ante la confusión del mundo». Ni siquiera el insulto, porque en medio de tanta bazofia lírica inoperante no cabe el diálogo, ni el respeto, ni el silencio.

Estos tres elementos se dan y combinan en distinta medida en *Hombre en pie de victoria* y afirman el andar de este poeta hacia una búsqueda incansable de sí mismo, fluyendo entre la masa cohesiva del amor y la dispersión del contorno que le anula, pero ante el que se alza como luchador, sin plegar llanto ni bandera. Y es así como Manuel Castañeda González, no con ala evasiva, sino con barra y azada de obrero de su tiempo, entra con *Hombre en pie de victoria* de frente y desnudo, «en la libre alegría del presente».

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1959]

## Poesía canaria

¿Existe una poesía propiamente canaria? Claro está que no me refiero a toda la que se escribe en nuestro Archipiélago, bien por nativos o por foráneos afincados en él, ni tampoco a la de los insulares que residen fuera de su contorno, ni menos a la de oriundos, es decir, a poetas hijos de emigrantes canarios que, nacidos en países que se expresan en nuestra lengua, han tenido ocasión de encontrarse, en alguna dimensión, con las ascendencias isleñas de sus progenitores.

La formulación interrogativa con que comienza esta ponencia no implica que abrigue dudas previas sobre su existencia. Es más bien un principio de diálogo, un dar pie a la conversación conmigo mismo, sobre una poesía que manifieste en algún sentido caracteres diferenciales, que le confiera una personalidad identificadora, que pueda aportar matizaciones que la adscriban a nuestro entorno. Y a esta pregunta no debo responder con alegatos más o menos críticos, ni siquiera detenerme a mencionar aquellos temas que se han venido considerando como exponentes genuinos de la creación poética de las Islas, tales como los del aislamiento, la intimidad y el cosmopolitismo. Hasta hoy todos estos temas, que han aflorado en muchos poetas canarios, no sabemos, con inequívoca claridad, si son constantes anímicas de un espíritu insular o si se trata simplemente de preferencias generacionales, si son meros ingredientes literarios de circunstancias socioeconómicas mudables o características válidas para todo tiempo. Acabo de decir que no es mi propósito entrar en el análisis de tal cuestión. En primer término porque aún no disponemos de estudios suficientes para tal empresa. En este sentido de carencia los centros docentes superiores de Canarias y en especial la Universidad de La Laguna tienen mucho que hacer; patrocinando tesis doctorales

que contribuyan a esclarecer rasgos definitorios de nuestro genio y figura, proporcionándonos datos sobre los movimientos que acunan nuestra presencia en el campo de la poesía.

Y en esta encrucijada de indagaciones quiero contestar a mi pregunta de si existe una poesía propiamente canaria con la única respuesta a mi alcance: con el testimonio de una parte de mi obra poética.

Uno de mis libros —*Las islas en que vivo*— fue escrito en su totalidad junto al mar batiente. En su prólogo hago constar que tal título alude tanto a una topografía concreta como a una insularidad física y mental. Y claro que no son estas las islas *donde vivo* —y subrayo el *donde*—, sino las islas en que vivo, aquellas en las que toma cuerpo y se cumple mi vida, lo que vale tanto como decir islas raíces que buscan, encuentran y se solazan con la amistad de otros archipiélagos que, más que soledades aisladas, son regazo de penas y alegrías en el que el hombre dramatiza el reflejo de su libertad. Y añado: no islas mordiendo la cola en un círculo de agua, sino reductos alzados con hambres de universidad.

Ya he dicho que los poemas que componen *Las islas en que vivo* fueron concebidos y escritos junto al mar batiente, en el litoral suroeste de Tenerife. Elegía para ellos lugares muy arriscados donde pudiera contemplar de cerca las olas en todo su salvajismo. Y he aquí la génesis de uno de tales poemas. Un día de mucha mar se me había parado el reloj. No sabía si la marea estaba subiendo o bajando. Era muy importante para mí conocer este extremo, a fin de no arriesgarme a que me sorprendiese el oleaje entre los veriles sin poder ponerme a cubierto de sus embestidas. Lo cierto era que aquella mañana la mar me sugería muchas cosas, pero yo no hallaba el lenguaje apropiado para apresarlas. Tenía trabado el paraguas de la expresión y no atinaba a abrirlo. De súbito, un golpe de agua me desalojó del sitio en que me encontraba y abandoné aquel risco sin haber podido pergeñar algo que me complaciera. A un hombre que cruzaba por aquellos andurriales pregunté si la marea estaba subiendo ya, porque una ola muy fuerte

me había mojado. Y aquel hombre me respondió: no se fie usted por eso de que la marea esté subiendo. Puede estar bajando y ser *un brote de la mar*.

¡Un brote de la mar! Esta expresión popular fue toda una revelación. Había al azar tropezado con el lenguaje que necesitaba para ordenar las ideas que me estaban bullendo. Ya renglón seguido escribí de un tirón el poema siguiente:

*Un brote de la mar ha llegado a mis pies.  
Inesperadamente  
se ha nacido del vientre de una ola  
con su cuerpo de llantos y rumores  
como si fuera de verdad una vida.  
Tan pura exhalación,  
tan leche hirviendo  
coronó su existir apresurado  
que aun al recuerdo dejó brecha  
su centella de agua.  
Apenas si he podido retener un instante  
su tiempo de morir,  
su nacer velocísimo a la muerte.  
Y acaso toda el alma de una isla,  
más que obsesión de rocas a pie firme,  
sea un brote de mar encadenado.*

Al hacer la autocrítica del poema me extrañaron estos tres versos:

*Tan pura exhalación,  
tan leche hirviendo  
coronó su existir apresurado*

pero, sobre todo, el segundo: tan leche hirviendo, cuya imagen no parecía armónica con el contexto. Cavilando, supuse que este

verso aludiera a un suceso presenciado hacía bastantes años, cuando una lechera, con sus cántaros a la cabeza, hubo de aligerar el paso para coger el tranvía de Tacoronte en una parada del trayecto. El cobrador, que la vio venir, y que retrasó la salida del artefacto para que pudiera tomarlo, le dijo: «Hoy se te hizo tarde.» Y ella respondió: «No; llego como la leche hirviendo». Esta frase, que dormía en mi subconsciente, se liberó del redil del olvido para injerirse en el poema, tal vez por la analogía del movimiento de las espumas con la apresurada blancura de la leche al hervir.

Para mí la poesía es tanto actividad del espíritu como comunicación. Pero comunicación no con éste, ése o aquél, sino con todos, incluido yo mismo. Si de verdad pretendemos acercarnos al hombre, no podemos convertirlo en una abstracción, en una palabra, en una escuela o en una moda. Es ilícito mutilarle, podándole riesgos y pasiones, sed y aventuras. Reducirle a una idea o a un lugar común es atentar contra su condición humana. Por otra parte, entrar en el hombre no es tarea fácil. Muchas veces entraña sacrificios. No basta imaginarlo. Es necesario participar con él en todos aquellos acontecimientos que enumera Rilke y que arañan la sensibilidad. Y aún así, siempre pueden quedar soterradas parcelas de soledades, los entresijos sordomudos de su intimidad, a los que todavía no han podido poner a flote los signos del lenguaje.

Casi todas las composiciones de *Las islas en que vivo* se han montado sobre una anécdota, pero tomándola solamente como punto de partida para esgrimir la silueta del poema. Y gran número de las imágenes que cristalizan en los mismos son formas elaboradas por el pueblo, experiencias formales que brotan espontáneas en la conversación cuando ésta se desnuda y deja al descubierto el acervo de vivencias acumuladas por un particular modo de existir.

Así las expresiones brote de la mar, la verga de la brisa, agacharse la brisa, el agua de la mar se muere en las salinas, la picadera de la mar, pie de lluvia, mar parida y otras muchas surgidas en mis charlas con gentes de nuestros mares, no son féretros de reali-



dades desfasadas, ni muertos caparazones lingüísticos, ni curiosidades de museo, sino expresiones de convivencia con el medio marino, eslabones de ahormadas experiencias nativas. Y estas imágenes son sienes, ojos y oídos de isla. Son, en resumen, nosotros mismos, poblando el tiempo anónimo de la mar.

[*Primer Congreso de Poesía Canaria* (1976),  
Aula de Cultura de Tenerife del Cabildo Insular, 1978]

## Tradición europea en la poesía de Canarias<sup>1</sup>

Agradezco a Radio Club Tenerife la oportunidad que me brinda de hablar sobre la tradición europea de la poesía de Canarias.

De dos distintas maneras pueden ser consideradas las Islas: desde el exterior o desde dentro. Para el transeúnte intercontinental, nuestras peñas atlánticas, en la planicie del mar, son oasis. Para el nativo, sellado a la roca, desde la que otea todos los horizontes como si estuviese en el centro de una inmóvil rosa de los vientos que posibilitara todas las direcciones, la isla es mirador. Esta dualidad, este doble aspecto de lo insular, viene dado literariamente desde la epopeya homérica. Para Ulises, condenado a vagar sobre las aguas, la isla, Circe, es encanto, oasis, aventura. Para Penélope, condenada a esperar, la isla, Itaca, es intimidad, mirador, ventura. Desde esta intimidad, este mirador, esta ventura, el mar que nos rodea y aprisiona es foso y obstáculo que nos recluye en la concha del silencio, que nos vuelve hacia dentro, haciéndonos resonar interiormente como una lírica caracola. Y cuando logramos evadirnos de ella, aun siendo sólo con el pensamiento, como el mar es también sendero innumerable, tiempo sobre el que se abren todos los caminos, su espíritu en fiesta se prende en la novedad, que es siempre un sueño, y no en el lugar común, que es siempre una muerte.

Este ir en busca de lo nuevo, este lanzarse sobre los manantiales directos de lo europeo para abreviar la eterna vigilia de su inquietud creadora, constituye una de las constantes más fecundas y características de los poetas insulares. Ello no significa volver la

---

<sup>1</sup> Según opinión del escritor, periodista y estudioso Manuel Perdomo Alfonso, el trabajo pudo emitirse muy a finales de la década de 1970.

espalda ni infravalorar lo vernáculo, entendiendo por tal el romper o desoír el diálogo profundo del paisaje, sacudir el cuño que una geografía apenas teñida de historia imprime al hombre que lleva a cuestras, lo que por otra parte no sería en todo posible. Y de la misma manera que el isleño tiene una fisonomía espiritual muy suya, que no es la de los demás, éste ha ido vertiendo la expresión de lo que le define y diferencia de otros tipos geográficos, en todas las actividades. En poesía, esta línea de abrir la valva de su aislamiento para captar la virginidad del mundo circundante (porque no es verdad que el mundo sea viejo, ni que todo esté dicho, ni que no haya nada nuevo bajo el sol) comienza en Cairasco de Figueroa, quien, a finales del siglo XVI, marcha a Italia a beber directamente en las ubres del movimiento renacentista para luego, de regreso, introducir el verso esdrújulo (al menos a él se le atribuye) en el Parnaso español y dejarnos su *Templo militante*, labrado platerescamente, y en el cual el concepto geográfico de isla asoma con fuerza y persistencia en muchas de sus imágenes, lo mismo que el sentido oceánico del mar. Y hasta vemos en el verso esdrújulo una clara filiación marinera, levantándose y encabritándose rítmicamente como la cresta de una ola al romper en la arena.

Esta misma línea la prosigue nuestro historiador Viera y Clavijo viajando por Europa y recogiendo las manifestaciones culturales de su tiempo. En sus cartas puede seguirse paso a paso su itinerario, cómo se va empapando del aura y las preocupaciones de su momento, cómo se imanta de aire europeo, de sus técnicas, de sus procedimientos, de todo lo que representa una conquista en las ciencias y las artes, para luego levantar el edificio de su obra, incorporando las islas a los quehaceres más vivos de la época. Viera entra en España por Los Pirineos y es curioso observar cómo sus juicios estimativos del paisaje español van surgiendo en función del recuerdo del paisaje insular.

El gran movimiento que se aglutina en el siglo XIX en torno a la *Revista de Canarias* continúa esta misma línea. Ningún hecho ocurre en el acontecer europeo que no sea puesto al descubierto

desde París, centro entonces de las luces del siglo. Los problemas culturales se proyectan con viveza sobre Tenerife, se ordenan en nuevas perspectivas en medio del vendaval romántico que nos prende en su torbellino poético. Hasta tal punto que el poeta español don Alberto Lista se cree obligado a aconsejar a un poeta amigo de las islas que no imite a Lord Byron ni a Víctor Hugo por ser —dice— corazones prosaicos.

Nuestra generación ha seguido en el mismo camino con tres revistas, *La Rosa de los Vientos*, *Cartones* y *Gaceta de Arte*, con las cuales contribuyó al movimiento renovador de las artes que sacudió Europa durante el paréntesis de paz comprendido entre las dos guerras mundiales. Cada una de estas revistas tuvo su tónica propia: *La Rosa de los Vientos* respondía a la corriente europeizante española; *Cartones*, a la valoración de lo insular dentro de lo occidental; *Gaceta de Arte*, a lo universal.

Quiero hoy recordar tres poetas que respiraron en el clima de estas revistas, ya desaparecidos: Ismael Domínguez, José Antonio Rojas y Domingo López Torres, cuya labor permanece aún casi inédita.

La poesía de Ismael Domínguez era una casi increíble aleación de fuerza y delicadeza. Labraba la estrofa con morosidad y sabiduría, a estilo de orfebre, sin prisas, dando tiempo al tiempo. Todo ponderación y equilibrio, en su verso no hay estridentes imágenes ni expresiones trilladas. Su irreprochable buen gusto le llevó a huir de los extremos, aunque en su estimativa se sintiese más cercano a los innovadores, con sus formas abiertas, que a los académicos, con sus formas cerradas. Poseía el arte difícil del adjetivo, una como manera de adjetivar en voz baja, confidencial, sin esfuerzo. Una adjetivación que sosegaba la frase, imprimiéndole fortaleza y novedad, como si estuviera escrita con palabras color sepia. No militó en ningún ismo porque ni en la vida ni en el arte fue osado ni tímido. Su ternura varonil, el ritmo lento de su espíritu le empujaban hacia la saudade de los mejores líricos portugueses y hacia la pausada prosa de Azorín.

José Antonio Rojas, muerto en nuestro mar con Julio de la Rosa, era una imaginación extraordinaria, siempre desbocada, cazadora de lo imprevisto, con ráfagas que lindaban en lo genial. Su poesía desconcertaba por su ímpetu barroco, por la fuerza centrífuga de su lirismo, por el orden anárquico de sus imágenes, por su desgarramiento cósmico, por los saltos mortales de su ternura. Todo en él era riesgo, y disonancia, y puro quehacer arquitectónico cruzado por silbos musicales. Otras veces caía en profundos pesimismos o en encantadoras baladas familiares sobre ritmos graciosos de fluida dulzura. Personalidad desigual, de dramáticos altibajos, con cantiles salvajes y playas acogedoras, José Antonio Rojas era, a mi juicio, el poeta mejor dotado de su generación, el de más ricos contrastes humanos y el de más poderosa originalidad. La mayor parte de su poesía, apenas conocida de sus íntimos, surgió dentro del ultraísmo, nombre con que se bautizó la aportación española al movimiento poético europeo de entonces.

Y por último Domingo López Torres. Guardemos un instante de silencio. Y que el claro rumor de su poesía sirva para resaltar el oscuro alarido de su muerte.

[En Radio Club Tenerife]

## Palabras de Pedro García Cabrera<sup>1</sup>

Amigos, cuando los componentes de Poesía Joven establecieron contacto la primera vez conmigo, se llevarían la sorpresa al encontrarse con un hombre que nunca se ha endiosado. Que jamás tomó la actitud olímpica de lanzar truenos y rayos contra la obra poética que comenzaban a hacer los demás. Y es que desde mi juventud caló en mí muy profundamente aquella frase dilemática de Eugenio d'Ors: «En arte, en la creación artística, el que no es aprendiz es un farsante».

Ha de entenderse por esto que el arte, la poesía concretamente, ha de estar siempre buscando nuevas formas de expresión, ha de profundizar en el mundo interior del hombre, poniendo a flote todo aquello que está reprimido. Unas veces de manera inconsciente, otras por la fuerza exterior de la represión. Y el que no es capaz de estar siempre descubriéndose a sí mismo, estudiando las formas de comunicarse con los demás, pero siempre atendiendo a una calidad poética que muchas veces no es comunicativa por sí misma, aquel que no es capaz de estar buscando siempre en el camino de crear nuevas vías a la poesía, ése, si se amana y comienza a trillar sobre lo hecho y no le importa que queden en la oscuridad de sí mismo, y por lo tanto de los demás, partes muy vivas de su mundo interior, ése es un farsante. Todo el que se amana, trilla sobre lo hecho o no es capaz de romper ese freno circular que le ata, sigue siendo en arte, como en la vida también, un verdadero farsante. Es así, que estos jóvenes que por su misma juventud están creando cada día su manera de expresión, encon-

---

<sup>1</sup> Discurso de Pedro García Cabrera en el homenaje que le tributó la Joven Poesía en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el 19 de septiembre de 1980.

traron en mí los brazos abiertos. Yo no les he dado nada a ellos, absolutamente nada; yo nunca he sido maestro de nadie ni tampoco he querido ser discípulo de nadie. Ellos me han entregado su juventud, su cariño, su entusiasmo, su alegría; yo les he podido dar simplemente la compañía de un compañero un poco mayor que ellos, pero que trabaja su parcela de Poesía como ellos lo hacen también. Por esta juventud, ellos pensaron también en *Gaceta de Arte*, y aquí han estado esta noche Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl. Conmigo y con vosotros. Con mucho cariño, Maud Westerdahl nos ha llamado a los tres «los tres Mosqueteros». Y efectivamente, fuera de toda ironía, la amistad entre nosotros, no una amistad de agua mansa sino de agua corriente y tumultuosa; nosotros discutimos los problemas y los discutimos a fondo, pero nos trazamos un camino y ese camino lo hemos seguido desde el principio hasta hoy. Yo no les quiero cansar a ustedes. Les puse como condición a los jóvenes que esto no fuera un acto a base de ditirambos a mi persona. Que les ponía la condición de que cada uno se expresara poéticamente y nada más. Que olvidaran los adjetivos, que olvidaran el afecto, incluso, en parte, lo he conseguido, en parte, no ha sido posible. Que conste que yo me he negado a ello desde el principio. Éste para mí es el homenaje que más profundamente ha calado en mi vida, porque viene de la juventud, de la misma juventud de ayer, ésta que ve nacer el sol todos los días. Y todos los días son nuevos. Porque no es cierto que no haya nada nuevo bajo el sol. Para el que está comenzando la vida, es nuevo el amor, la sonrisa, la amistad y nadie antes que ellos la han vivido porque la experiencia en estos trances no es válida para ellos. Han de vivir su propia existencia.

Yo no he hecho más que trabajar en mi poesía. No he pensado nunca en ocupar un determinado puesto. He trabajado en silencio, porque yo he amado mucho la soledad. No para rehuir el contacto con los demás, sino para poder levantar la esperanza. He luchado siempre por la libertad de expresión y he tenido aún hasta hoy la virginidad que tiene el aire y el agua no contaminada

y la luz y el fuego, y un elemento también de mi mundo interior, el más extraordinario de todos: la libertad. He luchado por ella, y he luchado porque he tenido la fortuna de nacer en una isla, una isla que tiene el seno de la fecundidad. Las islas son los senos de la fecundidad sobre el mar y he tenido la fortuna, como muchos de vosotros, de nacer en esta isla. Gracias a todos por vuestras atenciones.

[En *Pedro Garda Cabrera. Homenaje. Joven Poesía Canaria* (19 de septiembre de 1980), Editorial Pilar Rey, Libros Taiga, Santa Cruz de La Palma, 1981]



# REFLEXIONES Y ESCRITOS POLÍTICOS

## La carretera de la liberación

*Al Cabildo de La Gomera*

«No hay política grande —dice Herriot en ese saludable programa de reconstrucción nacional y exaltado amor patrio que es su obra *Crear*— que no se haya sostenido en una vigorosa administración de los trabajos públicos». Una política que no tenga por base una intensificación de las vías de comunicación y una estricta vigilancia para cegar filtraciones, será siempre un estéril aborto condenable. Jamás podrá alcanzarse el codiciado horizonte resplandeciente sin antes roturar el adusto paisaje de nuestra isla con la serpentina de una carretera. Lo único difícil para un pueblo sería la búsqueda de esa arteria central, vitalizante. Pero resuelta la incógnita, es ya marchar sobre ruedas hacia maduresces frutales. De no ser petulancia diría cómo sólo una vía fluvial —el Nilo— creó una civilización: la egipcia. Y pensemos cómo nuestra edad de oro depende de esa medular carretera que juntará, en un hogar común, a nuestros pueblos. A nuestros pueblos aislados, agresivos unos con otros, caínes y abeles denigrantes. Pueblos desconectados, más que por los tajos profundos de sus barrancos, por simas de resentimientos. Pueblos que son vértebras rebeldes, discontinuas, y que no podrán ordenarse en recta columna vertebral dando a La Gomera, hoy baldada, una gallarda postura normal hasta que esa vena terrestre no los ponga en íntimo contacto, no los amase en un total y definitivo bloque.

Aparte este globamiento de nuestros pueblos, tan necesario para la labor de conjunto, que son las que rinden un máximo de efectividad, esta carretera resolvería la paupérrima vida, que, hoy más que nunca, arrastra nuestra capital.

Cuando intentemos hallar la clave del modo de comportarse un pueblo en todas sus características temperamentales —aun en

su moralidad—, el método infalible está en levantar un plano del paisaje en que vive. Conocida la anatomía del terreno, su producto —el hombre— se ilumina hasta el fondo. Y el paisaje de San Sebastián es seco, pobre, desmedrado. La naturaleza le creó para el ascetismo. Sus tostadas entrañas mendigan alimentos de lluvias y verdos. Y en función de estas montañas un pueblo que en sí mismo no pudo encontrar desarrollo. Sólo una puertecilla de escape: el puerto. Pero su puerto sirve casi únicamente para importar. Que es aumentar la pobreza cuando la exportación es casi nula.

Negados de bienes naturales y queriendo vivir este pueblo tuvo que sostenerse de los centros burocráticos, del dinero para obras públicas, de inmoralidades salvadoras. Las bridas de la conciencia son débiles para el sagrado espolazo del instinto de conservación. (Yo, atado —recalco atado— a un tal medio, os hubiera imitado, amigos de San Sebastián.)

Claro que nuestra capital ha tenido posibilidades de engrandecimiento. Ahí está ese filón de «El Llano de la Villa», llaga de enconos, cementerio de la riqueza de San Sebastián. Asunto que ha asesinado el progreso de un pueblo. Más todavía. Que ha atentado contra el pulmón agrícola del Archipiélago.

Pero volvamos a nuestra carretera, aun cuando esto sea, como en el entremés clásico, discutir el fruto sin haber plantado el árbol. Por su virtud, los pueblos del norte darían a San Sebastián el tráfico —la vida— y a cambio la capital daría al norte el puerto para la fácil salida de sus productos. Ella traería la intensificación de las zonas de cultivo. El montaje de oficinas de las casas exportadoras. El movimiento de viajeros, autos, hoteles. Y ya entonces podría acondicionarse un Hospital —inútil hoy para la isla por ser más fácil el transporte a Tenerife—. Y pensarse en la creación de un Instituto. Y tantas otras cosas que cambiarían totalmente la fisonomía de La Gomera.

Por todo esto —vellocino de oro— y por no ser el Cabildo el Jasón preciso, la desconfianza es nuestra sombra. De vuestras manos, señores consejeros, que sostienen este Concierto, están

sujetas nuestras miradas. Recordad la frase de Herriot con que abro la perspectiva de estas líneas. La puerta de la liberación está abierta. —Liberación y, además, dignificación para vosotros—. Pasemos todos, sin nombre ni cliché, hermanos compactos, bajo el arco triunfal. Rápidos a la meta. Rectos a la victoria. Es ya el único camino.

[*Altavoz*, Santa Cruz de Tenerife,  
20 de octubre de 1930]

## Carta abierta

Señor don Daniel Ramos Ventura, en Vallehermoso.

Distinguido paisano: Ya que parece interesarse usted por nuestros obreros, según se desprende de su contestación al mal comprendido artículo —y no por usted, precisamente— de Juan Pedro, sin que yo intente proyectar un fiat en los pliegues borrosos de tal incidente, traeré aquí la contradicción manifiesta entre el sentir obrero —al que pertenecemos los dos— y la actuación que viene realizando. Y digo, con frase que no es mía, que todo hombre tiene la libertad que se merece. Esto, que pudiera ofrecer fallas, es una afirmación rotunda en la pasividad ambiente de ese valle, que más parece llanura, pues no se eleva en el obrerismo ninguna colina despierta, ninguna altitud redentora. El valle está lleno de montañas libres y conmovidas que trepan al aire. En cambio sus hombres rastrean. No han sabido copiar el ejemplo del paisaje y los obreros están esclavizados. Quien esté libre que arroje con verdad la primera piedra.

Los han llamado a ustedes borregos. El calificativo pudiera aparecer como duro. Y sin embargo...

Toda la historia de la civilización humana es una liberación continua del hombre —dice Riazanow— de las trabas del reino animal. En los estadiums avanzados de esta civilización, el hombre *social* sustituye al hombre *natural*. Y los obreros de esa isla no han conseguido esa constitución. Continúan en el estado primitivo de la tribu. Será doloroso, pero ello es cierto. Las palabras de los obreros podrán desmentirlo; pero sus hechos lo afirman.

Ahí está, aún caliente, el despido injusto de un obrero de las obras que se realizan en la carretera de ese pueblo.

En ninguna parte donde exista una masa organizada de obreros —socialmente constituidos— suceden casos como el de refe-

rencia. Las leyes conceden a los obreros el derecho de asociación para contrarrestar las arbitrariedades de los patronos. Y ese derecho importantísimo no lo ejercen ustedes.

Describiré el hecho desnudo. Ese contratista agredió económica, social y moralmente a un miembro obrero. Y los obreros de Vallehermoso —por los que usted parece interesarse— se cruzan de brazos, aguantando la bofetada denigrante, sin adoptar los medios defensivos que la ley les concede. Frente a esta actitud, ¿cree usted sinceramente en la injusticia del calificativo borregos?

Esperando que sus hechos desmientan sus palabras, queda de usted quien le habla socialmente y no políticamente.

[*Allavoz*, Santa Cruz de Tenerife,  
30 de diciembre de 1930]

## Notas para una estructuración de las islas<sup>1</sup>

En las cuartillas de presentación con que el Presidente de esta sociedad, señores, inauguró este ciclo de conferencias, se dijo —y creo recordarlo bien— que no tan sólo interesaba el traer aquí figuras políticas ya en relieve, sino además las de todos aquellos jóvenes que pudieran aportar ideas al perfilamiento de esta hora de ahora, para mí náufraga y francamente ciega. Y el primero de los conferenciantes —el señor Orozco— añadió como amplificación y complemento de estas frases, que aquí en esta casa cabrían todos los matices políticos, las más variadas opiniones, las más opuestas ideologías. Y que, únicamente, debiera tenerse en cuenta por todos los que en este ciclo tomasen parte, una a manera de condición esencialísima: la sinceridad. Sin necesidad de tal advertencia, yo me doy a ella por entero. Y fiel a ella, diré: que si bien este curso de conferencias tiene mi simpatía, no participa de todo mi afecto, por cuanto se podrá decir que esta época —como todas las épocas, pues no es privilegio de ninguna— es de pensamiento, de palabras y de acción, pero esto nada significa si no se puntualiza, se concreta algo más, añadiendo que el pensamiento ha de estar sujeto a un canon, a un rigor las palabras y a una disciplina los hechos, suprimiendo el falso aditamento de cuarterería —ruin cocina de entorchados de agobio— con que se ha cargado esta palabra, a la cual hay que devolverle en su prístino fulgor con Unamuno —esa voz trágica que se desuella en una España derrotada— diciendo que disciplina viene de discípulo. Por ello, porque estas conferencias no están sujetas a un control científico —considerándolas como serie, aun cuando sí pudieran estarlo cada una por sí,

---

<sup>1</sup> Al original manuscrito le falta el final del discurso. Igualmente a la transcripción mecanográfica, realizada por el autor.

aisladamente— es por lo que digo que este ciclo ofrece una falla a la entrega total de mi afecto. Hubiera sido para mí más halagador, en gracia a la mayor efectividad que pudieran rendir, haber convocado una reunión previa y haber confeccionado un plan armónico, ceñido a una poderosa unidad integral —integrado con especialidades—, como exigen los tiempos a cualquier manifestación del intelecto: ya sea pensamiento, palabra o acción.

Porque no debemos olvidar que el punto de partida de toda época constructiva se caracteriza por la ordenación de elementos, antes dispersos. Y el siglo XIX no hizo otra cosa que adoptar una actitud francamente revolucionaria contra todo lo estatuido, proporcionándonos esos elementos que le han venido tallando en los años de prueba de este siglo, para comenzar de nuevo a ensamblarlos. Y no es que sea un privilegio que quiera recabar para sí esta generación, que ya se ha llamado de 1929. Sino que pulsando aconteceres históricos, entraré con Antonio Espina en un ensayo publicado en la *Revista de las Españas* titulado «La cita del tres con el cero», donde demuestra que los grandes acontecimientos se producen alrededor de concluir la primera treintena —1930, 1830, 1730— de cada siglo. A esto podrá objetar que el siglo cronológico no corresponde siempre al siglo histórico; pero que siempre hay un aprendizaje que oscila en los cincuenta primeros años es indudable.

Con la organización de este ciclo de conferencias en la forma indicada, se lograría que las ideas irradiasen más puras, como son y como deben ser, sin que un premeditado fin las deformase acomodándolas a una postura adoptada de antemano, ciñéndolas entre el aro rígido de un partido o entre la pulsera de conveniencias posteriores.

Espero que no se vea en esta apreciación asperezas ni ángulos punzantes. Sólo a la categoría de las advertencias me remito. Y no hay aquí un deseo de fustigar. Antes bien, enciendo mi gratitud —ya que es hábito agradecer lo justo, y más ahora en que lo ilegal y lo injusto es lo normal— por haber, por primera vez, cotizado en el



campo de la isla a elementos jóvenes, hasta hoy, a pesar de las esperanzas cifradas en ellos, al margen de toda actuación por no abrirseles las compuertas ciudadanas. Recluida en el mundo abstracto de las ideas, recorriendo un aprendizaje de silencios, parece llegada la hora de exteriorizar las ideas acumuladas en días pensativos, en nuestros días de estudiantes libres. Sólo lamento el que mis primeras palabras políticas no se hayan dado al viento tremolando en él, en lugar de la bandera de los Borbones, esa otra más noble de una república liberadora.

Pero al abandonar la juventud esos reductos de silencio para entrar en tablados de iniciación colectiva, mucho me temo que no vaya a producir disgustos en determinados sectores de opinión. Y no es que quiera traer aquí formas de lucha entre lo que falsamente hemos llamado nuevos y viejos. Sino que al actuar la juventud, ésta ha de hacerlo seguramente en forma de cuña. Y las cuñas jóvenes no son bien recibidas en la masa compacta de los maduros, de no haber en ella esa sagaz mirada con que Herriot encabeza su obra *Crear*. «A los jóvenes franceses para que sean más inteligentes y más atrevidos que nosotros», dice. Frase que por sí sola es ya capaz de crear una juventud, pues es de una cordialidad y de un estímulo ejemplares. He nombrado jóvenes y maduros, dos núcleos que desequilibran todo momento histórico. Y yo pienso, aquí en la vela de la idea, sin la contextura seria del mar madurez— y el alocado correr del viento —juventud-maduros y jóvenes. Hay aquí el hecho biológico. Y como biológico, fatal, irremediable. La juventud es insumisa, descontenta. Mira con desinterés las cosas. Rebelde, todo le parece poco. Corresponde este momento —romántico— con el predominio de la asimilación sobre la desasimilación con un romanticismo fisiológico. Luego, va demostrando simpatías, afectos, que es como si fuera tomando posiciones, encadenándose, característico de quien avanza a la madurez. Y al llegar a ella es ya conservador, aun cuando sólo lo sea en algunos casos de sus propias ideas. Corresponde este momento con el equilibrio entre asimilación y desasimilación. Hay ya contención. Lo que

puede llamarse un clasicismo fisiológico. Esta teoría de evolución al conservadurismo paralela a la edad, la he cogido del catedrático de la Central Jiménez Asúa. De modo que la razón de un choque de ideas, si lo hubiera, entre dos generaciones, está en este mecanismo del que no podemos escapar unos ni otros, a menos de traicionar el principio natural a que ha de ajustarse el individuo en cada plano de su trayecto vital. Y aun cuando éste a manera de prólogo se va dilatando un poco ya, no quiero entrar aún en el tema anunciado, «Notas para una estructuración de las islas», sin antes hacer una última consideración, a mi juicio de excepcional importancia. Me refiero a eso que llamamos «aplatanamiento». Casi todos hemos sido testigos, cuando no autores y actores, de algún individuo extraño o íntimo que, al descubrir una necesidad o fuente sin explotar y preguntarnos el motivo de la negligencia, ante la cara seria de la responsabilidad, contesta no con un encogimiento de hombros, que sería traducción de una indiferencia, sino con un: «¿Qué quiere usted? El aplatanamiento». Y el «aplatanamiento» es el lugar común más agudo y más desastroso que pudo inventar un pueblo, para no hacer nada. En él halla disculpa toda inactividad. En él se refugia toda responsabilidad. A él se acude como escudo protector para eludir toda acusación pasiva. En él se entierran las energías de un pueblo. Y la vida —digo con Zulueta— es una afirmación. Una afirmación continua para desvanecerla entre los decadentes cojines de un *dolce far niente* agostador. Por tanto, yo traduciré aplatanamiento por vagancia o por gandulería. Y una prueba de esto es la idea lanzada hace algún tiempo por un diario local —creo que por *La Prensa*—, que es al diario que siempre le asaltan ideas peregrinas. Me refiero a lo que se viene llamando industrias turísticas. Para que los extranjeros —aves de paso, con escala de unas horas— se diviertan, y para procurarles distracciones, se ideó movilizar de un modo permanente a un grupo de ambos sexos que máquillados con los trajes típicos bailasen y cantasen con eso que se dice que es tradición popular. Y yo me pregunto cómo es posible que un pueblo descienda a trafi-

car con sus sentimientos. Digo pueblo, y no es verdad. Porque la masa está ausente de estas ideas. Pero es necesario que las sepa para que se vaya formando una conciencia y que en la hora responsable sepa exigir a los que pretenden comerciar con nuestra libertad, ávidos de libras esterlinas.

Y ya ahora entraré en esta otra parte más seria: de unas «Notas para la estructuración de las islas». En una glosa de Eugenio d'Ors, se habla de las reacciones y contrarreacciones en los siglos a la manera de la disposición que en la pila de Volta tienen sus elementos: rodajas de zinc alternando con rodajas empapadas de agua acidulada. Y se dice que a un siglo preocupado por la Historia sucede otro enamorado de la Geografía. Siglo XIX, eminentemente histórico. Por tanto, amigo del subjetivismo. Por tanto, desordenado. Como reacción, el XX, eminentemente geográfico. Por tanto, amigo del objetivismo. Y por tanto, anhelante de orden que es construcción. He aquí ya en camino central: exaltación del suelo nativo. Penetrando en el *Ideario Español* de Ganivet, encontramos ya esta afirmación previsoras, y, como toda previsión, antecendencia de la hora actual, que nos descubre un medular foco de posibles radiaciones fecundadas. «He aquí —dice— un criterio fijo, inmutable, para proceder cuerdamente en todos los asuntos políticos: agarrarse con fuerza al terreno, y golpearlo para que diga lo que quiere». Este criterio geográfico es base de todas mis ideas. Tendamos la mirada por las islas. Siete islas como siete figuras en el escudo del mar. Y esta visión me lleva a otra simultánea: a Cuba. Y en Cuba: al Ateneo Canario. Y en el Ateneo Canario: a la bandera de su asta, en campo azul, siete estrellas bordadas. Los isleños expatriados han clavado en la tela simbólica la emoción geográfica del Archipiélago. Siete estrellas emergiendo del mar. Y todas iguales. Con un perfecto sentido de la armonía, de la cordialidad.

Junto a esta visión de presente isocronismo, traeré esta obra de tiempos más lejanos: Grecia. La concepción del cosmos griego tiene su imagen exacta en la isla, rodeada por el mar. También en

el continente la polis es una isla. Cada ciudad abarca lo que el radio de la mirada. Más allá hay otra ciudad: un país enemigo. Y son dos los archipiélagos helénicos. El de las islas ancladas en el agua. Y el de las polis sujetas en la tierra. Aquí se ve cómo la moción geográfica del insular fue implantada en el continente. Y de esto, ¿qué se trasluce? El profundo individualismo del insular como reflejo del territorio. El griego adora la escultura: su arte predilecto. La figura aislada, sin grupos. Se repite otra vez el eco de la isla, aislada también. Y se vuelve a repetir en el diálogo socrático. Platón, en el primer tomo de su *República*, gira, ciñéndolo, alrededor del concepto de justicia. Le contrapone objeciones que lo desvirtúan. Lo clarifica, deslinda, define. De la misma manera que el mar contornea —definiéndolo— el perímetro insular. Y este individualismo le lleva —al griego— a la máxima libertad, a no reconocer supremacías. Por eso las ciudades se destrozan unas a otras dentro de su misma nación. Atenas y Esparta son los ejemplos más vivos por tener vitalidad más poderosa. Pero también las restantes se miran con recelo, con encono. Y tenemos ya aquí un cuadro antiguo que se repite en nuestras islas. La lucha de siglos que sostienen Gran Canaria y Tenerife actualiza este ejemplo histórico, coreado por las otras menores. Lucha de siglos porque así se hallan en nuestros hombres regionales. María Luisa Villalba, antena joven y uno de los más recios pilares del pensamiento actual atlántico, ha recogido estas fulguraciones combativas, desde Cairasco de Figueroa, de Las Palmas, y Antonio de Viana, de Tenerife, poetas los dos correspondientes al Siglo de Oro español, hasta nuestros días agitados y en fervores. He aquí planteado ya un problema de orden interno. Un problema subsiste —dice Ortega y Gasset— allí donde late una oposición. Y oposición manifiesta existe entre las islas. Ésta estalla siempre que se quiere señalar a Santa Cruz o a Las Palmas como capitales del Archipiélago. Ninguna se tolera a la otra esa distinción única. Por tanto hay que resolverlo lógicamente. Se precisa vivir no en llamas de discordias sino de solidaridad. A la unión. Pero ésta ha de ser de tal forma que,

respetando la realidad objetiva de nuestra geografía, abra los paréntesis de libre acción que dicta el individualismo. Es decir, que junto a la autonomía que exige cada isla haya también una federación de ellas. Unos Cabildos más amplios que los actuales encauzarían la autonomía que solventase los asuntos de cada peña. Y una mancomunidad con elementos de Cabildos mecanizarían los temas que afectasen a todo el Archipiélago.

Este tema de la autonomía regional, actualizado últimamente por el doctor Marañón en un artículo publicado en *La Provincia de Huelva*, con la interrogación de «¿Centralismo o autonomía?», no tiene aplicación a nosotros en la forma por él planteada, aun cuando sí la tenga para todas las demás provincias españolas.

Dice el autor de *Los Estados intersexuales de la especie humana* que así como no ocurre en el organismo humano la más pequeña lesión que no tenga su resonancia en los centros nerviosos y cerebrales, así también el más leve suceso de una aldea debe repercutir en toda la nación. Es lo que llamaríamos la supersensibilidad social. Los pueblos no pueden ser cotos aislados; pero así como cada órgano tiene una función específica, así también hoy las capitales de provincia tienen intereses locales, y que sin embargo no pueden resolver sin contar con Madrid, con la lejana capital del Estado. Y es preciso que los miembros se universalicen, que cada miembro esté imbuido de un enérgico interés nacional y que la trama administrativa no sea solamente la que nos supedita al eterno conductor. De modo que la autonomía consistiría, según esto, en resolver nuestras necesidades de orden local, sin contar con Madrid y el centralismo, en esa universalización de los más reducidos cotos aldeanos que crearían una expectación por lo nacional, vibrando todos ellos en una atmósfera idónea. Pero esta fórmula no resiste el análisis. Porque el cuerpo humano crece por intususcepción —de dentro a fuera— y el cuerpo geográfico y social por yuxtaposición-agregación. Y cabría preguntarnos el doble absurdo de esta pregunta: ¿cuántas parcelas —provincias— son necesarias para constituir una unidad?, ¿cuántas individualida-

des se precisan para formar un país? Concretándonos a España, diríamos que las provincias comprendidas en el ruedo ibérico. Pero, ¿y Canarias? Canarias no está encerrada en el perímetro hispánico, sino adentrada en el Atlántico.

A los canarios no nos resuelve nada esta autonomía. La traba administrativa, que es lo único hasta aquí, lejos de asociar, disuelve. Porque la trama administrativa viene a ser como la cadena que ata al presidiario. Del presidiario que sueña con romperla, oyendo la sirena de la Libertad.

La poesía del siglo XIX tinerfeño nos ofrece un caudal de sugerencias políticas, ya que como valor de arte se mueve dentro del patrón general de la española en el citado siglo, que ha confeccionado Ortega y Gasset. Es «sobrada de tamaño y falta de calidad». Pero para no entrar en el análisis de los poetas subjetivos —que dejaré para otra ocasión— entresacaré los siguientes párrafos de una carta prólogo publicada en el número 2 de la *Revista de Canarias*, correspondiente al 23 de diciembre de 1878, y cuyo autor resume admirablemente el espíritu de su siglo. «Nacimos para España —dice— en los días de su grandeza; pero hemos vivido en los tiempos de su decadencia: sus glorias las amamos sin el placer de haberlas sentido. *La desgracia nos hirió...* Estas consideraciones —añade— explican el hecho de que la poesía canaria no busque el tema de sus cantos en asuntos españoles y en la tendencia en muchos de ir a recoger la tradición en la lucha que sostuvieron los *generosos* guanches contra el conquistador *cruel*».

Claramente surge la burbuja inconsciente del sentimiento subterráneo que anidaba en los estratos más hondos de esta generación. Y el temperamental termómetro del XIX, terriblemente político y furibundo exaltador del liberalismo, reflejó este carácter en su poesía.

Pero no es este aspecto el que me interesa desarrollar aquí. Es el de nuestra independencia económica el objeto de esta charla. Y repetiré: que tal como concibe Marañón la autonomía no le resuelve a Canarias el problema económico, aunque sí, a primera

vista, el político. Se me dirá: ¿pero los problemas económicos no son también políticos? Ciertamente que sí. Pero en Canarias no ocurre tal cosa. Y es que Canarias pertenece políticamente a España, geográficamente a África y económicamente al extranjero. Pues siendo las islas eminentemente agrícolas, es en la explotación de la agricultura —con su exportación— donde tiene su independencia económica. Ahora bien. ¿Hasta qué punto somos dueños de nuestras zonas de cultivo? Pasemos la mirada sobre la isla de Tenerife. Emerge del mar y se alza como un tobogán en sus laderas, hay una exaltación de color. Una verde sinfonía predomina: son las plataneras. Toda la riqueza de la isla late en ellas. Pero en las zonas mejores las han comprado «casas» extranjeras. Otra parte está trabajada con préstamos hechos en libras por esas mismas «casas», con la condición de que al no desembolsar los pequeños propietarios la cantidad prestada y los intereses correspondientes, tendrán la exclusiva de la producción. Y por último otra tercera parte de las tierras cultivables están arrendadas a esas empresas extrañas. Si se hiciese una estadística de las hectáreas de terreno productivo con que cuenta Tenerife y otra con las que realmente pertenecen a los isleños, el lenguaje vivo de sus cifras nos llenaría de desaliento.

[Conferencia pronunciada en la sociedad «Juventud Republicana», cuarta del ciclo sobre temas políticos y socioculturales, en la segunda semana de diciembre de 1930]

## Asamblea de invertebrados

*La Prensa* de hoy publica el siguiente telegrama:

«Para recabar del Gobierno de la República no prive de representación en Cortes a las islas menores, mañana se reunirá una asamblea magna de todas las representaciones, esperando que Tenerife apoye estas gestiones».

Detrás del correcto despacho se mueve la intriga. No hay más que ver el origen del despacho: Hermigua: pueblo donde el Ayuntamiento sacó 13 concejales albistas. El copo. Y es que Hermigua es la residencia del máximo caciquismo. Allí todo está igual. En balde llegó la República. El último alcalde del último Gobierno faccioso continúa al frente de aquella corporación municipal. Los mismos matarifes de los derechos del pueblo miman una isla para quien la República no ha tenido más significación sino la de cualquier gobierno monárquico. Y ahora, como con el nuevo sistema de elecciones el diputado albista se les escapa de las manos, ponen el grito en el cielo: Un cielo que no puede ser otro que el de las arbitrariedades de siempre.

A las puertas de Tenerife viene clamando esa política gomeña, acuñada por intereses personales, húmeda de inmoralidades, que sesteá, con su hipócrita recato habitual por los primeros pasos del régimen naciente. Mares de asco me separarían de Hermigua, si este pueblo no fuera también el que logró 23 votos republicanos en la pasada contienda electoral. 23 jóvenes separados del momento actual porque no saben adaptarse a un burocratismo decadente y sí, sólo, en un tono lírico.

La resolución del Gobierno de verificar las elecciones a diputados a Cortes por circunscripciones es un magnífico golpe al caciquismo. Las «magnas representaciones» de La Gomera alegan una ingenuidad: que las islas menores no quedan sin representación.



¡Mentira! Lo que ellos piden es que esas islas no queden sin caciques.

Ya sabe Tenerife quién es el pedigüeño.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
8 de mayo de 1931]

## Algo sobre desgobierno municipal. Aclarando conceptos

En la sesión del miércoles, cuando en nombre de la minoría socialista y por mandato de ésta hube de exponer nuestra impresión y censura sobre la labor pasiva —y casi de abstención— que viene desarrollando la mayoría republicana en cuyas manos y bajo cuya responsabilidad gravitan enteramente los destinos municipales, emití conceptos que no han alcanzado su justa interpretación.

Como socialista y como intérprete disciplinado de una minoría, me interesa grandemente que estos juicios vayan debidamente encausados porque podrían prestarse a juegos que dejarían en entredicho a una clase de trabajadores. Clase que, como todas, ocupa lugar preferente en nuestros credos. Esto aparte de que también esta circunstancia pudiera tomarse como lenitivo no justificable de aquellos a quienes iban enfiladas nuestras censuras.

La prensa local y particularmente *Gaceta de Tenerife y Progreso*, reseñan que yo dije que la administración municipal era un desbarajuste y que nadie sabía nada de nada, y que en tal desorganización los funcionarios perdían el tiempo en dimes y diretes.

Esto dicho así (y no he de negar que yo utilizara estas palabras) parece envolver un latigazo a los funcionarios. Interpretación falsa, pues a lo más que creo que podría llegar un concejal que no sea técnico en la administración, es a decir si está satisfecho o no del rendimiento, el método y la distribución.

Porque, ¿cómo se comprende que una minoría, esclava de la racionalidad, al enjuiciar la deslavazada actuación política —recalco, política— de la mayoría, involucrase censura a los funcionarios, abusando del viejo procedimiento de la divagación, que hoy pide en los debates municipales, con sacrificio de santa unidad creadora?

Para que se comprenda mejor nuestro propósito, que no fue, contra los que sólo tienen la misión de trabajar y dar realidad a las creaciones, buenas o malas, de la Corporación, siendo siempre, fatalmente, un reflejo de lo que ella sea, explicaré concretamente el caso grave y básico, esencial de toda buena administración que dio pie a que nuestra minoría pusiera de relieve el estado desorganizado y desorganizante de la administración municipal. (Y entiéndase de una vez para siempre que tal estado castizo no se origina en función de los empleados, sino en función de los elementos directores. Aquí hay dos campos perfectamente delimitados.)

Ningún concejal, por el solo hecho de su investidura de edil, es un hombre repentinamente versado en todas las cuestiones municipales; ni siquiera un iniciado en tales materias.

Suele ser, como lo somos nosotros, hombres de buena voluntad, revestidos de un mandato popular y encariñados con un programa que a conciencia y de buena fe tratamos de imprimir a todas las cuestiones susceptibles de ello, después de estudiar con entusiasmo las posibilidades mirando siempre al bien colectivo y, tratándose de nosotros, al social.

Sopesamos todos los problemas apremiantes, y nos detuvimos, porque no podía ser menos, en el más grave, en el, hasta ahora, insoluble: la vivienda.

Nos encontramos con muchas diligencias, proyectos, expedientes voluminosos, etc. Sistemas varios de financiación (siempre las finanzas) y otras cosas por el estilo. Pero, en resumen, nada. Quisimos estudiar las posibilidades del municipio, conocer sus recursos, su riqueza, en fin, y sacamos siempre las mismas consecuencias: todo exhausto, el crédito abusado.

Nos queda el último recurso: el de echar mano de lo inservible, es decir, de la propiedad no útil del Ayuntamiento, para que se fabricasen casas donde fuese. Y aquí viene nuestra tribulación. Deseamos saber cuáles son los solares que el Ayuntamiento posee y no utiliza. Un funcionario (nótese que es un funcionario y que,

por tanto, no cabe sospechar en nosotros que le neguemos capacidad y conocimiento) nos informa: Eso es sencillo. Pidan ustedes el inventario de bienes y propiedades del Ayuntamiento. (Y si no, la misma cuenta de propiedades, la correspondiente a este año o al último pasado.)

Nos mandan a una oficina. De ésta nos dirigen a otra, de esta otra a una tercera y después a una cuarta; hasta que nos cansamos.

En conclusión: que el Ayuntamiento no tiene inventario. No es necesario que yo exagere la importancia de este documento. El lector por poco que entienda de estas cosas tendrá que hacerse cargo del desastre que representa una administración que no tiene inventariado su patrimonio que es la base, precisamente, porque no cabe opción a elegir otra, de su economía.

Sabemos que los ayuntamientos rurales, donde los servicios son todos reducidos, pueden llevarse por solo el secretario. A medida que el municipio se desarrolla y toman mayor incremento sus actividades, se va dibujando una organización adecuada, mediante la distribución del trabajo y las funciones gestoras o directivas. Cuando se llega a tener la importancia del nuestro, se observa la necesidad de un nuevo órgano que es la Administración de Rentas y Propiedades; es decir, un organismo que tenga por única finalidad o cometido la administración del patrimonio municipal para que en cualquier momento, computando rentas y bienes, se pueda saber el volumen de riqueza del municipio.

—¿Y de todo esto no se lleva nada?

—Seriamente, formalmente, nada.

Véase si tenemos o no razón para hablar de la desorganización municipal, que no es desde nuestro puesto una apreciación objetiva del instante, sino una apreciación de conjunto que alcanza a todos los concejales que hoy constituyen mayoría.

Sin iniciativas —al menos hasta hoy—, sin programas, sin siquiera planes para el momento, con la guillotina en la mano para utilizarla cuando les conviene, con la corporación estacionada, con las comisiones taponadas y con muchas divagaciones, no son

bisoños ni ajenos, por tanto, del todo a la herencia del desbarajuste y desorientación que hoy recogemos.

Y contra ellos, y no contra los empleados, fueron nuestras censuras, porque los empleados harto hacen con imprimir el único aspecto de dinamismo apreciable de ese rengueante carro municipal.

Y conste que esto no significa proclamar impunidades porque nosotros no ignoramos ni olvidaremos donde empiezan y donde terminan las responsabilidades de cada uno de los elementos que integran la administración municipal.

[*El Socialista*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 13, 2 de noviembre de 1931]

## El movimiento revolucionario de octubre

Quienes crean, con mentalidad mesiánica, que los fenómenos sociales se producen por el capricho de unas pocas voluntades directoras, es que desconocen las profundas corrientes históricas que minan el subsuelo de las épocas. La ingenuidad de los que todo lo reducen a un simplismo miope, unas veces; y la reacción defensiva de los que se han sentido golpeados, otras, por un levantamiento, tratando de personalizarlo en una figura determinada, para, responsabilizándola, procurar eliminarla, impide en la mayoría de los casos penetrar en la verdadera entraña del problema, limitándose los enjuiciadores a la enumeración de las consecuencias superficiales, a los perfiles sentimentales, a las perturbaciones que, como cola, tiene toda acción orgánicamente revolucionaria. O lo que es lo mismo: a desmedular los hechos, aislándolos del foco vivo que los engendrara. Claro está que en todo movimiento revolucionario hay nombres que permanecen. Pero ello no obedece al poder de contagio que por sí mismo ejerza un líder sobre una masa. Sino, justamente, por lo contrario, por haber interpretado un sentimiento colectivo en las multitudes y haber logrado plasmarlo en consignas claras, señalándole una vía positiva para conquistar un conjunto de realidades, previamente acariciadas en los órdenes afectivo y mental. Quien logre interpretar el conglomerado de vivencias latentes de las masas en un momento específico de su marcha ascendente se convierte en el vértice orientador, en el exponente de una táctica y una doctrina. Es de la masa de donde brota la individualidad, aunque luego ésta lleve una acción moldeadora sobre la levadura que le diera vida. Nunca es la individualidad quien por sí misma, integralmente autónoma, crea una gran oleada colectiva. El error está en tomar lo que es una función por una unidad.

El movimiento revolucionario de octubre pretendió la conquista del poder político como instrumento para, desde él, realizar la transformación social. Este objetivo máximo no pudo ser alcanzado. Sin embargo, el movimiento no se perdió en la esterilidad. Descarto aquí las ventajas que él reportara al movimiento nacionalista español, acreditándole de revolucionario ante aquellos sectores que le consideraban como una hijuela de la socialdemocracia centroeuropea. Hay un objetivo práctico inmediato que afecta a un mayor volumen de opinión, que ya abarca no solamente a los que encuadran sus actividades políticas en los partidos obreros clasistas, sino también a determinados sectores de la pequeña burguesía española, enrolados en los partidos republicanos de izquierda. Y es esta consecuencia importantísima la de haber puesto freno a la pleamar fascista vaticanista, desenmascarando a los demagogos de la derecha y a los de la derecha republicana.

Al advenimiento de la República se ha dicho ya muchas veces, la situación nacional era un caos en el que influía poderosamente el angustioso panorama internacional. Se encontró la República, pues, con unos problemas que, los más graves, mas que de factores internacionales dependían del exterior y que obedecían al sistema de producción capitalista. Esto creó un ambiente de descontento que, atizado por los demagogos de la derecha, movilizó una gran opinión adversa al espíritu de las Constituyentes. Esto, unido a los privilegios cercenados del clero, de los grandes terratenientes y demás instituciones de tipo reaccionario, fue aprovechado, bajo el puente de plata que le ofrecía la desunión de los republicanos, por Gil Robles para llevar a las elecciones de noviembre del 33 una insospechada, por lo numerosa, representación parlamentaria. Con este triunfo, la demagogia intensificó su propaganda y el «salvador de España» y «enviado de Dios» envenenaba fácilmente un pueblo que no había podido adquirir una cultura política y estaba tarado de una concepción mesiánica heredada del siglo XIX. Los halagos a las fuerzas obreras, el utilizar las ideas del cristianismo y los postulados y reivindicaciones parciales del socialis-

mo para sus campañas de encumbramiento, iban formado un estado de opinión artificial que constituía una amenaza, el caldo apropiado para un golpe fascista. Pues bien, el movimiento de octubre, obligando a todos estos demagogos a emplearse desde el poder con la máxima violencia contra las fuerzas obreras, especialmente contra los socialistas, le constriñó a descubrir las cartas. La represión fue proporcionada a la demagogia, a la falsedad de los principios que sustentaban. Su conducta que para muchos republicanos era una incógnita quedó tatuada de estigmas imborrables. La opinión ascendente de Gil Robles se vio automáticamente frenada y comenzó a descender seguidamente. Los ilusionados, los esperanzados se desencantaron del mito. Vieron todos los que no querían ver. La demostración fue dolorosa. Fue preciso un mar de sangre. Pero en ese mar de sangre se ahogó de momento el cuerpo del fascismo español, que alimentaban las circunstancias exteriores favorables.

Esta consecuencia no podía ser objetivo de un movimiento de la magnitud del de octubre. El objetivo era la revolución social. Pero cuando una idea de honda justicia social late en la entraña viva del tiempo, cuando es profunda, eminentemente histórica y racional, ésta lleva aparejada tal cantidad de elementos actuales, tanto contenido liberador que aun cuando no alcance el esfuerzo último colma y derrama su propio contenido, sus savias internas, en los objetivos parciales secundarios. Desde nuestro mirador marxista, octubre es proletario. Desde el campo de la democracia, es el estrangulamiento momentáneo de un estado de opinión que posibilita la entronización del fascismo.

[14 de abril, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 2, 9 de septiembre de 1935]



# TEATRO

*PROYECCIONES*

## CUADRO UNO

[ESCENA ÚNICA]

*La escena, una habitación de una casa recién construida. Blanca, desnuda de pared. Ventana al fondo. Laterales, puertas. Pintor sobre una escalera pintará la ventana, con pantalones viejos. El hijo del dueño, joven.*

HIJO. —Buenos días. (*Entrando.*)

PINTOR. —Buenas tardes.

HIJO. —He dicho buenos días.

PINTOR. —Yo dije buenas tardes.

HIJO. —Pero son buenos días.

PINTOR. —Son también buenas tardes.

HIJO. —¿Sabe qué hora es?

PINTOR. —¿Qué hora es?

HIJO. —Las once.

PINTOR. —Bueno, las once.

HIJO. —Pues siendo las once...

PINTOR. —Claro, lo que decía yo.

HIJO. —¿Qué es lo que decía usted?

PINTOR. —Que buenas tardes.

HIJO. —Pero... ¿y el reloj?

PINTOR. —¿Su reloj? Sí, ya sé, las once, sí...

HIJO. —¿Quiere usted decir que anda mal?

PINTOR. —No, no, no.

HIJO. —¿Que está atrasado?

PINTOR. —Podiera estarlo. Pero yo no digo eso.

HIJO. —¿Entonces...?

PINTOR. —Que buenas tardes.

HIJO. —¿Bromea?

PINTOR. —De ninguna manera.

HIJO. —Pasadas las doce comienza la tarde.

PINTOR. —Para usted.

HIJO. —¿Y para usted no?

PINTOR. —No.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —No.

HIJO. —(*Aparte.*) Está loco.

PINTOR. —¿Loco? ¿Qué llama usted loco?

HIJO. —Fuera de razón.

PINTOR. —¿Y yo lo estoy?

HIJO. —Sí.

PINTOR. —Ya...

HIJO. —¿Qué?

PINTOR. —Que no estoy loco.

HIJO. —Si usted lo dice...

PINTOR. —Sólo que mi razón no es la suya.

HIJO. —No comprendo.

PINTOR. —Que usted vive en un mundo y yo en otro.

HIJO. —Claro.

PINTOR. —No, claro no. No es lo que figura.

HIJO. —¿Y qué me figuro yo?

PINTOR. —Que yo estoy en el mundo del pobre y usted en el del rico.

HIJO. —Sí, eso es.

PINTOR. —Pues no es eso.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —No.

HIJO. —¿Entonces?

PINTOR. —Pero, ¿cuántas horas tiene su día?

HIJO. —¿Cómo mi día?

PINTOR. —Su día, sí, su día.

HIJO. —El de todos, dirá.

PINTOR. —El de todos, no. El suyo.

HIJO. —¿El mío? Pues como el de todos: veinticuatro.

PINTOR. —¡Otra vez! Que no, señor, no es verdad.

HIJO. —¿Qué es lo que no es verdad?

PINTOR. —Que el día tenga veinticuatro horas para todo el mundo.

HIJO. —¿Que no tiene veinticuatro horas?

PINTOR. —No.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —Noooooo.

HIJO. —(*Aparte.*) Rematado.

PINTOR. —Mi día tiene ocho horas.

HIJO. —¿Ocho?

PINTOR. —Sí, sí, ocho. ¿No le trabajo ocho horas?

HIJO. —Sí.

PINTOR. —¿No cuenta ocho horas por un día?

HIJO. —Efectivamente.

PINTOR. —Pues como estoy aquí desde las seis.

HIJO. —¿Tan temprano?

PINTOR. —Pregúntele al portero.

HIJO. —Mal pensado.

PINTOR. —Llevo trabajando cinco horas.

HIJO. —Exacto.

PINTOR. —Y como medio día son cuatro.

HIJO. —De trabajo.

PINTOR. —De mi día.

HIJO. —Bueno, de su día.

PINTOR. —Pues llevo más de medio día.

HIJO. —¿Y qué?

PINTOR. —Que son buenas tardes.

HIJO. —¡Vaya horario!

PINTOR. —Un horario sintético.

HIJO. —¿Sintético?

PINTOR. —Y dinámico.

HIJO. —¿Dinámico?

PINTOR. —Y social.

HIJO. —¿Social?

PINTOR. —Sí. Sintético, dinámico, social.

HIJO. —Sofismas.

PINTOR. —No, sofismas, no.

HIJO. —¿Y el horario solar?

PINTOR. —¿Ése? Para los rubios habitantes del sol, si los hubiese.

HIJO. —Debí decir natural.

PINTOR. —Pero como el hombre no es naturaleza.

HIJO. —¿Que no es naturaleza?

PINTOR. —Socialmente, no. Es historia.

HIJO. —Pero ése es el horario estatuido.

PINTOR. —Copiado de la mecánica del Universo.

HIJO. —No digo que no.

PINTOR. —¿Y yo qué tengo que ver con los astros? Allá ellos cubriendo los caminos celestes.

HIJO. —Pero hay que regirse por ellos.

PINTOR. —¿Por ellos? ¿Por qué?

HIJO. —Cualquiera se entendería entonces... un caos...

PINTOR. —Véngale usted con razones a mis músculos.

HIJO. —¿Razones a sus músculos?

PINTOR. —Sí, sí, a mis músculos fatigados después de un día laborioso.

HIJO. —Y al concierto universal, ¿qué le importan sus músculos?

PINTOR. —¿Y a mis músculos que le importa el concierto universal?

HIJO. —¿Pero es que antepone su organismo a los astros?

PINTOR. —Indudablemente.

HIJO. —Ególatra.

PINTOR. —Mi cuerpo antes que nada.

HIJO. —Materialista.

PINTOR. —¿Materialista? No, no es verdad. Pero cuando pequeño, gracias a la agilidad de mis piernas escapaba a los azotes de mi padre borracho...

HIJO. —Algo le haría.

PINTOR. —Mayorcito, a mis puños debí no dejarme atropellar por los compañeros... (*Pausa.*)

HIJO. —¿Y ahora?

PINTOR. —¿Ahora? Pero, ¿a quién le paga usted? ¿A mi espíritu o a mis manos?

HIJO. —A usted.

PINTOR. —Pero yo se lo debo todo a mis manos. (*Tierno.*)

HIJO. —No digo lo contrario.

PINTOR. —Ellas son el centro del mundo.

HIJO. —No lo creo.

PINTOR. —Si ellas me faltaran yo no sería éste.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —Sería otro. ¿Verdad que sería otro?

HIJO. —El mismo, pero manco.

PINTOR. —El mismo, no. Otro, completamente otro.

HIJO. —Sería el mismo ciudadano...

PINTOR. —¡Oh...!

HIJO. —Con los mismos deberes...

PINTOR. —Estoy convencido...

HIJO. —Con los mismos derechos...

PINTOR. —Nada es como es...

HIJO. —Con iguales obligaciones...

PINTOR. —Todo, proyecciones de nosotros mismos...

HIJO. —El mismo padre de sus hijos.

PINTOR. —¿Eh? ¿Qué ha dicho?

HIJO. —Que aun mutilado sería el mismo padre de sus hijos.

PINTOR. —No, no sería el mismo.

HIJO. —¿Otra vez la tangente?

PINTOR. —¿Yo la tangente?

HIJO. —Sí, sí, usted la tangente.

PINTOR. —(*Exaltándose violentamente.*) Pero, ¿sin las manos trabajaría yo?

HIJO. —No.

PINTOR. —Entonces no serían mis días de ocho horas.

- HIJO. —Ni ahora tampoco.
- PINTOR. —Ahora sí.
- HIJO. —Es verdad. No recordaba.
- PINTOR. —Entonces mis días serían otros.
- HIJO. —Amargos. (*Con sorna.*)
- PINTOR. —¿Qué sabe usted?
- HIJO. —¿No serían amargos?
- PINTOR. —Mi cuerpo que es hoy soporte de mis males...
- HIJO. —Descansaría.
- PINTOR. —Sería un soporte sin objeto, sin nada.
- HIJO. —Una vida sin trabajo.
- PINTOR. —No podría acariciar mi perro cuando me saltase a la cintura.
- HIJO. —Vaya una cosa.
- PINTOR. —Una tragedia.
- HIJO. —Es usted infantil.
- PINTOR. —Mi perro siempre salta a mi cintura cuando entro en casa.
- HIJO. —Bueno.
- PINTOR. —He de pasarle la mano por el lomo para que se quiete.
- HIJO. —¿Y qué?
- PINTOR. —¿Pero no comprende?
- HIJO. —No.
- PINTOR. —Sin manos, el perro estaría saltando toda la vida a mi alrededor.
- HIJO. —Tiene gracia.
- PINTOR. —Pero es trágico lo que pensaría mi perro.
- HIJO. —Los perros no piensan.
- PINTOR. —Sí piensan, pero es igual. Sentiría que yo era otro.
- HIJO. —Eso no tiene importancia.
- PINTOR. —Sí, sí tiene. Mucha, mucha... la tiene.
- HIJO. —Sufriría.
- PINTOR. —Eso sí.
- HIJO. —Luego se olvidaría de todo.

PINTOR. —Entonces yo sería muerto y éste sería otro.

HIJO. —Una pequeña corrección nada más.

PINTOR. —No podría apagar el conmutador eléctrico.

HIJO. —Lo apagaría con los dientes.

PINTOR. —No podría tender mis brazos desnudos bajo la lluvia.

HIJO. —No los pondría.

PINTOR. —¿Aun queriéndolo?

HIJO. —Aun queriéndolo.

PINTOR. —Entonces, la lluvia sería otra.

HIJO. —La misma.

PINTOR. —No, no sería la misma. Hoy la conozco por el tacto.

HIJO. —¿Cómo?

PINTOR. —Por sus picotazos de seda en el dorso de mis manos.

HIJO. —Caprichos.

PINTOR. —Y después la conocería sin manos, por la vista.

HIJO. —¡Qué absurdo!

PINTOR. —(*Exaltándose gradualmente y siguiendo indiferente a sus pensamientos.*) Y mis miradas llevarían el dolor de mis manos desaparecidas.

HIJO. —Pero... (*Hoy no ve cuando llueve.*)

PINTOR. —Y la lluvia se ensangrentaría con el recuerdo que de mis brazos perdidos flotase en la mirada.

HIJO. —¡Rematado!

PINTOR. —¡Qué tragedia, manos, qué tragedia!

HIJO. —A todo se habitúa uno.

PINTOR. —¡Ah! Ya...

HIJO. —¿Qué?

PINTOR. —Perdería mis hábitos, mis costumbres.

HIJO. —Los cambiaría.

PINTOR. —Morirían. Y yo con ellos.

HIJO. —Sobrevivirse no es morir.

PINTOR. —Sería otro injertado en mis cenizas.

HIJO. —Fantasías.

PINTOR. —Pero haga usted por comprender.



HIJO. —¿Comprender disparates?

PINTOR. —¿Disparates?

HIJO. —Sí, sí, disparates.

PINTOR. —¡Disparates...!

HIJO. —Locuras.

PINTOR. —¿Locuras?

HIJO. —Sí, sí, locuras.

PINTOR. —¡Locuras!

HIJO. —No veo otra cosa.

PINTOR. —¡Cuán ciego!

HIJO. —¿Ciego yo?

PINTOR. —Y o soy activo. (*Decidido a aclarar y convencer.*)

HIJO. —Muy bien.

PINTOR. —Y sería pasivo.

HIJO. —Claro.

PINTOR. —Claro lo veo yo.

HIJO. —Y yo también.

PINTOR. —No. Usted ve mis cosas esmeriladas.

HIJO. —Puede ser.

PINTOR. —(*Desilusionado por incomprendido.*) ¡Qué desgracia, manos mías, qué desgracia!

HIJO. —¡Qué hombre más raro!

PINTOR. —Con hambre...

HIJO. —Sí, el hambre.

PINTOR. —¿Pero sabe usted lo trágico?

HIJO. —Lo dicho: el hambre.

PINTOR. —No, no es el hambre.

HIJO. —Pasaría hambre con sus hijos.

PINTOR. —Sería el pensamiento sin evasión.

HIJO. —Pero, ¿y los hijos?

PINTOR. —El pensamiento se complementa con la acción.

HIJO. —Los hijos con hambre...

PINTOR. —Y mis pensamientos no hallarían ese complemento.

HIJO. —Pero, ¿y los hijos con hambre?

PINTOR. —Qué hijos ni hijos. Hablo de mi tragedia.

HIJO. —Pero, ¿ellos no son su tragedia?

PINTOR. —Sí. Pero otra que no es propiamente mía.

HIJO. —No lo entiendo.

PINTOR. —Decía que mis pensamientos activos no podrían tener salida por carecer de órgano.

HIJO. —Pero, ¿qué dice este hombre?

PINTOR. —Que la corriente psíquica-motora chocaría con los muñones.

HIJO. —¿Qué hora es?

PINTOR. —Con la insuperable costra de una cicatriz.

HIJO. —Debe ser ya tarde.

PINTOR. —Y tendría que regresar, fracasada, al punto de partida.

HIJO. —Son casi las doce.

PINTOR. —Y vendría un desequilibrado por estos pensamientos interruptus.

HIJO. —Me voy.

PINTOR. —(*Sin oírle.*) Y por ello, se trocarían en pasivos.

HIJO. —¿Se queda usted?

PINTOR. —Y pasaría de la creación a la espera. De la vida...

HIJO. —Adiós.

PINTOR. —(*Volviendo casualmente.*) ¿Pero se marcha usted?

HIJO. —¿Pero no me ha oído?

PINTOR. —¿Pero se va usted a marchar ya?

HIJO. —Sí. Adiós.

PINTOR. —No, adiós, no.

HIJO. —Si es que me voy.

PINTOR. —No, ahora no se va.

HIJO. —¿Que no me voy?

PINTOR. —Ahora tiene que oírme.

HIJO. —¡Es gracioso esto!

PINTOR. —Mejor.

HIJO. —Tengo que ver un caballo.

PINTOR. —Sé algo interesante de los caballos.

HIJO. —¿Ah, sí?

PINTOR. —Sí. Pero mientras se apaga mi concepción activa y se enciende la pasiva, yo sería una columna salomónica.

HIJO. —¿Le gustan los caballos?

PINTOR. —Retorcida de dolor.

HIJO. —Hábleme de caballos.

PINTOR. —Sería otro porque otra sería mi conformación mental.

HIJO. —Sí, sí. Usted es otro. Me ha convencido.

PINTOR. —No, no lo he convencido ni lo pretendo.

HIJO. —Pero dígame de los caballos.

PINTOR. —(*Extrañado.*) ¿De los caballos?

HIJO. —Sí, lo que sabe interesante de ellos.

PINTOR. —Que no me gustan.

HIJO. —¡Oh, no! Usted no sabe lo que dice.

PINTOR. —Ya lo creo.

HIJO. —Tan bonito.

PINTOR. —(*Sobre la escalera, donde pintara, dejará caer los pinceles, quedando con los brazos caídos, relajados por la fatiga.*) Los músculos fatigados dictan la hora: las doce.

HIJO. —Tan elegante.

PINTOR. —(*Cogiéndoselas con amor.*) ¡Oh, mis manos!

HIJO. —¿Me oye usted? Tan noble. (*Por los caballos.*)

PINTOR. —(*Por las manos.*) ¡Oh, sí, tan nobles!

HIJO. —Tan bonitos.

PINTOR. —Tan bonitas.

HIJO. —(*Creyendo referirse a las manos caballares.*) Eso, tan bonitas.

PINTOR. —¡Las manos!

HIJO. —De cascos tan finos.

PINTOR. —(*Besándoselas.*) ¡Mis diosas!

HIJO. —(*Extrañado.*) Pero, ¿qué dice este hombre?

PINTOR. —(*Elevándolas sobre su cabeza.*) Más altas que mis pensamientos.

HIJO. —¿Pero no se refiere a las manos de los caballos?

PINTOR. —Os perfumaría. (*Intentando irse.*)

HIJO. —No, oígame usted.

PINTOR. —Adiós.

HIJO. —No, adiós, no. Me tiene que oír. Los caballos...

PINTOR. —(*Acariciándoselas.*) Divinas manos.

HIJO. —Me ha de oír... (*Agarrándole por detrás.*)

PINTOR. —Más que las alas del viento.

HIJO. —Pero, escuche...

PINTOR. —Más que los sueños del mar.

HIJO. —No, no le dejaré irse.

PINTOR. —Forma de dios.

HIJO. —Usted...

PINTOR. —Mis manos. ¡Oh, mis manos creadoras!

(*El pintor sale y, sin poder detenerlo, el hijo le sigue arrastrado por él, suplicándole la escucha.*)

### TELÓN LENTO

*mientras se aleja la voz suplicadora.*

## CUADRO SEGUNDO

(ESCENA ÚNICA]

*Primer plano, cerca candilejas, una pared corrida con puerta al centro. Detrás, patio de una fábrica. Fondo, sobresaliendo del muro, fachada de la misma. La pared estará llena de huecos por donde asomarán manos y brazos. Sobre un tinglado, en el patio, un orador. Sobre la tapia, asomará el busto. Dirá:*

CHARLATÁN. —Es una floración de perpetuas arbitrariedades. Igual que esta corbata roja (*señalando la suya*) son mis pensamientos. Mi pecho, como el vuestro, es un hervidero de entusiasmo, donde arde la hora casi madura de la libertad. A su sombra derroquemos las viejas normas y alcemos las nuestras —nuevas— sobre los restos humeantes del antiguo tinglado carcomido.

VOCES. —Bien. Muy bien. Bravo.

CHARLATÁN. —Para ello, siempre, siempre mi sangre y mi vida.

VOCES. —Muy bien... Bravo. (*Aplausos y vivas.*)

VOZ. —Que viva el pueblo.

CORO. —Que viva...

(*Suenan conversaciones cortadas, rumores, palabras sueltas en montón, sin orden, a un tiempo. Abriéndose una parte de la puerta, dos obreros se asomarán atisbando el camino.*)

UNO. —¡Y no ha llegado aún!

OTRO. —Temo por la impaciencia del público.

UNO. —Si no viniera...

OTRO. —¿Qué?

UNO. —Pero sí vendrá.

OTRO. —¿Lo ves venir?

UNO. —No.

OTRO. —Si no viniera...

UNO. —¿Qué?

OTRO. —Como él es así...

UNO. —¿Así?

OTRO. —Sí, tan...

UNO. —¿Tan qué?

OTRO. —No sé, así...

UNO. —Acaba.

OTRO. —No, si no sé cómo es.

UNO. —¡Raro?

OTRO. —Sí, sí. Pero, no, raro no... otra cosa.

UNO. —Allí viene alguien.

OTRO. —¿Él?

UNO. —No, creo que no es él.

OTRO. —Y es que estas cosas convienen calentitas.

UNO. —Pan en tahona, ¿no?

PUEBLO. —(*Aplausos. Luego, silencio absoluto.*)

OTRO. —¿Pero qué pasa?

UNO. —Va a hablar.

OTRO. —¿Quién?

UNO. —Él.

OTRO. —Pero, ¿cómo entró?

UNO. —No sé. Vamos adentro. (*Cierran la puerta.*)

LÍDER. —Escuché los discursos entre el pueblo. (*Empiezan las manos a mostrarse.*) Yo no quiero engañaros... Tengo mucho que decir... sí, mucho... No sé si importante... sí, sí... importante, claro... Pero no sé cómo deciros... Preguntad si queréis... Es mejor... ¿Queréis saber algo?

MANOS. —(*Quietas, silenciosas.*)

LÍDER. —Digo al pueblo, que es homicida la voz del silencio... La gran voz debe hablar.

MANOS. —(*Se mueven dudosas.*)

LÍDER. —¿No sabe nadie preguntar?

ANÓNIMO. —(*Un silbo.*)

LÍDER. —Usted qué silbó.

(*Entre las manos quietas, una se mueve.*)

UNO. —¿Yo?

LÍDER. —¿Quiere usted hacer el favor de acercarse?

UNO. —¿Pero yo?

LÍDER. —Sí, usted, sí.

UNO. —Pero si yo no silbé.

LÍDER. —¿Pero quiere usted preguntar?

UNO. —No, yo no.

LÍDER. —Bueno, pues suba.

*(Desaparece la mano y sube a otra tribuna.)*

UNO. —¿Qué quiere?

LÍDER. —¿Oyó usted todo lo que dijo el otro hablador?

UNO. —Sí.

LÍDER. —Y está conforme con lo que dijo.

UNO. —Sí.

LÍDER. —¿Con todo?

UNO. —Con todo.

LÍDER. —¿Absolutamente con todo?

UNO. —No, eso no. Pero en el fondo sí, con todo.

LÍDER. —¿En el fondo? Pero, ¿puede usted saber el fondo de quien habla?

UNO. —No.

LÍDER. —¿Y entonces?

UNO. —Quiero decir con el pensamiento fundamental.

LÍDER. —¿Y cuál es el pensamiento fundamental?

UNO. —Derrotar las viejas formas... el advenimiento de un credo nuevo.

LÍDER. —Si eso fuese lo fundamental, no habría diferencia política entre los hombres.

UNO. —¿Que no?

LÍDER. —Todos sienten lo mismo en ese aspecto. La inutilidad de las formas en uso.

UNO. —¿Cree usted?

LÍDER. —Es la única coincidencia. El único factor común.

UNO. —Pero es el socialismo...

LÍDER. —Un partido.

UNO. —El partido con las mejores soluciones.

LÍDER. —No, las mejores, no.

UNO. —(*Vendido.*)

LÍDER. —Un grupo de soluciones valederas con mayor o menor vitalidad.

UNO. —El disco del relativismo, ¿no?

LÍDER. —Pero la moralidad de un programa reside fuera de él y su eficacia en el tiempo.

UNO. —Usted no es un verdadero socialista.

LÍDER. —Sí lo soy. Pero desde un plano...

UNO. —(*Con sorna.*) ¿Elevado?

LÍDER. —... sólo accesible a sectores.

UNO. —Sin definirse.

LÍDER. —Sin matricularme.

UNO. —Es igual.

LÍDER. —Es diferente.

UNO. —¿Quiere usted decir...?

LÍDER. —Digo...

UNO. —¿Que su socialismo es impopular?

LÍDER. —Que mi socialismo no se enmarca con esclavitudes.

UNO. —¿Personal, entonces?

LÍDER. —Según mis ideas, son consecuencia de un generador pasado democrático.

UNO. —Hay que cortar con el pasado.

LÍDER. —No.

UNO. —¿Cómo que no?

LÍDER. —En absoluto, no.

UNO. —¿Términos medios?

LÍDER. —Términos medios nunca, directamente.

UNO. —No comprendo.

LÍDER. —Un término medio al que se llegue después de saltar de uno a otro extremo.

UNO. —¿Pero la revolución?

LÍDER. —Como descanso y equilibrio de acciones violentas.



UNO. —El término medio es contemporizador.

LÍDER. —No. Cuando él es el ritmo que sucede a crisis explosivas, no.

UNO. —Juego de palabras.

LÍDER. —Batir de ideas.

UNO. —Juego de palabras.

LÍDER. —Precisión de conceptos.

UNO. —Juego de palabras.

LÍDER. —El término medio es el paso normal a una cumbre.

UNO. —Nosotros vamos a esa cumbre.

LÍDER. —Y yo también.

UNO. —A proclamar la libertad.

LÍDER. —La libertad social.

UNO. —La libertad absoluta.

LÍDER. —La que merezcamos.

UNO. —La que queremos.

LÍDER. —La que necesitemos.

UNO. —Toda ella.

LÍDER. —Quien no fija cantidad no tiene calidad.

UNO. —Al triunfo de la justicia.

LÍDER. —No es verdad.

UNO. —¿Que miento yo?

LÍDER. —No es la justa libertad la que os mueve.

UNO. —¿Pero miento yo?

LÍDER. —Si no una dictadura de clase, para tomar represalias y gozar en las humillaciones. Son los descamisados contra los de corbata.

MANOS. —(*Se agitan violentamente y se crispan en actitud de estrangular.*)

UNO. —Yo no digo mentiras.

LÍDER. —El error no es mentira.

UNO. —¿Entonces?

LÍDER. —Yo he venido aquí tarde por haber tenido que trabajar. Sobre mi cabeza cayó el trabajo continuo, y yo lo amo como único don. Cuando creo soy igual que Dios.

MANOS. —(*De cerradas se van abriendo.*)

LÍDER. —Mejor que Dios. Porque soy vida evolucionando y no rígida potencia.

MANOS. —(*Ya abiertas.*)

UNO. —¿Ya no me necesita?

LÍDER. —Las manos son nervaduras de alas.

MANOS. —(*Imitando el batir de alas.*)

LÍDER. —Que el pueblo, al moverlas, recuerde la alta estirpe del vuelo y no los repteos infecundos.

UNO. —¿Puedo ya irme?

LÍDER. —Todos somos Prometeos encadenados.

MANOS. —(*Del brazo bajará a la muñeca un aro con cadena.*)

LÍDER. —Prometeos actuales con cadenas de tradición.

MANOS. —(*Afirman.*)

LÍDER. —Prometeos sociales con cadenas de prejuicios.

MANOS. —(*Siguen afirmando.*)

LÍDER. —Prometeos de trabajo con cadenas de capitalismo.

UNO. —Ahora sí estoy conforme.

LÍDER. —Pero hay que amar el trabajo y romper la cadena.

MANOS. —(*Se detienen.*)

LÍDER. —Amar acendradamente el trabajo, ¿quién de vosotros?

MANOS. —(*Niegan.*)

LÍDER. —Del desamor al trabajo dimana esa revolución pretendida.

MANOS. —(*Se aprietan, coléricas.*)

LÍDER. —Ya sé que no sirvo para masa ni guía. Mi individualismo no sabe engañar.

UNO. —Paletada de cal y otra de arena.

LÍDER. —Ya puede usted marcharse.

UNO. —No, ahora no me voy.

LÍDER. —Sí, baje para modelarse en la multitud.

UNO. —¿Modelarme?

LÍDER. —Sí, aquí es amorfo.

UNO. —¿Amorfo?

LÍDER. —Usted tendrá forma como hombre-masa.

UNO. —¿Hombre-masa?

LÍDER. —Fusionado, innominado.

UNO. —Obreros...

LÍDER. —Vosotros sois la fuerza; pero sin la inteligencia bondadosa.

UNO. —No le hagás caso...

LÍDER. —En vuestras aspiraciones no late el bien social, sino el de una clase.

UNO. —Sus palabras están mediatizadas.

LÍDER. —En el balancín nacional queréis elevaros a cambio de un descenso.

UNO. —Es un farsante de la democracia.

LÍDER. —Gritáis viva el proletariado y ése no es un grito sano.

UNO. —Ya veis cómo habla contra el pueblo.

LÍDER. —Comunidad de todos. Bienestar común ha de ser el ideal salvador.

UNO. —Quiere engañaros.

LÍDER. —¿Y usted por qué habla?

UNO. —Porque sí.

LÍDER. —El hombre-masa no habla, actúa.

UNO. —Vamos a la acción.

LÍDER. —Los cerebros no son iguales. La igualdad social es un mito.

UNO. —Reaccionario.

LÍDER. —Las psicologías son distintas todas. Y siempre habrá selecciones, porque los planos del espíritu no se podrán confundir, yuxtaponer. Por mucho que se quiera corregir la fatal procreación de la naturaleza.

MANOS. —(*Poco a poco las manos se han ido retirando, avanzando o retrocediendo, marcando el sentido exacto de las palabras leaderescas, hasta desaparecer por completo.*)

LÍDER. —No, no os vayáis. Yo no quiero ofender. ¡Se marchan! Reconocen, pero prosiguen. ¡Eh!, usted, no se marche.

UNO. —Sí, me voy.

LÍDER. —¿Pero usted no cree...?

UNO. —Creo en un solo camino.

LÍDER. —¿La línea recta?

UNO. —Sí.

LÍDER. —Eso no es táctico.

UNO. —No importa.

LÍDER. —Recuerde a Tolstoy.

UNO. —Voy a donde me ordenen.

LÍDER. —¿Quiénes?

UNO. —Los representantes del partido.

LÍDER. —Tener partido es encadenarse.

UNO. —Pero es también disciplina.

LÍDER. —Sí, también.

UNO. —Sin ella no se triunfa.

LÍDER. —Ya lo sé.

UNO. —¿Por qué lo sabe?

LÍDER. —Porque lo he visto.

UNO. —¿Se convence?

LÍDER. —Yo no sirvo a la disciplina.

UNO. —Ya lo sé.

LÍDER. —¿Por qué lo sabe?

UNO. —Por lo que ha dicho.

LÍDER. —He dicho verdades.

UNO. —El pueblo no necesita verdades que le hagan pensar.

LÍDER. —Lo sé.

UNO. —Sino verdades que le hagan actuar.

LÍDER. —¿Pero, a ciegas?

UNO. —Un ideal comfortable.

LÍDER. —¿Nada más?

UNO. —Nada más.

LÍDER. —Eso es poco.

UNO. —El análisis es reposo.

LÍDER. —Pero es la luz.

UNO. —Pero no luz de incendio. (*Pausa.*)

LÍDER. —Pero yo uno la acción a la palabra.

UNO. —Hay que definirse. (*Retirándose.*)

LÍDER. —No se marche.

UNO. —No puedo oírle más.

LÍDER. —Un momento...

UNO. —No puedo.

LÍDER. —Usted...

UNO. —Yo...

LÍDER. —Yo.

UNO. —Usted.

LÍDER. —(*Violento.*) Váyase.

UNO. —¡Lástima de hombre!

LÍDER. —(*Pausa.*) ¡Divina soledad! (*Desciende despacio y abriendo la puerta, queda en ella en cruz.*) Cada una de mis ideas sociales resquebrajaría el mundo. (*Bajo sus brazos pasan dos rezagos. Charlatán y Otro. Uno bajo el brazo izquierdo y otro bajo el derecho. Y ya en el camino, burlones e iniciando el mutis.*)

CHARLATÁN. —La verdad es peligrosa.

OTRO. —Quien se desnuda se muere de frío.

CHARLATÁN. —Hay que tener astucia.

OTRO. —Y pies de plomo.

CHARLATÁN. —Y mentir.

OTRO. —Y engañar.

CHARLATÁN. —Halagar.

OTRO. —Mimar.

LÍDER. —Pasáis bajo el arco de mis brazos y sobre la cabeza de la masa.

(*Pausa. Luego, rápido mirando a su interior, en un raptó exaltado.*) Pero estas manos, estas manos (*apretándose las*) son mías, sólo mías.

## TELÓN RÁPIDO

## TERCER CUADRO TRIPLE

## PRIMERA POSIBILIDAD: ENCUENTRO CON LA ESPOSA

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración. Habitación sobria. Balcón fondo: se ve por él azoteas y mar. Puerta lateral con conmutador. Carteles proletarios. Estante con libros. Chaise-longue. Mesilla mimbre con libros. Atardecer.*

*(Suenan pasos fuertes subiendo la escalera. Esposo entra serio. Mide la habitación de una mirada. Se quita el saco.)*

VOZESPOSA. — *(Dentro.)* ¿Quién está ahí?

ESPOSO. — Yo.

ESPOSA. — Oí unos pasos y no sabía quién era.

ESPOSO. — Soy yo.

ESPOSA. — Ahora iré.

ESPOSO. — *(Abre el balcón, toma un libro y se echa en la chaise-longue. Al encender un cigarrillo nota faltan fósforos de la mesilla.)* ¿Quién me quitaría de aquí los fósforos? *(Saca cerillas del saco y se tumba a leer. Lee un momento, se queda pensando, ausente, dándose con las uñas en los dientes.)*

ESPOSA. — *(Entrando, con una tacita de café, se sienta en la chaise-longue.)* Toma. *(Pausa.)* ¿Tienes algo?

ESPOSO. — Nada.

ESPOSA. — Lo parece...

ESPOSO. — Pues no...

ESPOSA. — Aquí vinieron a buscarte.

ESPOSO. — ¿Quién?

ESPOSA. — Pedro García Cabrera.

ESPOSO. — ¿Y qué?

ESPOSA. — Dijo que volvería.

ESPOSO. — ¿Para qué?

ESPOSA. — No dijo.

ESPOSO. — Si vuelve le dices que no estoy.

- ESPOSA. —Está bien.
- ESPOSO. —No quiero ver a nadie.
- ESPOSA. —¿Te pasa algo?
- ESPOSO. —Que no, mujer, que no.
- ESPOSA. —¿Dónde estuviste?
- ESPOSO. —Por ahí. (*Pausa.*)
- ESPOSA. —¿Quieres que me vaya?
- ESPOSO. —Quédate. Pero no preguntes. (*Le acaricia las manos.*)
- ESPOSA. —Bueno. (*Pausa larga.*)
- ESPOSO. —¿Te aburres?
- ESPOSA. —No.
- ESPOSO. —¿De verdad?
- ESPOSA. —De verdad.
- ESPOSO. —¡Tan sola!
- ESPOSA. —Eso sí.
- ESPOSO. —¡Pobrecita!
- ESPOSA. —Mi muñeco. (*Lo besa —fuerte— en los labios.*)
- ESPOSO. —(*Explosivo.*) Quita.
- ESPOSA. —¿Te hice daño?
- ESPOSO. —(*Recapacitando lento.*) No, perdona. ¿Daño...? no, daño, no.
- ESPOSA. —Dime lo que tienes. (*Insinuante.*)
- ESPOSO. —Pero si no tengo nada.
- ESPOSA. —No es verdad.
- ESPOSO. —¡Qué empeño!
- ESPOSA. —(*Dolida.*) ¡Tan reservado siempre!
- ESPOSO. —Es que he visto una cosa. ¿Sabes?
- ESPOSA. —¿Mala?
- ESPOSO. —No, mala, no.
- ESPOSA. —¿Triste?
- ESPOSO. —No, triste tampoco.
- ESPOSA. —¿Desagradable?
- ESPOSO. —Bueno... desagradable.
- ESPOSA. —¿En mí?

ESPOSO. —No, en ti, no. En la plaza.

ESPOSA. —¿En qué plaza?

ESPOSO. —(*Molesto.*) En una plaza.

ESPOSA. —Pero no te enfades.

ESPOSO. —Si no me enfado.

ESPOSA. —Como lo dices así.

ESPOSO. —Estaban unos niños jugando...

ESPOSA. —¿Conocidos?

ESPOSO. —No. Se acercaron a pedirme estampas de cigarrillos.

ESPOSA. —A mí me faltan tres de las de Cine.

ESPOSO. —Se tiraban cuando veían una, dando gritos de júbilo.

ESPOSA. —¿Tienes alguna?

ESPOSO. —Frente a mí estaba un viejo. Sacó cigarrillos con estampas. Los chicos lo vieron y sin embargo no se acercaron a él demandando el codiciado cromo. (*Pausa.*)

ESPOSA. —¿Qué más?

ESPOSO. —¿Te parece poco?

ESPOSA. —¿Pero no pasó nada más?

ESPOSO. —El silencio infantil le contaba los años.

ESPOSA. —No haría caso.

ESPOSO. —¿Que no? Sus párpados cayeron sobre su mirada.

ESPOSA. —Recordaría sus años blancos.

ESPOSO. —Aquel viejo. ¡Qué pensaría!

ESPOSA. —¿Qué habría de pensar?

ESPOSO. —Su vejez, su fealdad...

ESPOSA. —No somos eternos.

ESPOSO. —Aislándole de los niños.

ESPOSA. —¿Y quién era?

ESPOSO. —¿Pero qué tonterías preguntas? El nombre no tiene importancia. Un cualquiera, un viejo.

ESPOSA. —¿Y por eso te preocupas?

ESPOSO. —Por eso.

ESPOSA. —¡Qué tonto!

ESPOSO. —No lo puedo evitar.



ESPOSA. —Eres un chiquillo. (*Reconviniéndole.*)

ESPOSO. —Ni más ni menos. (*Irónico.*)

ESPOSA. —Cuidado que entristecerse por eso... si hubiera sido por algo grande...

ESPOSO. —Los grandes sucesos se afrontan.

ESPOSA. —Pero duelen más.

ESPOSO. —No se trata de capacidad de dolor, sino de entereza de espíritu. Las pequeñas causas, los detalles, quebrantan. Y no hay defensa contra ellos.

ESPOSA. — Tal vez tengas razón.

ESPOSO. —Claro que la tengo.

ESPOSA. —Sí, la tienes, la tienes.

ESPOSO. —Sí esto es vulgar. (*Asaltándole un pensamiento.*) Oye ¿está lloviendo?

ESPOSA. —¿Lloviendo?

ESPOSO. —¿Es extraño que llueva?

ESPOSA. —Pero si hace buen tiempo.

ESPOSO. —Me hubiera gustado que lloviese.

ESPOSA. —Se perderían las cosechas.

ESPOSO. —¿Las cosechas?

ESPOSA. —Sí, se perderían.

ESPOSO. —Que se perdiesen.

ESPOSA. —Bien se ve que no eres propietario.

ESPOSO. —La propiedad es un robo.

ESPOSA. —¿Un robo?

ESPOSO. —¿Ahora lo oyes?

ESPOSA. —Ahora.

ESPOSO. —(*Levantándose.*) Quita.

ESPOSA. —¿A dónde vas?

ESPOSO. —(*Rápido, va a la puerta y enciende el conmutador eléctrico con los dientes.*) No, no sería el mismo. Sería otro... (*Hace con la cabeza y luego con las manos los movimientos para hacer girar el conmutador. Luego como si estuviese solo.*) No. No... imposible... no sería el mismo. Oye.

ESPOSA. —¿Qué?

ESPOSO. —Si me faltasen las manos, sería otro, ¿verdad?

ESPOSA. —No lo quiera Dios.

ESPOSO. —Dios no. El azar.

ESPOSA. —Terrible...

ESPOSO. —¿Pero sería igual que ahora?

ESPOSA. —Igual no.

ESPOSO. —No, no es eso. No entiendes. No quiero decir eso. Es...  
que no, que no...

ESPOSA. —¿Pero estás borracho?

ESPOSO. —¡Sólo me faltaba eso!

ESPOSA. —O borracho o loco.

ESPOSO. —¿Pero qué sabes tú?

ESPOSA. —Las apariencias...

ESPOSO. —De ahí la falsedad de todo, hasta de las leyes. Aparien-  
cias. Realidad óptica, pero no psicológica.

ESPOSA. —Es lo que se ve.

ESPOSO. —Lo que se ve es la corteza. Pero no lo interior.

ESPOSA. —¿Y las palabras?

ESPOSO. —¿Y los hechos?

ESPOSO. —Los hechos... las palabras... posibilidades las más bur-  
das de objetivar lo subjetivo.

ESPOSA. —Pero...

ESPOSO. —No me contradigas.

ESPOSA. —Pero si es...

ESPOSO. —(*Apretando los dientes.*) Que no me contradigas... (*Vien-  
do temor en ella.*) Perdona. No, si tú tienes razón. Estoy...  
«loco». Perdóname. (*Se sienta.*)

ESPOSA. —¿Te he molestado?

ESPOSO. —No, molestarme no. Impacientarme.

ESPOSA. —Fue sin querer.

ESPOSO. —Abre más el balcón.

ESPOSA. —Qué hermosa noche. (*Apoyada en el balcón.*)

ESPOSO. —La noche iguala todas las cosas.

- ESPOSA. —No, todas, no.
- ESPOSO. —¿Y los chicos?
- ESPOSA. —En el cine.
- ESPOSO. —¿En qué piensas?
- ESPOSA. —Miro.
- ESPOSO. —¿Qué?
- ESPOSA. —El aire.
- ESPOSO. —¡El aire! (*Se levanta y la besa.*)
- ESPOSA. —He comprado unas fresas.
- ESPOSO. —Nunca he sabido por qué el nombre de esa fruta me da sensación de amargor.
- ESPOSA. —Sí que es raro.
- ESPOSO. —En mi subconsciente ha de haber algún complejo laborando.
- ESPOSA. —Laborando amargores.
- ESPOSO. —Y no sé... no sé su mecanismo. Cómo se formó.
- ESPOSA. —(*Besándole.*) ¿Te acuerdas de aquella noche?
- ESPOSO. —¿Qué noche?
- ESPOSA. —Cuando novios.
- ESPOSA. —Tú me pediste un beso.
- ESPOSO. —Fueron tantos.
- ESPOSA. —Y yo te dije que no.
- ESPOSO. —Negabas afirmando.
- ESPOSA. —(*Sonriendo.*) Recuerdo.
- ESPOSA. —¿Recuerdas?
- ESPOSO. —Sí...
- ESPOSA. —Y yo te dije que era preciso el hielo para conservar bien... las fresas.
- ESPOSO. —(*Serio, con luz.*) Ya sé... sí... aquella bella frase me ató a ti.
- ESPOSA. —(*Con alegría.*) Para siempre.
- ESPOSA. —¿No te alegras?
- ESPOSO. —Belleza transeúnte...
- ESPOSA. —¿Cómo?

- ESPOSO. —El amargor de las fresas...
- ESPOSA. —No entiendo.
- ESPOSO. —Fresas en el salinar...
- ESPOSA. —(*Afanándose por entender.*) No comprendo.
- ESPOSO. —Más vale así.
- ESPOSA. —Siempre enigmático.
- ESPOSO. —Es peligroso entrar en mi interior.
- ESPOSA. —¿Por qué no me dejas leer en ti?
- ESPOSO. —Los caracteres son borrosos.
- ESPOSA. —Porque tú lo quieres.
- ESPOSO. —Porque así me ves.
- ESPOSA. —Como eres.
- ESPOSO. —Como proyecto en ti.
- ESPOSA. —No me quieres.
- ESPOSO. —Sé quererte.
- ESPOSA. —(*Negando leve.*) No...
- ESPOSO. —(*Afirmando fuerte.*) Sí.
- ESPOSA. —¿Sí?
- ESPOSO. —¿Por qué no me dejas?
- ESPOSA. —¿Quieres trabajar?
- ESPOSO. —Quiero escribir.
- ESPOSA. —Hasta después. (*Mutis.*)
- ESPOSO. —Adiós. (*Transición.*) El amargor de las fresas... amargor de vida... encadenamiento... mar... sal... amargor... huye la belleza como en la *Bienamada*, de Tomás Hardy... (*Todo esto abatido.*) (*Luego con optimismo.*) Pero es bella la vela en la mar.

## TELÓN RÁPIDO

## TERCER CUADRO TRIPLE

## SEGUNDA POSIBILIDAD: ENCUENTRO CON LA HIJA

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración: La misma anterior.**... Suenan pasos fuertes.*

HIJA. —Ahí viene papá. (*La hija se esconde detrás de la puerta para asustarle.*)

PADRE. —(*Dentro.*) ¿Quién entraría aquí, que está la puerta abierta? (*Entrando.*)

HIJA. —(*Asustándole.*) ¡Ja!

PADRE. —¡Ah! ¿Eras tú?

HIJA. —Sí yo, papaíto.

PADRE. —¿Y qué hacías aquí? (*Quitándose el saco y sentándose en la chaise-longue.*)

HIJA. —Viendo las estampas.

PADRE. —¿Qué estampas?

HIJA. —La de aquella revista. (*Se le monta en los muslos.*)

PADRE. —Bien te gusta jugar.

HIJA. —Oye, papaíto.

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿Te asusté antes?

PADRE. —No.

HIJA. —¿Tú tienes miedo?

PADRE. —No.

HIJA. —¿A nada?

PADRE. —A nada.

HIJA. —¿Nunca?

PADRE. —Nunca.

HIJA. —Anda a ver. ¿Qué mató tu padre?

PADRE. —Déjate de tonterías.

HIJA. —Una vez nada más.

PADRE. —No estoy para juegos.

HIJA. —Una vez solita.

PADRE. —Bueno.

HIJA. —Anda, sí.

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿Qué mató tu padre?

PADRE. —Un cochino negro.

HIJA. —Cuando lo mató ¿tuviste miedo?

PADRE. —No.

HIJA. —Ja... ja... hay que no... ja, ja...

PADRE. —A ver si me vas a dar.

HIJA. —(*Cerrándole los párpados con los dedos.*) No se cierran.

PADRE. —Me vas a saltar un ojo.

HIJA. —Oye, papito.

PADRE. —¿Qué quieres?

HIJA. —¿Y si entrara aquí un perro rabioso?

PADRE. —No entrará.

HIJA. —¿Y si entrara?

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿Le tendrías miedo?

PADRE. —No.

HIJA. —¿Y si te mordía?

PADRE. —Las cosas tuyas.

HIJA. —Pero ¿y si te mordía?

PADRE. —Me curaba.

HIJA. —¿Y si viniera un elefante?

PADRE. —Que viniera.

HIJA. —No, un elefante no puede venir.

PADRE. —Claro que no.

HIJA. —No podría subir la escalera, ¿verdad?

PADRE. —Verdad.

HIJA. —¿Y si viniera una serpiente?

PADRE. —Vaya por donde te ha dado hoy.

HIJA. —¿Y si viniese?

PADRE. —No vendrá.

HIJA. —¿Por qué?

PADRE. —Aquí no hay serpientes.

HIJA. —¿Y por qué no hay?

PADRE. —Porque no.

HIJA. —¿Y por qué no?

PADRE. —Porque Dios no lo quiso.

HIJA. —¿Dios es bueno?

PADRE. —Sí.

HIJA. —¿Y las serpientes son malas?

PADRE. —Sí.

HIJA. —¿Y entonces?

PADRE. —Ya ves.

HIJA. —¿No habrá hecho las serpientes el diablo?

PADRE. —Puede que sí.

HIJA. —Y ¿por qué tiene cuernos el diablo?

PADRE. —No sé.

HIJA. —¿Y cómo dice mamá que tú sabes mucho?

PADRE. —¿Mamá te lo dijo?

HIJA. —Sí.

PADRE. —Pues no sé eso.

HIJA. —Es muy difícil.

PADRE. —Sí, es muy difícil.

HIJA. —¿No lo sabe nadie?

PADRE. —No, nadie.

HIJA. —Dios sí lo sabe.

PADRE. —Puede que lo sepa.

HIJA. —A mí no me gusta Dios.

PADRE. —¿Por qué?

HIJA. —Es muy feo.

PADRE. —¿Cómo lo sabes?

HIJA. —Porque lo he visto.

PADRE. —¿Cuándo?

HIJA. —Pintado.

PADRE. —Ah, ya...

HIJA. —Es viejo, con barba y ojos de loco.

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —Si fuera como tú.

PADRE. —¿Cómo yo?

HIJA. —Sí, tan guapo como tú.

PADRE. —¿Quién te dijo que yo soy guapo?

HIJA. —Nadie. Y que lo veo.

PADRE. —No está mal.

HIJA. —Hazme el caballito. ¿Quieres?

PADRE. —No. Ahora no.

HIJA. —Anda, házmelo.

PADRE. —Bueno. ¿Cómo quieres?

HIJA. —Pasito corto.

PADRE. —(*Moviendo las piernas.*) ¿Así?

HIJA. —Sí, así. (*Pausa.*) Más aprisa.

PADRE. —¿Al trote?

HIJA. —Al trote. (*Aumentando.*)

PADRE. —¿Más?

HIJA. —Más.

PADRE. —¿A toda carrera?

HIJA. —A toda carrera.

PADRE. —¿Así?

HIJA. —Así. (*Pausa.*) Que se desboque.

PADRE. —Que se desboque. (*A saltos.*)

HIJA. —Que me tiras. Para. Que me tiras. (*Se aferra a él.*)

PADRE. —Parado.

HIJA. —(*Reconviniéndole seria.*) Casi me tiras.

PADRE. —¿No querías correr?

HIJA. —Tanto no. Casi me tiras.

PADRE. —No, mujer. No te hubiera tirado.

HIJA. —Oye.

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿No me peleas si te digo una cosa?



PADRE. —Que cosa.

HIJA. —¿Me peleas?

PADRE. —Según.

HIJA. —No, si me peleas no la digo.

PADRE. —Bueno, dila.

HIJA. —¿Y no me riñes?

PADRE. —No.

HIJA. —Cuando yo sea grande...

PADRE. —Ya lo serás.

HIJA. —Me gustaría... ¿Pero no me riñes?

PADRE. —Ya lo serás.

HIJA. —Me gustaría... ¿Pero no me riñes?

PADRE. —Que no.

HIJA. —¿De verdad?

PADRE. —De verdad.

HIJA. —Me gustaría casarme.

PADRE. —Vaya.

HIJA. —Casarme con un hombre que fuese...

PADRE. —¿Un príncipe rubio?

HIJA. —No, un príncipe no. Que fuese... no lo digo.

PADRE. —Dilo.

HIJA. —Con un hombre que fuese como tú.

PADRE. —¿Cómo yo?

HIJA. —Sí, papaíto, tan bueno como tú.

PADRE. —¿De modo que yo soy bueno? (*Serio.*)

HIJA. —Mucho, mucho, mucho, mucho.

PADRE. —¿Cuánto?

HIJA. —Más que de aquí al cielo.

PADRE. —¡Qué tontuela!

HIJA. —¿Por qué te pones serio?

PADRE. —¿Yo?

HIJA. —Has arrugado el entrecejo.

PADRE. —Eso no es enfado.

HIJA. —Una arruga tan grande. Si tú la vieras.

PADRE. —No hace falta.

HIJA. —¿Te traigo un espejo? (*Le pone el dedo en el ceño.*)

PADRE. —No.

HIJA. —No se te quita.

PADRE. —¿Qué haces?

HIJA. —La aprieto para que se vaya.

PADRE. —Mira si puedes.

HIJA. —No se puede.

PADRE. —¿Y ahora?

HIJA. —Ahora no está.

PADRE. —¿Y ahora?

HIJA. —Ahora sí. Ahora no.

PADRE. —Bueno, baja ya.

HIJA. —Estás cansado. (*Se sienta a su lado.*)

PADRE. —Es que pesas. Ya no eres tan pequeña.

HIJA. —Ya no se ve.

PADRE. —Es muy tarde.

HIJA. —¿Enciendo la luz?

PADRE. —No, yo la enciendo. (*Se levanta, encendiéndola con los dientes.*)

HIJA. —Apágala.

PADRE. —¿Para qué?

HIJA. —Para que sí.

PADRE. —Ya está. (*Apagada.*)

HIJA. —Súbeme ahora.

PADRE. —(*Comprendiendo.*) ¿Tú...?

HIJA. —Sí.

PADRE. —Vaya.

HIJA. —(*La enciende con los dientes.*) ¡Qué molesto!

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —Duele el pescuezo... (*Van a sentarse.*)

PADRE. —Duele el alma.

HIJA. —Y los dientes.

PADRE. —Y las palabras.

HIJA. —(*Comparando los zapatos con los del padre.*) Qué chicos son mis zapatos.

PADRE. —Como tú.

HIJA. —Antes los tenías más chiquitines.

PADRE. —Claro.

HIJA. —Cuando yo era muy chiquitita.

PADRE. —Chirriquitita.

HIJA. —Oye, ¿de dónde vine yo?

PADRE. —No sé.

HIJA. —¿Qué no?

PADRE. —No.

HIJA. —¿Pero tú no me mandaste a buscar?

PADRE. —¿Cuándo?

HIJA. —Cuando nací.

PADRE. —Acabáramos.

HIJA. —¿Sabes?

PADRE. —¿De dónde viniste?

HIJA. —Sí.

PADRE. —De París.

HIJA. —No, de París no. Sería de Madrid.

PADRE. —Los niños vienen de París.

HIJA. —¡No tonto! Si hubiera venido de París hablaría francés y no me entenderías.

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —¿Te ríes?

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —No te rías.

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —¿Pero por qué te ríes?

PADRE. —Por nada, hija, por nada.

HIJA. —Ayer también se me rió la maestra sin decirme por qué.

PADRE. —¿Y qué le dijiste?

HIJA. —Fue en la escuela, un chico, ¿sabes?

PADRE. —Bien. Di.

HIJA. —Me dijo que si las niñas estudiábamos también la manera de poner cuernos.

PADRE. —¿Y se rió la maestra?

HIJA. —Casi no acaba.

PADRE. —Es natural.

HIJA. —¿Pero es que yo digo tonterías?

PADRE. —No, tonterías, no.

HIJA. —Y no quiero volver más al colegio ese.

PADRE. —¿Por eso?

HIJA. —No, por otra cosa.

PADRE. —¿Cuál?

HIJA. —Porque la maestra es muy gorda.

PADRE. —Vaya una razón.

HIJA. —Parece una gabarra.

PADRE. —Buscaremos otro colegio.

HIJA. —Claro. Pero mamá dice que no.

PADRE. —Ya se arreglará todo.

HIJA. —¿Tú lo arreglas?

PADRE. —Sí, yo. Ábreme el balcón.

HIJA. —(*Lo abre.*) Qué bonita noche.

PADRE. —Sí, muy bonita.

HIJA. —Con tantas estrellas.

PADRE. —Con tantas estrellas.

HIJA. —Las estrellas las sostienen los ángeles, ¿verdad?

PADRE. —Sí, los ángeles.

HIJA. —Dicen también que son las almas de los niños buenos que se han muerto.

PADRE. —Eso dicen.

HIJA. —¿Tú no lo crees?

PADRE. —Y o no creo en nada.

HIJA. —¿En nada?

PADRE. —Creo en tí.

HIJA. —¡Qué bueno eres! (*Insinuando irse.*)

PADRE. —¿Te vas?

HIJA. —Sí, me voy.

PADRE. —Dame un beso.

HIJA. —Te lo iba a dar. (*Se lo da.*)

PADRE. —Hasta luego.

HIJA. —Adiós. (*Recoge un papel del suelo, la muñeca y los trapos. Cuando se va a ir, ya saliendo.*)

PADRE. —Las estrellas... almas de luz. ¡Eh! quédate. No te vayas.

HIJA. —¿Qué quieres?

PADRE. —Siéntate aquí.

HIJA. —Ya estoy.

PADRE. —(*Señalando el cielo, después de una pausa breve.*) ¡Qué bonitas son las estrellas! (*La hija, muda, se abraza a él.*)

TELÓN

## TERCER CUADRO TRIPLE

## TERCERA POSIBILIDAD: ENCUENTRO CON EL HIJO

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración: La anterior.**Suenan pasos fuertes. El hijo, al oírlos, abre corriendo el balcón, dejándolo entreabierto. Al esconderse dirá, con temor:*

HIJO. —¡Mi padre!

PADRE. —(*Entrando. La puerta abierta. Papeles por el suelo. Se quita el saco y recoge los papeles y el balcón abierto también.*) ¿Pero quién habrá estado aquí? (*Al cerrar el balcón descubre al hijo.*) ¡Ah, eres tú!

HIJO. —Y o no, papá.

PADRE. —Eres peor que un barranco de monte.

HIJO. —Yo no hice nada.

PADRE. —Pero, ¿te he culpado yo? (*Silencio.*) Contesta.

HIJO. —No, señor.

PADRE. —¿A qué disculparse entonces?

HIJO. —Como no quiere que juegue aquí...

PADRE. —¿Y qué hacías?

HIJO. —Nada.

PADRE. —Nada no. Algo harías.

HIJO. —Jugar.

PADRE. —¿Con qué?

HIJO. —Con el hato.

PADRE. —Corriendo, ¿no?

HIJO. —Para probarlo, nada más.

PADRE. —¡Mira qué bonito!

HIJO. —Mamá me dijo que podía jugar.

PADRE. —¡Mamá, mamá!

HIJO. —Si ella me dejó...

PADRE. —Y no te he dicho que aquí no quiero juegos.

HIJO. —Yo no vuelvo más.

PADRE. —Como siempre.

HIJO. —Ella no quiso que saliese a la calle.

PADRE. —A la calle...

HIJO. —Si no me dejó.

PADRE. —Bien hecho.

HIJO. —Me aburría.

PADRE. —Se juega en otra parte.

HIJO. —¿Y dónde juego?

PADRE. —Donde no molestes.

HIJO. —¿En la azotea?

PADRE. —En la azotea.

HIJO. —Si no me dejas correr arriba.

PADRE. —Correr, no.

HIJO. —¿Entonces?

PADRE. —Se juega con otra cosa.

HIJO. —¿Con el balón?

PADRE. —Tampoco con el balón.

HIJO. —¿Con el trompo?

PADRE. —¡Eso es para la calle!

HIJO. —No dejan los guardias.

PADRE. —En un parque.

HIJO. —¿Y dónde está?

PADRE. —No hay. Es verdad.

HIJO. —Y además mamá no me dejó salir.

PADRE. —¿Y por qué no te dejó?

HIJO. —No quiso.

PADRE. —¿Qué le hiciste?

HIJO. —Nada.

PADRE. —Je...

HIJO. —Si no hice nada.

PADRE. —Síí...

HIJO. —Yo no tuve la culpa.

PADRE. —La culpa, ¿de qué?

HIJO. —De que pusieran una rueda de molino.

PADRE. —¿Ruedas de molino?

HIJO. —Un cero.

PADRE. —¿Fue por eso?

HIJO. —Por eso.

PADRE. —Ya, ya.

HIJO. —Fue que...

PADRE. —¿Qué tienes en la pierna?

HIJO. —Me lastimé.

PADRE. —¿Jugando?

HIJO. —Y en la mano también.

PADRE. —¿En la mano?

HIJO. —Me caí.

PADRE. —Me duele mucho.

PADRE. —¿Podrás encender la luz?

HIJO. —No sé... con esta mano, no.

PADRE. —Mira si puedes.

HIJO. —Con la otra sí. (*La enciende.*)

PADRE. —¿Y si no pudieras con esa tampoco?

HIJO. —Llamaría a mamá.

PADRE. —No, sin llamar a nadie.

HIJO. —No podría.

PADRE. —¿Y con los dientes?

HIJO. —¿Con los dientes?

PADRE. —Sí, sí, con los dientes.

HIJO. —Eso sí.

PADRE. —Figúrate que no tuvieses manos.

HIJO. —No tengo manos.

PADRE. —¿Qué pensarías tú?

HIJO. —¿Pensar?

PADRE. —Bueno. ¿Por qué preguntaré estas cosas?

HIJO. —No. No sé lo que preguntas.

PADRE. —(*Va a la puerta y enciende el conmutador eléctrico con los dien-*



tes.) No... no sería el mismo. Sí sería otro. (*Hace con la cabeza y las manos los movimientos para hacer girar el conmutador, luego, como si estuviese solo.*) No, no sería el mismo... imposible.

HIJO. — (*Aparte.*) Lo engañé. (*Señalándose la mano vendada.*)

PADRE. — Ven acá.

HIJO. — ¿Qué?

PADRE. — Quitate la venda... sería horrible...

HIJO. — Me duele.

PADRE. — Ven. Trae. ¿Es mucho?

HIJO. — En la pierna.

PADRE. — ¿En la pierna? No. En la mano.

HIJO. — En la mano es un dolor.

PADRE. — (*Quitándole el pañuelo.*) Yo no veo nada. ¿Dónde te diste?

HIJO. — Por aquí.

PADRE. — ¿Aquí?

HIJO. — Más arriba.

PADRE. — ¿Aquí?

HIJO. — Sí... por ahí...

PADRE. — No veo nada.

HIJO. — Si no me hice sangre.

PADRE. — Embustero.

HIJO. — Pero me duele.

PADRE. — ¿Por qué mientes?, di.

HIJO. — Si es verdad.

PADRE. — ¿A qué viene eso, farsante? Anda, márchate de aquí.

(*Mutis del hijo. Padre, dejándose caer en la chaise-longue.*) En esta hora debió habersele roto los frenos al mundo. (*Toma un libro y lee. El telón va, lento, cayendo. Casi cerrado lo detiene un.*)

PREGÓN. — «*La Noche*», con el mitin de ayer.

PADRE. — Indudablemente. Con los frenos rotos... (*Va rápido al balcón.*) *Rápido el restante.*

TELÓN

## SEXTO CUADRO

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración. Biblioteca pública. Antesala de fumar. Puerta al salón de lectura. Se verá una fila de lectores. Un reloj grande en el fondo. La habitación estará dispuesta así:*

*Hora: 8 1/2 a 9 horas.*

*Bibliotecario, viejo. Lector, levantándose, sale antesala. Los lectores harán ademanes propios. Saca un cigarrillo. El diálogo durará lo que tarde en fumarlo.*

BIBLIOTECARIO. — (*Viéndole salir.*) ¿Se marcha ya?

LECTOR. — No. Venía a fumar un cigarrillo.

BIB. — ¿Quiere uno de los míos?

LEC. — (*Guardando los suyos.*) Bueno.

BIB. — No sé si le gustarán.

LEC. — Picadura.

BIB. — Picadura. ¿Le agrada?

LEC. — Sí, mucho.

BIB. — Hay a quien no le gusta sino hecho.

LEC. — Sí.

BIB. — Y usted. Siempre por aquí.

LEC. — Siempre...

BIB. — Cuando veo yo una persona que se interesa por saber, me desvelo por atenderle.

LEC. — No serán muchos sus desvelos.

BIB. — Poca gente asidua, sí señor.

LEC. — Lamentable.

BIB. — Antes venía un joven... Francisco Aguilar.

LEC. — Lo conozco.

BIB. — Abogado ya.

LEC. — Muy inteligente.

BIB. — No faltaba nunca.

LEC. — Así su valor.

BIB. —Le cogí afecto.

LEC. —Es natural.

BIB. —Al que veo que le gusta estudiar...

LEC. —Pocos son.

BIB. —Le tomo cariño.

LEC. —Se comprende.

BIB. —A usted le aprecio mucho.

LEC. —Muy agradecido.

BIB. —Amo esto tanto...

LEC. —Los años.

BIB. —Treinta y dos llevo aquí.

LEC. —Es de razón.

BIB. —Si usted supiera.

LEC. —¿Qué?

BIB. —Cuando estoy solo me pongo a mirar las estanterías y...  
espero que no ser ría usted.

LEC. —¿Por qué iba a reírme?

BIB. —Es tan infantil lo que voy a decirle.

LEC. —Cada uno vive a la sombra de un sueño.

BIB. —Tiene razón, y mi sueño es contemplar los libros ordenados,  
en fila.

LEC. —Es lógico.

BIB. —Hay unos a los que quiero más que a otros.

LEC. —Como a los amigos.

BIB. —Lo mismo.

LEC. —Tanto tiempo lidiando con ellos...

BIB. —Me ha comprendido.

LEC. —Es fácil.

BIB. —Me gusta hablar con personas así. Esto no lo digo a nadie.  
Me parece que se han de reír.

LEC. —Sí, es posible que sí.

BIB. —¿Verdad?

LEC. —Y tan verdad.

BIB. —No sé lo que pensará de mí.

- LEC. —Piense que le comprendo.
- BIB. —Y en mi casa me gusta ver todo ordenado.
- LEC. —Un reflejo de esto.
- BIB. —Todo muy cuidadito.
- LEC. —Como aquí.
- BIB. —A veces se enfada la familia.
- LEC. —Las familias son extrañas, casi siempre.
- BIB. —Y dicen que son manías de viejo.
- LEC. —Lo que sólo es la proyección de una vivencia suya.
- BIB. —Cierto, muy cierto.
- LEC. —Una proyección que lo define.
- BIB. —Ahora lo aprecio más, mucho más.
- LEC. —Yo también.
- BIB. —Muchas gracias. Amando los libros...
- LEC. —Se obtiene su simpatía. ¿No?
- BIB. —Recibo un alegrón.
- LEC. —Es natural.
- BIB. —Tengo muy buenas obras.
- LEC. —Sin embargo poco se encuentra.
- BIB. —¿Poco?
- LEC. —Está la biblioteca con medio siglo de retraso.
- BIB. —También hay obras modernas.
- LEC. —Casi ninguna.
- BIB. —Pues ahora viene más gente.
- LEC. —Eso no dice nada.
- BIB. —Usted mismo.
- LEC. —Yo vengo a investigar.
- BIB. —¿Alguna obra?
- LEC. —Sí, mi obra, mi yo.
- BIB. —De día vienen muchos niños.
- LEC. —Malo.
- BIB. —¿Malo que los niños se eduquen?
- LEC. —Sin porque no se educan niños.
- BIB. —No comprendo.

- LEC. —Que sin parque no hay niño.  
 BIB. —Sí, sí. Oigo, pero no comprendo.  
 LEC. —No es difícil.  
 BIB. —No, no caigo.  
 LEC. —Usted no tiene niños.  
 LEC. —Los tuve.  
 LEC. —¿Hace?  
 BIB. —Cuarenta años.  
 LEC. —Vive usted con medio siglo de retraso.  
 BIB. —Tuve hijos.  
 LEC. —Tuvo.  
 BIB. —Tengo hijos.  
 LEC. —Tiene hombres.  
 BIB. —Sí, son hombres ya.  
 LEC. —Hombres sí, pero no hijos. A su edad ya no se tienen hijos.  
 BIB. —Claro que no. La edad...  
 LEC. —No es por ahí.  
 BIB. —¿Que no?  
 LEC. —No es por impotencia fisiológica.  
 BIB. —¿Entonces?  
 LEC. —Es por ley social.  
 BIB. —No lo puedo entender.  
 LEC. —Claro.  
 BIB. —¿Cómo que claro?  
 LEC. —Ya le dije que vivía con medio siglo de retraso.  
 BIB. —Pero, ¡explíquese!  
 LEC. —Cada época tiene su atmósfera.  
 BIB. —¿Atmósfera?  
 LEC. —Sí, sí. Una atmósfera. Un contenido.  
 BIB. —Cada época como una atmósfera. Cada atmósfera es un contenido... No sé lo que quiere decir.  
 LEC. —Que cada época tiene una fisonomía especial.  
 BIB. —Bien.  
 LEC. —Con unos pulmones específicos.  
 BIB. —Bueno.

- LEC. —Con un corazón determinado.  
BIB. —Bueno.  
LEC. —Con una presión arterial característica.  
BIB. —Bien.  
LEC. —Y los hombres respiran con los pulmones...  
BIB. —Siga.  
LEC. —Laten con el corazón.  
BIB. —Continúe.  
LEC. —Y tienen la presión arterial que les da su época.  
BIB. —Conformes.  
LEC. —Y usted no es hombre de hoy.  
BIB. —Tal vez.  
LEC. —Sino de hace cincuenta años. Y todo problema lo enfoca desde un prisma pasado.  
BIB. —Pero yo vivo hoy.  
LEC. —Sí, adaptado a la hora; pero surgido de las necesidades de un antes.  
BIB. —Seré un animal; pero cada vez lo entiendo menos.  
LEC. —Mire usted. Partíamos de que sin parque no hay niños.  
BIB. —Eso dice usted.  
LEC. —¿Estamos?  
BIB. —Estamos.  
LEC. —Usted dijo antes que en su casa le llamaban maniático por imponer el orden.  
BIB. —Sí señor.  
LEC. —Pues bien. Si replicase a su familia: «La biblioteca ordena mi casa». ¿Le comprenderían?  
BIB. —De seguro que no.  
LEC. —Y sin embargo, ello es verdad.  
BIB. —Mucha verdad.  
LEC. —Pues lo mismo pasa aquí con niños y parques.  
BIB. —Voy comprendiendo.  
LEC. —Sólo que yo voy del principio al fin, y el hecho explicativo, el ligamento, queda subterráneo.

- BIB. —Ahora sí.  
LEC. —Se ha terminado el cigarrillo.  
BIB. —¿Quiere otro?  
LEC. —No, voy a continuar leyendo.  
BIB. —¿Pero no acabó usted?  
LEC. —Ahora, no.  
BIB. —¿Después?  
LEC. —Bueno, después.  
BIB. —Son las ocho aún.  
LEC. —Hasta luego.  
BIB. —Cuando salga... (*Lector mutis iniciado.*) Un momento sólo.  
LEC. —Diga.  
BIB. —¿Y el hecho explicativo?  
LEC. —Si usted hubiera estado ayer en mi casa.  
BIB. —¿Qué?  
LEC. —Y hubiera sido padre de mi hijo.  
BIB. —¿De su hijo?  
LEC. —Lo comprendería perfectamente.  
BIB. —Pero como yo no estuve en su casa.  
LEC. —¿Y qué?  
BIB. —No soy padre de su hijo...  
LEC. —No acabe... ya sé a dónde va a parar.  
BIB. —No, lo entiendo perfectamente.  
LEC. —Bueno, pues hasta luego. (*Mutis.*)  
BIB. —Hasta luego.  
BIB. —¿Quemar?  
LEC. —Sí, el libro inútil que leía.  
BIB. —Pero eso...  
LEC. —Ya estoy olvidado de todo.  
BIB. —¿Olvidado?  
LEC. —Sí, de todo.  
BIB. —Pero ¿de qué?  
LEC. —De lo que me contó.  
BIB. —¿De lo que le conté?

LEC. —Sí, de los libros ordenados.

BIB. —¿De los libros...?

LEC. —Sí, y de su casa.

BIB. —¿De mi casa?

LEC. —Y de su familia. De todo.

BIB. —¿Pero le ofendí?

LEC. —Más que ofenderme.

BIB. —Usted perdone.

LEC. —Le devuelvo sus confidencias.

BIB. —Si no sé...

LEC. —Devuélvame las mías.

BIB. —¿Las tuyas?

LEC. —Mis palabras.

BIB. —¿Palabras?

LEC. —Sí, mis palabras. Démelas. Las quiero.

BIB. —Pero observe...

LEC. —No quiero observar egoísmo.

BIB. —¿Egoísmo?

LEC. —Sí. Retíreme su afecto.

BIB. —No sé...

LEC. —No permito exigencias.

BIB. —¿Pero, yo exigencias?

LEC. —Sí, exigencias. Y no las tolero.

BIB. —Pero si yo no exijo...

LEC. —Que me devuelva los minutos que fumamos juntos.

BIB. —¿Sus minutos?

LEC. —Sí, sí. Enseguida.

BIB. —Si no puede ser.

LEC. —Los míos ahí los tiene. Los rechazo.

BIB. —Pero explíquese.

LEC. —No, nada. Devuélvame su amistad.

BIB. —¿Que le devuelva...?

LEC. —Que me retire su cariño.

BIB. —¿No quiere mi amistad?



LEC. —No, no la quiero.

BIB. —Como usted...

LEC. —¿Yo? No, yo no.

BIB. —Si lo hubiera sabido...

LEC. —Mi tiempo es para mí.

BIB. —Que le molestaba.

LEC. —Suelte mis pensamientos.

BIB. —¿Qué los suelte?

LEC. —Sí. Mis ideas.

BIB. —¿Sus ideas?

LEC. —No quiero que tenga nada mío.

LEC. —Si no tengo nada.

LEC. —Sí, sí tiene, las tiene. Suéltelas.

BIB. —¿Que las suelte?

LEC. —Bórrelas.

BIB. —¿Pero qué borro?

LEC. —Pásese una esponja.

BIB. —¿Esponja?

LEC. —Sí. Yo la devuelvo...

BIB. —Mire que...

LEC. —Le devuelvo su afecto, sus libros, su orden... todo lo que me contó.

BIB. —¡ Socorro !

LEC. —No, no pida auxilio. (*Tapándole la boca.*) Y deme mi afecto, mi parque, mis niños.

BIB. —Pero suélteme.

LEC. —Tome su cigarro. (*Le da un cigarro.*)

BIB. —¿Mi cigarro?

LEC. —Sí, tómelo.

BIB. —Bueno. (*Lo toma.*)

LEC. —Yo no soy el de antes de hablar.

BIB. —Y yo.

LEC. —Sí. El de antes. Lo quiero. Y ahora mismo lo seré. (*Va al reloj y lo pone en las ocho menos cuarto. El bibliotecario saca el suyo y lo*

*pone en la misma hora. Calmada la violencia, toman lugar y actitudes del comenzar del cuadro.)*

BIB. —¿Se marcha ya?

LEC. —No. Vine a fumar un cigarrillo.

BIB. —¿Quiere uno de los míos?

LEC. —No. Muchas gracias.

TELÓN

SÉPTIMO CUADRO  
(ESCENA ÚNICA)

*Decoración: Taberna. Fondo doble fila de pipas: cada una con llave y nombre del vino que contiene. Lateral derecha: Puerta con cortina; dará al bar. Izquierda: Continuación bodega. Una mesa con sillas.*

*(Escena, sola. Se oirán voces Tabernero y Cliente, dentro.)*

CLIENTE. —Buenos días.

TABER. —Salud y pesetas.

CLIENTE. —¿Se puede pasar?

TABER. —Pase usted. *(Entra.)*

CLIENTE. —Excelente biblioteca.

TABER. —Buenas obras, sí señor.

CLIENTE. —Y de lujo.

TABER. —La calidad siempre.

CLIENTE. —Minoritario.

TABER. —Usted lo ha dicho.

CLIENTE. —Mala época para lo selecto.

TABER. —Sin embargo, a todos les gusta lo bueno.

CLIENTE. —Tal vez haya ahí una raíz revolucionaria.

TABER. —También puede ser.

CLIENTE. —Un régimen económico deficiente...

TABER. —¿Es usted revolucionario?

CLIENTE. —No se puede ser otra cosa.

TABER. —Pues tenga cuidado.

CLIENTE. —Yo me debo a la época.

TABER. —No lo diga muy alto.

CLIENTE. —No pasa nada.

TABER. —¡Quién sabe!

CLIENTE. —¿Y qué tal de vinillos?

TABER. —Tengo uno para dioses.

CLIENTE. —Bueno. Pues cerveza y papas.

TABER. —¿No quiere probar el vino?

CLIENTE. —Hoy no.

TABER. —Como usted quiera. (*Mutis.*)

CLIENTE. —(*Saca un periódico y busca la sección telegráfica. A todo esto silbando un pasodoble.*) Huelga en Valencia. (*Continúa el pasodoble.*) Declaraciones del presidente. (*Sigue silbando.*) Propaganda comunista. (*Varía el silbo: más lento y triste.*) Procesamientos. (*Silbo cortado.*) Monopolios. (*Ídem.*) Destierro. (*Ídem.*) ¡Bueno anda el pandero!

TABER. —(*Con la cerveza.*) ¿Hay algo bueno? (*Por el periódico.*)

CLIENTE. —¿Aquí?

TABER. —En los telegramas.

CLIENTE. —Sus bodegas. (*Esquivando.*)

TABER. —Yo no sé dónde iremos a parar.

CLIENTE. —Por mí...

TABER. —¿No le interesa la cosa pública?

CLIENTE. —¿A mí?

TABER. —(*Con la cabeza.*) Sí.

CLIENTE. —Para lo que hay que ver...

TABER. —Usted se contradice.

CLIENTE. —Es mi manera de ser.

TABER. —Sin embargo...

CLIENTE. —Es peligroso... ¿no?

TABER. —Exacto.

CLIENTE. —Bah...

TABER. —¿No lo cree usted?

CLIENTE. —Las contradicciones son en mí problemas.

TABER. —Eso es amargarse la vida.

CLIENTE. —O acaso fertilizarla.

TABER. —Quizá.

CLIENTE. —De todas maneras...

TABER. —Pero esta situación...

CLIENTE. —Estoy cansado de lamentaciones.

TABER. —¿Y qué se va a hacer?

CLIENTE. —(*Entre silbos e irónico.*) Soñar.

TABER. —Muy alegre hoy, ¿eh?

CLIENTE. —No lo sé.

TABER. —Como silba...

CLIENTE. —Son mis horas de bajar.

TABER. —¿Aburrido?

CLIENTE. —No, aburrido no. Sólo me aburro cuando voy a los espectáculos.

TABER. —¡Qué raro!

CLIENTE. —No, raro no.

TABER. —Cada uno es como es.

CLIENTE. —Cuidado. Que roza usted el anarquismo.

TABER. —Yo no tiro bombas.

CLIENTE. —Tirar bombas no es anarquismo.

TABER. —¿Nada más?

CLIENTE. —Nada más.

TABER. —Después de todo...

CLIENTE. —Cada uno es como es, ¿no?

TABER. —Y no hay más.

CLIENTE. —No está mal eso.

(*Suenan palmas dentro.*)

TABER. —Voy. (*Mutis.*)

CLIENTE. —(*Sigue silbando.*) Ni triste... Ni alegre... Ni bien... Ni mal... Sin querer nada... Sin sentir nada... Sin saber nada... (*Silbando bajo y desvaneciéndolo.*) Un día como para ver llover detrás de unos cristales.

TABER. —Grandes noticias.

CLIENTE. —Ninguna.

TABER. —Acaban de decirme que hay una huelga.

CLIENTE. —Pse... ¿Qué vale esto?

TABER. —¿Se marcha?

CLIENTE. —No sé; pero quiero pagar.

TABER. —Siete perrillas.

CLIENTE. —Va.

- TABER. —¿Está malla cerveza?
- CLIENTE. —No, pero estoy sin humor.
- TABER. —¿Algún contratiempo?
- CLIENTE. —Que yo sepa, no.
- TABER. —Pero si usted no lo sabe...
- CLIENTE. —(*Cortándole.*) Quién lo va a saber, ¿no?
- TABER. —Eso mismito.
- CLIENTE. —Es que usted no conoce el subconsciente.
- TABER. —¿El subconsciente?
- CLIENTE. —Sí.
- TABER. —¿Y eso qué es?
- CLIENTE. —(*Un tanto único.*) Un pozo sin fondo que llevamos dentro.
- TABER. —¡Las cosas tuyas!
- CLIENTE. —¿Mías? Las cosas tuyas, digo yo también.
- TABER. —Siempre de bromas.
- CLIENTE. —Sí, sí... de bromas.
- TABER. —Y luego dice que no tiene humor.
- CLIENTE. —Todo está bien.
- TABER. —Bien mal.
- CLIENTE. —No, bien bien.
- TABER. —Parece que a usted le da todo igual.
- CLIENTE. —Tráigame un sandwich.
- TABER. —¿De jamón?
- CLIENTE. —De lo que quiera.
- TABER. —Gracias por la confianza.
- CLIENTE. —No agradezca, que no es confianza.
- TABER. —Usted dispense.
- CLIENTE. —No quiero que nadie me agradezca nada.
- TABER. —Pero aunque no lo quiera...
- CLIENTE. —Yo nada agradezco a nadie.
- TABER. —A eso le llaman ingrato.
- CLIENTE. —El mote no me importa.
- TABER. —Cada uno...

CLIENTE. —¿Es como es?

TABER. —Cabalito.

CLIENTE. —El agradecimiento es cadena.

TABER. —También puede ser.

CLIENTE. —Es atarse.

TABER. —Algo hay de eso.

CLIENTE. —Y yo quiero ser libre.

TABER. —Todos lo deseamos.

CLIENTE. —Pero hay que saber serlo.

TABER. —Poder, dirá usted.

CLIENTE. —No, señor. Saber.

TABER. —¿De jamón entonces?

CLIENTE. —Bueno, de jamón. (*Mutis tabernero.*) ¡Qué divertido está esto hoy! (*Ironía.*) (*Pausa.*) La verdad es que si hoy me llevasen a la horca cabría responder lo que aquel personaje que al acicalarse para el golpe supremo, al observarle: «Mire que se le olvidó ponerse un calcetín», contestó: «¿Cree usted que merece la pena?» (*Pausa.*) O también lo de aquel inglés que se dio un tiro pensando en que habría de ponerse y quitarse la ropa diariamente... Después de todo... Y luego dirán que estaba perturbado... y no estaría sino como yo estoy ahora... (*Pausa.*) Sería una bonita distracción coger una escopeta... Qué sonora disparar para que no me molestase... y persona que fuese pasando por la calle... Pam... Tiro que le pego... Le doy en la cabeza, un salto y al suelo. Le doy en el corazón... Unas vueltas locas y... Cataplum... Al suelo... Para cada tiro una caída distinta... Vaya conocimientos... Esto es lo que se llama un individuo culto... la, ja... (*Pausa.*) Yo haría un crimen en este momento y no sería responsable... No tengo conciencia... Ni moral... Nada... Que no... No, no sería responsable... Soy como un trozo de agua. No sé si se podrá decir un trozo de agua; pero no encuentro ahora otra palabra... Como un pedazo de agua, sí. Sin voluntad... Sin alma... ¿Que va al mar?... Bueno. ¿Que va a un río? Pse...

¿Que va a un barranco?... Bien. ¿Que a una alcantarilla? Es igual... tres pitos y un caracol.

TABER. —Aquí está ya. (*Deja el sandwich.*)

CLIENTE. —¿Eh?... ¡Ah!

TABER. —¿Abstraído?

CLIENTE. —¿Cuánto es?

TABER. —Cinco perrillas

CLIENTE. —Y si no le pagara.

TABER. —Como usted quiera.

CLIENTE. —Ésa no es manera de contestar.

TABER. —¿Más correcto?

CLIENTE. —Se dice: «Usted me paga porque sí».

TABER. —Yo no digo eso nunca.

CLIENTE. —Pues debe decirlo.

TABER. —Yo sé lo que hago.

CLIENTE. —Pues a mí no me trate así.

TABER. —Y o sé cómo trato a la clientela.

CLIENTE. —¡Qué majadería!

TABER. —Pero usted se cree...

CLIENTE. —¿Yo no soy un cliente?

TABER. —Sí, señor.

CLIENTE. —Pues a mí no sabe tratarme.

TABER. —Como debe ser.

CLIENTE. —¡Qué empeño!

TABER. —¿Pues cómo quiere entonces?

CLIENTE. —Sin mimos, sin sonrisas.

TABER. —Oiga, oiga.

CLIENTE. —Con violencia.

TABER. —Tenga en cuenta.

CLIENTE. —No parece sino que está todo cansado de vivir.

TABER. —Pues venga el dinero.

CLIENTE. —No, groserías, no.

TABER. —¿Pero qué quiere usted entonces?

CLIENTE. —Quiero que los hombres se proyecten como son.



TABER. —¡Dios nos libre!

CLIENTE. —Sin esclavitudes. Desnudos.

TABER. —Ojalá.

CLIENTE. —Y o no soy un irascible ¿Comprende?

TABER. —Sí, señor.

CLIENTE. —Pero me desespera ver todo igual siempre.

TABER. —Comprendo.

CLIENTE. —Un mundo congelado, lento, mantecoso.

TABER. —Sí, señor.

CLIENTE. —De cera.

TABER. —Sin energía.

CLIENTE. —Sin originalidad.

TABER. —Viejo.

CLIENTE. —Castrado.

TABER. —Sin alma.

CLIENTE. —Me gustaría que un día apareciera el cielo verde, y los montes morados, y el mar canelo y los hombres azules. Todo distinto.

TABER. —Parece usted un poeta.

CLIENTE. —Pero no lo soy.

TABER. —A lo mejor equivocó el camino.

CLIENTE. —Todos darán en la misma posada.

TABER. —No deja de tener razón.

CLIENTE. —Pero es que yo, no quiero tenerla.

TABER. —Caray.

CLIENTE. —No quiero tener razón.

TABER. —Usted sabrá...

CLIENTE. —No le habré molestado, ¿eh?

TABER. —¿Molestarme? Un poco...

CLIENTE. —Yo no quise...

TABER. —No tiene importancia.

CLIENTE. —No he querido hacerlo. ¿Sabe?

TABER. —Ya se ve que no.

CLIENTE. —A mí me maneja un niño.

TABER. —¿Y un niño? Tal vez. Pero un hombre, no.

CLIENTE. —Sí, es verdad.

TABER. —Y es usted un niño grande.

CLIENTE. —A veces también lo creo.

TABER. —Y puede creerlo.

CLIENTE. —Lo creeré.

TABER. —A lo menos por lo que ha dicho...

CLIENTE. —Sí, sí... Traigame vino.

TABER. —¿Y el sandwich?

CLIENTE. —No, no lo quiero ya.

TABER. —Está bien.

CLIENTE. —Vino dulce.

TABER. —Enseguida. (*Mutis.*)

CLIENTE. —La vida es serena; debe serlo.

TABER. —(*Dentro.*) Le estoy poniendo malvasía.

CLIENTE. —Bueno. Siento que me nacen alas.

TABER. —Verá qué magnífico.

CLIENTE. —Quisiera tornarme un mar amoroso para abrazar la tierra.

TABER. —(*Sabiendo.*) ¡Qué color! ¿Eh?

CLIENTE. —Hermoso.

TABER. —Riquísimo.

CLIENTE. —A veces me gustaría acariciar todo cuanto existe. Las montañas barrocas, las zarzas agudas, las miradas vivas. Hasta las mismas palabras cuando salen frescas, alegres, jugosas.

TABER. —Lo dicho: un poeta.

CLIENTE. —Un poeta, no. Un hombre.

TABER. —¿Le gusta?

CLIENTE. —(*Saboreando.*) Soberbio.

TABER. —Usted lo ha dicho.

CLIENTE. —Y usted lo hace.

TABER. —Dios.

CLIENTE. —Dios, no. El hombre.

TABER. —Bueno, sí...

CLIENTE. —Dios es una proyección del hombre. (*Silencio.*) ¿Qué dice usted?

TABER. —Yo no digo nada.

CLIENTE. —¿No cree?

TABER. —Lo escucho.

CLIENTE. —Pues otra copa.

TABER. —Las que quiera. (*Mutis.*)

CLIENTE. —En las miradas tengo un mundo nuevo, y es mío. Mío sólo. Nadie lo podrá ver tras de mis sienes. Ni rodar por mis labios, ni modelarse en mis manos. (*Atento a su interior.*) Está naciendo el agua. (*Con sana alegría, escuchándose.*) Óyela... Óyela cómo viene.

## TELÓN

## OCTAVO CUADRO

## [ESCENA ÚNICA]

*Decoración: La escena dividida en dos partes desiguales por tabique con puerta de intercomunicación. La parte más pequeña, rincón cabaret. Butaca, media mesa se verá sólo. Hombre sentado junto a ella. En la otra media mesa, estará la Mujer, sin verse. Cartera señora; dos cócteles, uno invisible. Jazz. Ruidos de copas. Baile. Palma. Media escena reservado. En él, mesas, sillas, butacas.*

HOMBRE. —Que no.

MUJER. —¿Pero por qué?

HOMBRE. —Porque no.

MUJER. —Anda, rico.

HOMBRE. —No seas pesada.

MUJER. —Un baile nada más.

HOMBRE. —Luego.

MUJER. —Es que quiero estar más junto a ti.

HOMBRE. —¿Cómo?

MUJER. —Muy junta a ti.

HOMBRE. —¿Cómo? ¡Muy junta a mí! (*Con lentitud y levísimo desprecio.*)

MUJER. —Hace frío.

HOMBRE. —Toma el cóctel.

MUJER. —Te tomaría a ti. (*Se ve adelantar el brazo y acariciar la melena del hombre.*)

HOMBRE. —Voy a tener que marcharme.

MUJER. —¿No te gusto?

HOMBRE. —Me gustas.

MUJER. —¿Entonces?

HOMBRE. —Es por otra cosa.

MUJER. —¿Cuál?

HOMBRE. —Por el perfume que llevas.

- MUJER. —¿Te desagrado?  
HOMBRE. —No. Es delicioso.  
MUJER. —No comprendo.  
HOMBRE. —Soy casado.  
MUJER. —¡Bah!  
HOMBRE. —Temo llevar la huella al hogar.  
MUJER. —Te reprendería tu señora. (*Con burla.*)  
HOMBRE. —No, mi señora no.  
MUJER. —No te disculpes ahora.  
HOMBRE. —No es por mi señora.  
MUJER. —No trates de negar, hombre.  
HOMBRE. —Es por mi hija.  
MUJER. —¿Tienes hijas?  
HOMBRE. —Una.  
MUJER. —¿Grande?  
HOMBRE. —Una niña.  
MUJER. —¿Y por una niña....  
HOMBRE. —Sí, por una niña.  
MUJER. —Ja, ja, ja.  
HOMBRE. —No te rías que es verdad.  
MUJER. —¡Qué cosas tienes!  
HOMBRE. —Lo de siempre.  
MUJER. —¿Cómo lo de siempre?  
HOMBRE. —Pero, ¿por qué no se ha de creer lo que yo digo?  
MUJER. —Si es una razón infantil.  
HOMBRE. —Cada una se proyecta...  
MUJER. —¿Se proyecta?  
HOMBRE. —Se proyecta, sí, se proyecta. Y no preguntes.  
MUJER. —Si no respondes...  
HOMBRE. —Para qué.  
MUJER. —Allá tú.  
HOMBRE. —Compro tu presencia.  
MUJER. —¿Compras?  
HOMBRE. —Pago tu belleza.

MUJER. —¿Pagas?

HOMBRE. —Y nada más.

MUJER. —Comprar. Pagar.

HOMBRE. —No quiero saber más.

MUJER. —¿Saber?

HOMBRE. —Para ti no hay más verdad que la negrura de tus ojos.

MUJER. —Sí, sí.

HOMBRE. —La llamarada de tus labios.

MUJER. —Muy bonito.

HOMBRE. —La redondez de tus senos. (*La luz blanca se torna roja. Suena el jazz.*)

MUJER. —(*Respondiendo algo que no se oye. Ella acerca a él la cabeza. Su mano tomará la mano y continuarán la conversación, ya erótica. Es la luz roja un reflejo de ellos. Así un rato largo. Luego el jazz dará un alarido y continuará el piano.*)

HOMBRE. —Han degollado un cisne musical.

MUJER. —El jazz es un degüello de sonido. (*La luz roja es ahora verde.*)

HOMBRE. —Ahora tiene un tono confidencial.

MUJER. —Sabe a besos pequeños.

HOMBRE. —Y a sedas chafadas.

MUJER. —Y a carne desnuda. (*Suena fuerte el jazz. Siguen hablando un momento. Luego se levantan. Toma ella la cartera de sobre la mesa y abre el reservado. Allí bailan. Terminado el jazz, cierran la puerta. Él, sobre una butaca; ella, sobre sus muslos; él, la mano sobre el hombro.*)

HOMBRE. —La noche es nuestra.

MUJER. —De los dos, solos.

HOMBRE. —Solos y con nosotros.

MUJER. —Sin ellos.

HOMBRE. —Contigo.

MUJER. —Sin ellos.

HOMBRE. —Contigo.

MUJER. —¿Ya no tienes temor al perfume? (*Luz natural.*)

HOMBRE. —Quita. (*Separándola.*)

MUJER. —¿Qué te pasa?

HOMBRE. —No has sabido callar.

MUJER. —¿Callar?

HOMBRE. —Sí. Había dormido ya el recuerdo de mi hija.

MUJER. —¿Pero es cierto entonces?

HOMBRE. —Tú, con tus palabras, has vuelto a despertarlo.

MUJER. —Dispénsame.

HOMBRE. —De nada vale el dispensar.

MUJER. —Desconocía fueses tan sentimental.

HOMBRE. —Ya la noche no es mía.

MUJER. —¡Qué lastima!

HOMBRE. —No me pertenece.

MUJER. —No nos pertenece, dirás.

HOMBRE. —Me has dejado ausente.

MUJER. —¿Pero es tan fuerte el recuerdo?

HOMBRE. —Como un ascua viva.

MUJER. —No vislumbro el motivo.

HOMBRE. —La hija vendrá a mí mañana.

MUJER. —Será muy mona.

HOMBRE. —Preguntará: ¿Y ese perfume?

MUJER. —Una disculpa cualquiera.

HOMBRE. —Una mentira.

MUJER. —¿Qué importa eso?

HOMBRE. —Manchar su cariño.

MUJER. —Tienes una manera de ver las cosas.

HOMBRE. —Es un latigazo a su almita blanca.

MUJER. —No acabo de comprender.

HOMBRE. —No comprenderías nunca.

MUJER. —No hay razón.

HOMBRE. —Para mí, sí.

MUJER. —Pues para mí, no.

HOMBRE. —Es que somos vasos desconectados.

MUJER. —Pudiera ser.

HOMBRE. —Distantes y cercanos.

MUJER. —Porque tú quieres.

HOMBRE. —Dejemos esto.

MUJER. —Es verdad. A otra cosa.

HOMBRE. —¿Y el cóctel?

MUJER. —Y o los traeré. (*Suena el jazz. Al abrir la puerta, más fuerte. Tomará los cócteles y entrará, cerrando. Se apaga casi el sonido.*)

HOMBRE. —El dios nuevo vuelve a sonar. (*Luz azul.*)

MUJER. —Parece gustarte mucho.

HOMBRE. —Es estimulante como él solo.

MUJER. —(*Levantando la copa.*) Salud.

HOMBRE. —Por tus ojos.

MUJER. —Por ellos.

HOMBRE. —¿De qué color los tienes?

MUJER. —Color del tiempo.

HOMBRE. —¿Variables?

MUJER. —Según quien los mire.

HOMBRE. —¿Si los miro yo?

MUJER. —Pierden el color.

HOMBRE. —¿El color pierden?

MUJER. —Como un traje al sol.

HOMBRE. —Eres deliciosa.

MUJER. —¿Te gusto?

HOMBRE. —Me gustas.

MUJER. —¿De veras?

HOMBRE. —Verdad.

MUJER. —Eres delicioso o...

HOMBRE. —¿Te gusto?

MUJER. —Me gustas.

HOMBRE. —¿De veras?

MUJER. —Verdad.

HOMBRE. —¿Me engañas? (*Se han ido acercando y se toman las manos riendo, luego con dulce reproche.*)

MUJER. —Tonto.



HOMBRE. —Más que tonta.

MUJER. —Cursi.

HOMBRE. —Cursilona.

MUJER. —Más que cursi.

HOMBRE. —En amor la delicadeza no es cursilería.

MUJER. —La, ja, ja... Ahora sí que lo eres... la, ja, ja.

HOMBRE. —Sí, es cierto...

MUJER. —(*Sin dejarle protestar.*) Calla, calla, que te entierras más.

HOMBRE. —¿Qué vamos a hacer?

MUJER. —Bebamos.

HOMBRE. —Con los brazos cruzados.

MUJER. —Eres incorregible.

HOMBRE. —¿No quieres?

MUJER. —Quiero. (*Bebe, cruzándose los brazos. Ella saca un pañuelito del seno y enjuga los labios. Abre la cartera, se mira y corrige el carmín.*)

HOMBRE. —¡Qué lindo pañuelo!

MUJER. —Ya te veo venir.

HOMBRE. —Tan bien guardadito.

MUJER. —Sí, sí.

HOMBRE. —Feliz él.

MUJER. —Ya lo decía yo.

HOMBRE. —Deja ver.

MUJER. —No.

HOMBRE. —Déjame, mujer.

MUJER. —Míralo. (*De lejos.*)

HOMBRE. —Así no. Trae.

MUJER. —Así, sí.

HOMBRE. —¡Vaya capricho!

MUJER. —¿El tuyo o el mío?

HOMBRE. —¿De quién ha de ser, sino tuyo?

MUJER. —¿Y tuyo no?

HOMBRE. —Renunciaremos.

MUJER. —Por fuerza.

HOMBRE. —Qué mala eres.

MUJER. —Y tú, qué curioso.

HOMBRE. —Deja ver la cartera.

MUJER. —¿Tenía la cartera?

HOMBRE. —Es tentadora tu intimidación.

MUJER. —Pareces un detective.

HOMBRE. —No insultes.

MUJER. —Si no tengo nada en ella.

HOMBRE. —No importa.

MUJER. —Bueno. Hágase tu voluntad.

HOMBRE. —(*Sacando.*) Un pañuelito.

MUJER. —Un regalo.

HOMBRE. —Lápiz rojo.

MUJER. —Mis labios.

HOMBRE. —Polvos rosa.

MUJER. —Mis mejillas.

HOMBRE. —Otro lápiz.

MUJER. —¿Qué color?

HOMBRE. —Oscuro.

MUJER. —Mis ojeras.

HOMBRE. —Una llave.

MUJER. —Trae ya.

HOMBRE. —Aún queda otro departamento.

MUJER. —No. Trae, trae. (*Arrebatándose.*)

HOMBRE. —¿Por qué me la quitas?

MUJER. —Te la daré enseguida. (*Saca algo, lo aprieta en la mano y devuelve la cartera.*)

HOMBRE. —¿Qué escondes?

MUJER. —Nada.

HOMBRE. —Deja ver.

MUJER. —No te interesa.

HOMBRE. —¿Qué cogiste?

MUJER. —No quiero decirlo.

HOMBRE. —Lo quiero yo.

MUJER. —No puede ser.

HOMBRE. —Sí puede ser.

MUJER. —No te empeñes.

HOMBRE. —¿Me lo enseñarás?

MUJER. —He dicho que no.

HOMBRE. —Pues sí lo sabré. (*Le coge la mano y quiere abrísela.*)

MUJER. —No lo intentes saber. Mira que vas tú perdiendo.

HOMBRE. —Mejor, quiero saberlo.

MUJER. —Te arrepentirás.

HOMBRE. —Abre.

MUJER. —¡Ay! ¡Que me lastimas!

HOMBRE. —Pues abre la mano.

MUJER. —Quieto.

HOMBRE. —Que abras.

MUJER. —Ahí la tienes. (*Abierta. La luz natural.*)

HOMBRE. —¿Qué?

MUJER. —Tú lo has querido.

HOMBRE. —Otra vez...

MUJER. —Sí, otra vez.

HOMBRE. —El perfume...

MUJER. —¿Qué creías?

HOMBRE. —Maldito deseo. (*Lo coge y lo tira violentamente.*) Es un frasquito.

MUJER. —¿No te lo dije?

HOMBRE. —¿Quién había de sospecharlo?

MUJER. —Por terco.

HOMBRE. —El misterio...

MUJER. —No fue mía la culpa.

HOMBRE. —Ahora sí que maté la noche.

MUJER. —Lo siento por ti.

HOMBRE. —Ya soy imposible a la evasión.

MUJER. —Tú mismo te castigaste.

HOMBRE. —Rota la última posibilidad...

MUJER. —¿?

HOMBRE. —(*Levantándose.*) Te dejo.

MUJER. —¿Te vas?

HOMBRE. —Me voy.

MUJER. —Espero reconozcas...

HOMBRE. —Sí, tú no...

MUJER. —No hubiera querido...

HOMBRE. —Comprendo. Pero ya es imposible seguir.

MUJER. —Como quieras.

HOMBRE. —Toma y paga tú.

MUJER. —¿Hasta cuándo?

HOMBRE. —Hasta siempre.

MUJER. —Pues adiós.

HOMBRE. —Adiós.

(*Arrecia el jazz, copas...*)

TELÓN

# RELATOS

## Los senos de tinta

[1934]

[...] plano inferior \*, aislados entre sí como dos melodías gemelas, constelados de burbujas de plata. Más abajo, el tronco, con los cinco círculos pulidos y mates, donde estuvieron los senos, los muslos y la cabeza. Al mismo nivel, más allá, las piernas depiladas, sin poros, formando aspas, en un intento de subir hasta el tronco decapitado, pegándose a él, en un deseo de ser molino de harinas de nácares y vidrios. Y así flotaba, sin llegar a la superficie, siempre entre dos aguas. Él mismo se sentía ascender el cuerpo, que desechando tendidas verticales, se concentraba en formas redondas, cristalizándose en una esferoidal postura que segara los cabos de sus extremidades a las cuchillas del frío, ahuyentándolas, para que no se atrincherasen en sus miembros sus acericos de alfileres, hostiles al goce que se iniciaba entre los pliegues de hiperesesia, frente a las orillas de sus ojos cerrados.

Sirviéndole el recuerdo de ella de foco mágico, ordenaba su descansada anatomía como una esfera armilar de intrincados zodiacos de lunares y vértebras, de desviados trópicos de músculos, de órbitas venosas ramificadas, equidistantes del centro invadido por su imagen, viva y silenciosa, como si quisiera proyectarse simultáneamente en cada célula el espectáculo jubiloso del cual era a la vez espectador, circo y multitud.

Este ovillamiento de sus huesos y tejidos le trajo al ojal de la conciencia su obsesión por las formas redondas. La línea recta, lo mismo puesta en pie que reclinada, que en desmayo absoluto, desprendía una sobria elegancia, un correcto empaque de alta escuela mundana. La curva era más plebeya. Pero también más acoge-

---

\* El original de *Los senos de tinta* se inicia aquí. Falta la primera hoja del texto mecanografiado.

dora y cordial, más dada a la amistad. Acaso las esferas rayaran en los límites de la obesidad por ser todas vientre, todas pecho abombado. Tal vez diesen la impresión de bolas de grasa. Pero no daban los desplantes de los objetos encorsetados por líneas rectas, siempre de perfil, que no miraban nunca de frente, y que si miraban lo hacían a la manera de las rendijas, todas ojos, para hurtar el filamento de su corporeidad tras una larga sonrisa impecable.

Cuando en sus paseos de islote solitario por la ciudad y por el campo iban surgiendo las ambulantes perspectivas, las descomponía como si fuese en prisma en sus elementos integrales, recogiendo en sus ojos únicamente aquellos que pudieran identificarse con curvilíneas superficies y redondos volúmenes. Deambular por las calles era penoso. Su espíritu se angustiaba de los rieles amaestrados, de las aceras tan modosas, de las esquinas cortantes. Sólo algún chaflán curvo, alguna cúpula remontada, le soslayaban íntimas complacencias. En cambio, el campo, con sus paisajes abiertos, condecorados de molinetas en sus combas planicies, en sus macizas colinas, le contagiaba de ondulaciones flexibles a cada paso. El aire mismo era alabeado, y al cruzar en su infinito trasiego de cristales, le llenaba las sienes de agua fría y la concha de sus oídos de modulaciones. Todo lo demás, lo conformado de duras aristas, se disolvía en una licuación unánime. Y así los paisajes no se desangraban por las teorías de las puntas erguidas, conservándose siempre nuevos, anegados en sus propias savias.

Las palabras mismas le producían el mismo efecto. Unas le daban dulzuras, le hacían fluir interiormente manantiales airosos, poniéndole las islas, los cielos y los mares encajados dentro de sí en vibraciones acariciadoras. Otras palabras le secaban las fuentes vitales, le acartonaban sus movibles arenas. «Teoría» le movilizaba las capas del espíritu, avanzando en gratas resonancias. «Serie» le llenaba de rigideces, le petrificaba sus pendulares movibilidades psíquicas.

Por esto su cuerpo, siguiendo aquella conducta que venía de zonas profundas de su ser, adoptaba en el lecho formas redondas,

como para que no se escapasen sus pensamientos, llegando así a una sobresaturación que le anillaba de finas laxitudes. Para que, también, no entrase ninguna hostigación del exterior que le escindiese la unidad tibia de aquel recuerdo de ella, injertándole figuraciones extrañas.

Sumergido en aquel baño de maría que su sensibilidad segregaba en la habitación, pensó un momento en las conexiones psicológicas que ligan ese trasmundo vago e indeciso de la subconciencia con los detalles individuales de gustos, inclinaciones y repulsiones. Encontraba razones lógicas entre sus tics, razones de orden primitivo, que los engarzaban míticamente en grupos afines, que arrastraban unos de otros, comunicándoles un sello personal, un parentesco plástico, musical o impresionista. Le surgían de pronto recuerdos infantiles, trozos deformados de realidad, pedazos de sueños difusos, de los que no tenía conocimiento; pero que se hacían suyos al aflorar al campo visual de su conciencia, reconociéndolos a veces y otras intuyéndolos como pertenecientes a momentos anteriores.

Una ráfaga silenciosa volvió aquella página, retornando a ella. Enquistado en sí mismo en aquella celda de sí donde la guardaba, fuera del tiempo, situada en un espacio neutro, cortados todos los cables —al fin— que le insuflasen otro goce que el de ella, como si la noche enguatada quisiera aislarle del plañir de las tinieblas vivas, cometía el asesinato de desgajarle los hoyos del rostro, las conchas de las rodillas y las cápsulas de los senos. En estos tres vértices palpitaba toda ella. Sobre este trípode se alzaba su cariño. Estos datos bastaban para hacerla existir. Mejor aún, eran los únicos, los suficientes, los exactos. En posesión ya de la presa, permanecía enervado, más muelle que un suspiro, en un sopor que le suspendía la corriente de las venas, le paralizaba el latir de las sienas, le apagaba el ritmo de su fisiología. Y con las venas prosternadas y las sienas orantes, oía su plástica desnudez, concentrado, cortada la respiración, detenido el vuelo sobre una sima de sombra y silencio, inmóvil. Sus miembros estaban vacíos, ingrá-



vidos, en aquella postura grata a las recordaciones. Pero tenía la seguridad de que si en aquel instante hubiera querido colocarse de otra manera, todo su cuerpo crujiría, quebradizo, rompiéndose. Volvió una nueva experiencia anterior a encadenarse a esta sensación. Y se sustanció con los brotes de los helechos que tantas veces le distrajeran sus horas en el campo. Sus verdes embrionarios, hendidos por circunvoluciones, jugosas y blandas, como gusanos peludos, aparentaban docilidad a la distensión de fuerzas extrañas. Pero no era así. Sino un nudo de resistencias que se descoyuntaba al forzar sus apretados palpos encogidos.

Y ya dentro de sí, embarcado en ausencias, contemplando mar y cielo de recuerdos, comenzó a rodar por su pantalla imaginativa el marco de aquel día lleno de la nostalgia sensual de ella. Este día que ahora reproducía era más estilizado que el otro real, retocado como una fotografía a la que le hubieran corregido las luces violentas, los ruidos imprevistos, las voces interruptoras. Las blancas sábanas del lecho proyectaban, también, en aquella hora, no su cuerpo, sino una imagen redonda de él, despojada de los sobresaltos e inquietudes que tenían las noches laborables, mal vestidas de sueño espeso, que le anegaban los laberintos interiores por donde ella pudiera venir a buscarlo, incitándole a recomponer arquitecturas vividas allá, en la otra isla, redonda también, donde se conocieron.

¿No influiría la geografía, aquel paisaje primario, en esta su actual manera de ser?

De las islas que formaban el archipiélago nativo, una tenía la forma de un corazón, otra de un fémur, otra de una tortuga con la cabeza alargada. Sólo la suya era un círculo, una peonza sobre la flor viva del mar.

Aquel día escribía el elogio de sus senos —ya había hecho el de sus rodillas y hoyuelos del rostro—. Senos melódicos, en la escuela contigua, despoblada de chicos, frente a los bancos desiertos y las paredes enventanadas de mapas de colores como una cuadrada pompa de jabón amplificadas. Sobre las cuartillas se iban

enfilando las palabras. Palabras en relieve, que se alzaban en la blanca llanura construyendo poco a poco dos colinas perladas en un valle de mármol. A veces, ellas, las palabras, no salían espontáneas. Se trababan en ocultos zarzales de tormento, perdían trazos de sí mismas, o llegaban con desgarrones por donde escapaban sus turgencias, quedando sólo unas ringleras de odres vacíos, flácidos, sobre el papel.

Alzaba los ojos, paseándolos aquí y allá, clavándolos en el trietro de paredes y techos, en los bancos expectantes, en los mapas sin marineros. Y mientras aguardaba palabras consistentes, abultadas, que ir amontonando en aquellas exquisitas edificaciones lejanas, la atención se le entrometía por intrincadas grietas, extrayendo ideas y representaciones de fisonomías arbitrarias, que se le aferraban a la garganta, balbuceándolas para evitar la asfixia. Entonces, al oírse su voz, retornaba de aquellas fugas por cielos de peli-gro y túneles sin señales, y se intimidaba pensando si de aquel banco donde se sentaba —donde saltaba— aquel chico detonante apodado «Fosforito», surgiera su personilla nerviosa, agitada por eléctricos sobresaltos, y le apestase aquella su flecha pícara y burlo-na, que disparaba, simultánea, los resortes de su rostro.

Pensó que esta respuesta del banco a su mirada le era hostil. Que los objetos le irradiaban representaciones enemigas a su deseo. Las persianas le miraban con los ceños de sus travesaños, hoscamente. Volvió la cabeza. Un mapamundi abrió sus dos círculos verdosos en un lago azul. Sí, aquellas formas redondas le acordaron su angustia. Aquéllas no le combatían como los bancos, como las persianas. Le tiraban besos volados con sus manos y labios de colores. Y el mapamundi le extrajo de su pozo sin orientación otros días que la distancia empequeñecían, anegados de luces infantiles, en que viajaban sus ojos y, enjaulados en ellos, sus ríos de sal, sus caballos de caña, sus trajes marineros, por aquel otro mapamundi de sus horas de clase, cuando tenía por novias buenas sus libros de memoria. Italia era entonces una pierna en actitud de chutar con la isla de Sicilia a la remota portería del

estrecho de Gibraltar. La península escandinava unas fauces abiertas, amenazando engullirse el percebe de Dinamarca, sobre la crestería rocosa de Alemania. África, un tosco pistolón primitivo. América del Norte, un tórax de hombros hombrunos y tambaleantes, ceñido por la cintura de avispa de la América Central, a las caderas con polizón de la del sur, que se afilaba hacia la Patagonia como un trompo que quisiera bailar en la blanca tarima de los hielos polares. El golfo de Méjico —regazo de América— un semillero de islas. En una de ellas, la que tenía la forma de una caracola rota, de un pabellón auditivo, que auscultase no sólo el corazón del mar, sino también el reflejo que los astros precipitan en sus caídas, nació ella, la disociada en senos, rodillas y hoyuelos. Así partía el continente femenino de su cuerpo en islas apasionadas. ¿No era también el mapamundi, con sus dos cicatrices circulares, la huella de dos senos cercenados por un cuchillo de luna, a ras de un pecho de marinas esmeraldas momificadas?

Confortado por aquella charla cordial con el mapamundi, volvió nuevamente a pensar en ella. Pero la pluma, aquel tintero cuadrado, negros graznidos de un cuerpo de improperios, seguían mortificándole. Y sus manos blancas, ejemplos de perfección, se mancharon de tinta en el costado de una yema, junto al cerco de la uña. Igual que si se hubiera sentido herido, agredido, alzó la ballesta de su brazo un alud de ira, descargándolo sobre la mesa, donde quedó clavado el cortapluma con una vibración de ala presa. Él escribía entonces: «¡Cómo recuerdo tus senos adorables! Son dos hemisferios de un mapamundi en relieve, que ocultan ríos de leche y sangre, que callan fuentes de besos en sus laderas, que esconden ciudades de táctiles sorpresas en sus colinas».

¡Una mancha de tinta! Por un instante relampagueó un temblor en sus manos recordadas. Y se apretó más a sí, se redondeó más, acurrucándose fuertemente. Sin embargo, el débil desnivel de abrigos dio paso a las agujetas del frío en las espaldas. Simultáneamente surgió aquella representación de sus manos hundidas en el agua helada del atardecer para borrar con su esponja trans-

parente la mancha de tinta de su dedo. Todas estas recordaciones, al corporeizarlas, las despeñaba difusas, en un escenario sin fondo, bambalinas ni candilejas, a la intemperie casi, dentro de una bola de aire enrarecido, espesándose hacia la periferia. Y los objetos y su figura cobraban un sentido antiespacial, ni grande ni pequeño, adivinándolas, e intuyendo sus equivalentes plásticos en una astralidad esmerilada. Siempre le ocurría lo mismo. Cuanto más se esforzaba en plastificar los detalles contenidos en sus horas vencidas, más se esfumaban en aquella vaga penumbra aposentada en su conciencia.

Aquel recuerdo del agua fría, al pasar ahora por sus sienas calientes, le contagiaba de una deliciosa frescura que le hacía comprender el goce que han de experimentar los motores de explosión al circular por su red de arterias cristalinas refrigeraciones.

Aquella mancha negra se resistía a dejarse vencer por el agua. En ese sistema de surcos insignificantes que son las puntas de los dedos, se hacía fuerte, penetrándolos con insistencia. Aquella mancha se hizo piel, carne nueva, formando parte de su nieve orgánica, afirmando por contraste su albura y negándola con su negrez. ¡Sus manos manchadas! Accidente trivial, pero lleno de sentido. ¡Las manos! ¡Cuántas veces le asaltó la obsesión de que su vivir se transformaría en otro distinto de faltarle las manos! El mundo de la mecánica, lleno de fuerzas fatales, mugía sus articulaciones aceitosas, las rosas de aire de los volantes, las murmuraciones de sus aceros, sólo con que una mano estableciese un circuito, moviese una rueda o apretase un botón. Eran las caracolas del devenir en cuyas conchas vigilaban sus ángeles custodios. Y aquella gota negra, gangrenosa, le agujereaba la carne. Sintió una repulsión instintiva casi cósmica, contra aquel bautismo de presagios que se acumulaba en los ojos, cegándolos. Que se le derramaba en sus interiores departamentos, nube de tormenta con vientre de lluvia.

Salió a la noche que llamaba a los cristales del balcón, alejando perfiles y fisonomías, picada de eléctricas luciérnagas. Y las

tinieblas secaron su zozobra, quedándose —no supo qué tiempo— fuera de sí, como vasija al frío bajo las granulaciones de un cielo sin luna. Aquella noche se soñó un pulpo en los fondos abisales del océano, envuelto en la espesa borra que, como una nube, derramaba en su defensa.

Y siguió recordándola. La oleada de miembros seccionados terminó por desvanecerse, viéndola ahora como en otra noche, en la ventana del jardín, después del baile de la tarde en el hotel veraniego. Arrinconados tras las luces tibias que caían sobre la última mesa llena de discos de gramola, los hoyuelos del rostro acuñaban su gracia al sonreírle. Y otra vez se ensambló esta tarde con otra, como obedeciendo a una involuntaria llamada de telegrafía sin hilos. Le llegó el parecer de que en lo subconciente no existe sucesión de días ni noches. Ni tiempo ni espacio. Impresiones sólo, que se encadenan y se hacinan formando vivencias, que frotan sus superficies, madurándose, y saltan sobre sus resortes cuando los sentidos dejan filtrar hasta ellas espejismos reales o pensados, por los que se desmandan hacia nuestros ventanales despiertos. Los discos, llenos de surcos en espiral, sensibles a las agujas indomables, hacían oír sus secretos, ricos en tactos sonoros. ¿Qué canciones, qué melodías habrían de saltar de sus dedos, si un diafragma anduviese y desanduviese las rayas de sus yemas? ¿Qué ruidos de sangre, qué voces de nervios suspirantes, qué modulaciones de contactos múltiples exhalarían todos los objetos por él tocados en los infinitos velos de sus ademanes náufragos, bajo la presión de un estilete? Únicamente presentía que un concierto de blancas concordias habría de escaparse de sus dedos, sin convertirse en cantinela de exactos trazos musicales. No un mecanismo: un organismo dotado de autodeterminaciones. Compadecía aquellas columnas de discos que en el potro del tormento del plato giratorio insistían, como condenados a muerte por un delito inexistente, en repetir sus motivos, gritando la inocencia de sus ritmos, al sentir en sus pechos la punta de un puñal de un verdugo de acero, empe-

ñado en arrancarle una confesión de culpabilidad. Tal vez por esto no quiso bailar.

En el piso del salón los mosaicos blancos y negros alternaban como en un tablero de ajedrez. Las parejas, al danzar, expresaban movimientos desiguales, acordados a las diversas fichas del juego. Ella sonreía cuando apresaba un rasgo en los bailarines que servía para identificarlos con alguna pieza. La rubia de los cock-tails complejos y el joven del pelo ensortijado bailaban dando saltos y en zig-zags, como caballos que amenazasen con sus jaques de empujones al ejército de bailarines. El del bigote a lo Menjou y la chica casca-belera, con frases de cotorra amaestrada, se movían despacito, de medio lado, a contrapunto, como peones. La chata de los ojos cuajados y el de la corbata verde, parcos en vueltas y en filigranas, marchando con pesadez de apisonadoras por las orillas de la pista, sugerían las torres. El alto y bizco y la morena de cejas oblicuas eran los alfiles que, lanceros y esbeltos, cruzaban entre los demás en quebrados virajes y diagonales deslizamientos.

Rió ella aquel partido que jugaban a ciegas la gramola y la tarde con las parejas de bailarines a cada tirón musical. Y la risa, enrojeciendo la sala, saltó de pareja en pareja, hurtando vaivenes y cadencias de tango, vivaqueó en el resplandor de las luces indirectas y, acosada por el bordoneo de las conversaciones, atravesando los cristales, volcó en el campo su cesta de amapolas. Con el día nuevo, el alba se encontraría entre la tela verde de sus faldas un derrame de apasionados carmesíes. Aquella flor la asociaba siempre con su risa. Allí donde encontraba sus colores encendidos, surgía su carcajada envuelta en una cápsula de aterciopeladas sedas, como una guirnalda de brasas ígneas.

Volvió a la noche del jardín, caída en los parterres, colgada de los clavos estrellados. Una noche estremecida de enarcamientos de nácares y satinados aromas. Sus manos surcaban en las tinieblas selvas cerradas de finos helechos, valles de canela, lisas laderas de caracolas biseladas, islas de esponjas y corales, continentes de ondulantes planicies verticales, torneadas elevaciones:

todo el muestrario de las formas redondas. Le pareció que tenía las manos hundidas en la subconciencia revolviendo en sus fondos abstractos abecedarios de líneas curvas, montones de convexidades dialogantes, que se apulseraban a sus brazos, partiéndose, al deslizarse, como chorros de siruposos caldos tibios. Allí tenía la geografía sus mejores definiciones. Un texto para ciegos, donde los cálidos riachuelos de las venas se ahondaban a subterráneos estratos enervados. Donde los géiseres de porcelana se erguían entre ventisqueros de heladas blanduras. Donde los acantilados vibraban sus membranas bajo un vuelo de playas trémulas. Y las hondonadas tenían estremecimientos de vidrios vivientes. Y cada definición, modelada en barro de luna, colocada en su sitio, ordenados sus pedazos en afán de captar dobles insinuaciones de lira y ánfora.

Las conchas de las rodillas, en sus sueños de cúpulas, se alejaban de las rótulas, evadiéndose en lentas emergencias. Los senos, salientes como balcones, detenían el aire, la noche, el canto de las ranas y precipitaban el florecer de las rosas adolescentes. Aquellas cuatro mesetas eran las cuatro esquinas del mundo. Puntos cardinales de tierras vírgenes. Cuatro ciudades de ternura, estructuradas en anfiteatro, vivas y desiertas, con poderosas estaciones de efluvios sensuales que las unían entre sí, bajo un mismo signo, en idéntica señal delatora.

La noche estaba detenida y contagiada de dulces contactos. Y movilizaba sus valles oscuros, ondulaba sus ráfagas lánguidas y rozaba sus transparencias andariegas, de langores felinos, por los altos desniveles del aire ciego. Ni una palabra en los labios caldeados. Todo oyéndose en un goce íntimo, de llanura infinita, de pampa recostada en la hierba de dormida piel silvestre.

Poco a poco el silencio fue abriendo sus espesos abanicos de plumas espesas. Tocó sus vértices elevados en las colinas de sus senos. Los sentía vivir, revivir, pervivir, sobreviviéndose, endurecidos. «Están como los botones de tu camisa», le había descubierto ella en otra ocasión distante. «Son tus dos hemisferios de un mapa-

mundi en relieve», balbuceó ahora con diapasón inseguro. Esta frase apedreó los cristales del invernadero donde dormitaban sus oscuras vivencias, sus maniatados racimos de imágenes, rompiendo aquéllos y liberando éstos. La noche fue entonces una mancha de tinta. En la oscuridad todo se evadió: tactos y contactos, presiones y pulsaciones. El juego estético, intelectualizado, de sus manos, devino a sombras viscosas que contraían sus dedos como antenas de moluscos ante obstáculos cerrados.

En medio de aquella montaña rusa de declives cortantes, de vales gigantes, de inclinaciones hospitalarias, la emboscada afiló primitivos temores y asfixiantes caperuzas de agresivos silencios. Coágulos de tinta presentaban sus senos a las definiciones táctiles. En la noche, se revolviéron todos los objetos. Las geografías bostezaban simas sin fondo. Una avalancha de esponjosos gusanos recorrían sus dedos. Los nervios, los músculos, todas las resistencias que sostenían de pie sus arquitecturas serenas, se aflojaron en un desequilibrio de globo sin gas. Cerró los ojos. Turbios despeñaderos abrieron sus fauces tras los párpados. Retiró las manos, cogiéndoselas, apretando y restregándolas para devolvérselas a su cuerpo. La columna vertebral era un bastón de hielo. Todas estas impresiones, al amontonarse ahora desordenadamente, cuando el sueño iniciaba sus desmadejados aldabonazos, le avivaban más y más las hoscas rompientes olvidadas en aquel naufragio de su cariño.

Precisaba las categorías que fue tomando la noche: el roce de un ala de cuervo transparente, una tolvana de polvo de carbón en el lecho, ahogado de angustia. Sin darse cuenta, las sábanas le cubrían la cabeza y el aire enrarecido se resistía a dejarse respirar, lleno de plomo suspendido. Estiró los miembros y abrió los ojos. Fue un regreso de las hamacas del sueño. Y el insomnio empezó a voltear la ruleta de sus pensamientos.

Clavó sus ojos profundamente cuerpo adentro. Su deseo de diafanizar los ingredientes de aquella crisis chocó contra su tras-mundo de esquinas truncadas. Insistió. Elástico, su yo devolvía su



esfuerzo vacío, en cacería inútil. Los ojos de su memoria desintegraban su luminoso rayo en direcciones opuestas, sin aprehender la recomposición del fracaso, como gemelos ingraduables, siempre confusos, renegadores de lúcidas verdades.

¡Si no pronuncia ella aquella frase! Midió la ponzoña de la pequeña mancha de tinta por aquel desequilibrio. Recordó también otro factor que de repente se abrió paso hasta él, a través de galerías enterradas. Era el olor de los heliotropos que ponían ojeras violetas al jardín. Su perfume tenía un sabor de almendras amargas. Aquel aroma lo distinguía ahora, ayudando a su otra imagen en aquel su repudio a ella. Aquella noche lucharon dos potencias rivales: las formas redondas, simbolizadas por sus senos, y lo caótico y vago, de la tinta, disputándose su persona. Venció lo abstracto, arrugando tensas orografías. También en la subconciencia existía desde aquel momento para él una fauna pelágica y otra abisal. Las imágenes hondas, los monstruos abisales, turbias oleadas de barro y limo, destrozaron el vivo centelleo de los peces flotantes en superficies exactas. Ella pasó a segundo término. Quedó como una huella sangrienta en el epitafio de un amor desmantelado. Sería inútil querer establecer una relación de armonía des-[...] \*

---

\* El texto de «Los senos de tinta» se interrumpe aquí.

## Una muerte para cinco

Acababa de ser distribuido el rancho del mediodía entre los cinco hombres que ocupaban la celda de los condenados a muerte, cuando uno de ellos, ya sentado en el petate y con la cuchara en la mano para empezar a comer, levantó la cabeza y quedó en actitud de expectativa. Automáticamente, los demás guardaron un silencio de fondo, fijas las miradas en el rostro del primero, un gitano al que los de su raza no consideraban calé sino payo, por haberse asimilado a los hábitos de los castellanos. Éste, cerrada la boca, con los párpados medio enterrados y contenida la respiración, horadaba el aire con los oídos, como al acecho de una presa sonora, presto a la defensiva.

Hasta en aquella celda había veteranos y bisoños, los que ya llevaban en ella algunos meses y habían experimentado la angustia de momentos parecidos y los que, más recientes, se daban de bruces por primera vez contra aquel silencio, contra aquella presión que los comprimía hasta la médula.

—¿Qué? —interrumpió uno que no pudo resistir la expresión de atemorizada lejanía y doloroso vilo del que quedara en suspenso.

—Me pareció haber oído una moto parándose —contestó.

Todos sabían lo que aquello significaba. Las órdenes de ejecución de la última pena llegaban siempre a la prisión traídas por un motorista.

La celda, con su suelo de tierra, uno de esos aposentos contruidos por arte de birlibirloque, que son como oscuros remordimientos de conciencia de los arquitectos, donde nada bueno puede suceder, estaba situada en el segundo de los tres pisos de la prisión, un viejo edificio conventual habilitado como encierro. Tenía un ventanuco enrejado que daba a un patio interior. Éste

era cuadrangular y desde el hueco de luz de aquél podía contemplarse la galería de enfrente, donde los demás presos tejían y destejaban sus pasos de noria sin pozo.

La reacción de aquellos cinco hombres fue muy diferenciada frente al plato de rancho. Uno sólo, el más joven de edad, pero el más antiguo en la celda, empezó a comer como si tal cosa. El que había dado la alarma le alargó su ración sin probarla, con una mezcla de asco y desprecio. Otro se bebió un poco de caldo verdoso de las habas frescas, cocinadas con agua y sal, que eran el menú del día, y se lo entregó también. Ambos, con prisa y sed, se colocaron en el ventano, acomodándose de manera que obstaculizasen el campo de visión de los restantes. Si la moto había llegado y era portadora de malas nuevas, ellos notarían en los presos de la galería su impacto, un cierto éxtasis de movimientos, un estupor en los pasos, un ritmo ligeramente embotado en el corredor, que les confirmaría si ya el tiempo para algunos de ellos comenzaba a granularse, a ser contados los minutos por la cuenta de diez, como en la plataforma de un «ring». Ocupar el tragaluz era esencial para saber rápidamente a qué carta quedarse, pues quien supiera algo grave se reservaría de comunicarlo por señas a los condenados si al que le afectara estuviera observando.

—¿Se nota algo? —dijo uno de los bisoños.

—No, nada. Pude haberme equivocado —añadió sin la menor confianza en sus palabras—. Hasta que no entre en el piso alguno de la oficina no sabemos lo que ocurre.

El que estaba comiendo imperturbable tenía también sus preocupaciones, pero aunque parecieran de la misma índole que las que embargaban a los otros cuatro, eran muy distintas. Ya se había engullido dos de las tres raciones que la suerte le había deparado aquel día. Miraba los dos platos aún llenos de los otros dos condenados con ojos lujuriosos. Su actitud era también avizorra. Pero era la de un animal de presa que espera redondearse el estómago. Los bisoños, sin embargo, permanecían inmóviles, sin tomar ninguna decisión.

—Si vienen por alguien, será por mí —dijo entonces.

Los que estaban asomados al ventanillo, al oírle, volvieron la cabeza hacia el interior del crepúsculo en que estaban sumidos. Uno le miró con cólera. El otro, con esperanza. Los otros dos reaccionaron también ante aquella frase. Uno de ellos se levantó para tirar el contenido del plato de latón al cubo de la basuta. El que comía atento interrumpió:

—No lo tires, dámelo.

—Creí que no querías más. Me daba vergüenza ofrecértelo.

El donante sacó de un talego un pan y unas tajadas de carne que se puso a comer, mientras el insaciable manipulaba separando las cáscaras de las habas del caldo, con un cuidado farmacéutico preparando una fórmula. Hacía distribuciones complicadas, pasando las vainas cocidas de un plato a otro, apartando los granos, mezclando y volviendo a trasegar el contenido de los recipientes. Era claro que seguía un propósito, que todo aquel tráfico tenía una finalidad que él trabajaba, viviendo un mundo personalísimo. El último plato se lo dio finalmente al que parecía contar las vigas del techo, como distrayéndose en buscar palabras que tuviesen tantas letras como maderos cruzaban el cielo de la habitación.

Y mientras los demás permanecían expectantes, sin llegarles la camisa al cuerpo, entre ascuas y náuseas, él se tendió en el suelo arrebujado en la manta, tapada la cabeza, y comenzó sus extraños ruidos de rumiante, muy alejado de toda amenaza, hundido en el placer de su vientre.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 2 de junio de 1955]

# PAISAJES Y SEMBLANZAS

## El herrero

Sobre los yunques de la tierra y el mar, caldea sus fraguas el sol y, con el alba dura, elevan los martillos proletarios la canción esclavizada. Pero tú, herrero, golpeas fuerte en tu hogar de herreros. En tu templo deshabitado de justicia. En tu oficio simbólico como ninguno. Porque tú, herrero, eres el hombre-Revolución.

Más que tu brazo trabajado, se debate la fuerza de tu conciencia sobre el acero. El rojo vivo de los hornos es menos rojo y vivo que los deseos libres acumulados en la exaltación de tus venas. Basta una mirada tuya para encender los carbones sin brillo. Una de tus manos ennegrecidas alzada en el aire es la síntesis de los conquistadores. De los nuevos conquistadores de continentes sociales, apenas entrevistados en los cotos capitalistas y en los taimados escollos burgueses. Y es tu mano la síntesis porque tiene la doble virtud de la espada que destruye y de la palanca que crea.

Es, herrero, gran oficio el tuyo. Elaborar objetos. Transformar el hierro entumecido, bruto, inculto en ser disciplinado, a golpe de martillo y a calor de fragua, y tu labor no termina en esas cuatro paredes sudorosas. Sino que continúa en la calle, en el otro laboratorio social donde se oye el golpear de las ideas y el jadear de las palabras abrasadas como carbones, sobre los hombres entumecidos. Ahí, por las luchas de las calles, por los encontrados sentimientos de tus ideales, haces tú falta, herrero, con tus forjas, tus lecciones, tus procedimientos. Es preciso, gran creador de ciudades, para que no pueda ser cortada acaso tu misma voz cuando en las manifestaciones pides la libertad de clases, por la propia bala que tus manos fundieron para sostener el ritmo de tu vida.

[*En Marcha*, Santa Cruz de Tenerife,  
número 23, 1 de mayo de 1931]

## Perfil literario de Eduardo Herriot

La mirada inteligente y tectónica que con la República se ha dejado caer España sobre sí misma, fue siempre valorizada en sus calidades más profundas por el fino espíritu de Eduardo Herriot. En su caracola de político y de intelectual moduló elogios a la nación española cada vez que el Parlamento iba desplegando sus posibilidades renovadoras. Desde el Hôtel de Ville de Lyon, ayer. Desde la Presidencia del Gabinete francés, hoy. Y aquella presencia viva de su crítica simpática a nuestra revolución, se tangibiliza ahora con su anunciada visita a nuestro conmovido crisol nacional.

Esta embajada de Herriot a España es la embajada de la Europa joven. Herriot representa la racionalización de la política, la supeditación a la ciencia del sentimiento alocado, el triunfo de lo objetivo sobre lo subjetivo. Ninguno de los problemas complejos que agitan la entraña burguesa de la sociedad es abandonado a la investigación. Y todos ellos son estudiados en sus resquicios más íntimos y en sus múltiples relaciones, elevándolos luego a un plano de alta especulación metódica para atacarlos con procedimientos racionales. Por ello, esa labor de ordenar, incorporar y distribuir ideas del estado moderno, halla en Herriot su vértice apropiado, pues para éste, gobernar es el imperio del número sobre el caos.

Frente a la dispersión, a los criterios improvisados y negativos, la unidad creadora. Despierto estratega alongado sobre los laboratorios, cualquier captura científica es aplicada a las exigencias sociales y políticas de nuestro tiempo. En la escuela y en las minas. En el arte y en la agricultura. Para Herriot no hay provincia activa de conocimiento donde no haya descansado su sien inquieta.

En Herriot se hermana el político, el intelectual y el artista.

Su idea centro es la industrialización de toda actividad. Pero ello sin herir la naturaleza. Y sólo así se explica en que piense hacer del campo una fábrica sin excluir los bellos días portadores de las violetas.

Hay en Herriot un clásico. Clásico en aquel sentido de perfecto. Un clasicismo que, sin abandonar el ejemplo tradicional, ha roto con él. Es la suya tradición viva, evolucionante. Superar el pasado, en cuanto el pasado es creación, utilizando los materiales de nuestra época. Y cuando de la dinamicidad de hoy ahonda en fenómenos de culturas anteriores, constatando primeros pasos, nacidos al calor de lo geográfico, en una ordenación de peldaños intermedios, es para corregir desviaciones artificiales para estimular a las juventudes europeas a cumplir su misión histórica. Posición ésta, la suya, difícil, sosteniéndose libre de contradicciones. Contradicciones vencidas por su arte para desnudar de los hechos la anécdota, lo secundario, beneficiando los nervios vitales.

Para los jóvenes españoles, educados en la disciplina de la acción y el pensamiento, esta visita de Herriot debe ser motivo de júbilo sano también para los republicanos españoles. Unos y otros deben saber de aquella divisa ejemplar colocada a la puerta de una de sus obras —*Crear*—: «a los jóvenes para que sean más inteligentes que nosotros». Ello indica que la estructuración de la época pertenece a la juventud. Y ese espíritu comprensivo es todo programa de gobierno frente al conservadurismo de tantos —aún— bastardeadores del pensamiento y de la acción.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
número 8, septiembre de 1932]



## Guillermo Apollinaire

Al terminar el siglo XIX un profundo escepticismo advino como consecuencia del fracaso de los valores de cultura. Agudamente resumió este estado de ánimo colectivo Camille Mauclair. Pero esta cortadura de fin de siglo, si bien por uno de sus límites era acantilado de agotadas posibilidades dentro del amaneramiento, daba origen, por la playa orientada al futuro, a un cuadro de fuerzas que al movilizarse portaban inéditos amaneceres. El maquinismo había roto las fronteras. Y a la sombra de cielos uniformes, el espíritu recluso en equistamientos yoístas contempló objetivamente un nuevo paisaje. Los ismos preparaban los materiales previos, con sus fiestas de colores y gritos. Elementos nuevos son introducidos acaloradamente por los alquimistas de arte.

La poesía como expresión más espumosa enciende las primeras hogueras. Y entre sus pliegues pintarrajeados se acusa un sentido polémico, destructor. Un nihilismo sin respeto opone frente a los mármoles parnasianos, interferencias cinemáticas de lugar y tiempo. Frente a las selvas simbolistas, realidades mecánicas domesticadas primero, y más tarde, corporeizaciones abstractas, frente a los juegos de palabras cromáticas, el desenfado de calembours.

Ruedan los ismos apresurados. Y más que escuelas son maneras individuales —con la excepción del surrealismo: verdadero trasmundo de ilimitadas conquistas—, desolados por hallar la expresión urgente de una época. Los puntos de enfoque se multiplican. Al caudal poético son incorporadas resonancias exóticas, crujir de poleas, armazones de hierros, sirenas subconscientes. Pero todo agitado. Hasta los días corrían en avión para terminar más pronto sus veinticuatro horas desequilibradas. Y entre la anarquía, cuando el caos poético se despeñaba en disoluciones, suena la voz de Apollinaire: orden. Guillermo Apollinaire —el joven kos-

tro— es el cráter más representativo que acusa las variaciones lávicas de esta etapa de tránsito.

El joven kostro participó de las orgías contra los consagrados —de aquellas misas rojas del arte— mientras compartía su jovialidad con figuras decadentes. Para él todo era espectáculo. De aquí su paradójico conducirse. Una de sus características fundamentales es lo que pudiéramos llamar su culto por la informalidad, separando del vocablo culto lo que tiene de disciplina. Y este su mirar neutro, ausentado de historia, recoge todos los motivos y los hermanas sencillamente. Sin distinciones morales, sin relaciones ni afinidades buscadas —sí halladas—. Las cosas se objetivizan a compás de las circunstancias, siguiendo el hilo cotidiano de los hechos. Así se comprende su lirismo tan vivo y original, desprovisto de símbolos y celebraciones.

«Las ideas —dice Royere— huían de él, y se convertían en cosas, en seres».

El momento en que pide orden a su generación en la obra de arte, señala la existencia de playas ciertas. Un movimiento revolucionario es biológico cuando es capaz de someterse a una ordenación. Si ésta no se produce el movimiento ha sido falso, artificial. Todo ordenamiento es constructivo. Y al plantear el problema se corría el riesgo de liquidar el juego, si era juego de imágenes simplemente, o de transformarlo en trabajo si la necesidad de los ismos tenía una raíz orgánica. Apollinaire es, por tanto, quien da la seguridad de un arte nuevo, no por su obra con ser tan nueva, sino por la prueba de que la hizo salir triunfante.

Y «en la época en que acabaron los reyes» después de regresar de «entre los viñedos de hombres» de la guerra, donde un casco de granada una tarde en que leía el *Mercure de France* le abatió la cabeza, dejó de vivir para que Cocteau pudiera decir a Picaso que cortase a su musa los cabellos.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 10, noviembre de 1932]

## Expresión de G.A. (*Gaceta de Arte*). El doctor Dominik Josef Wölfel en Tenerife

Frente al criterio de querer recluir las islas en sí mismas, marginándolas de los procesos de cultura occidental, esta lumbrarada que se proyecta sobre Canarias por los desvelados hombres de ciencia europeos, para iluminar zonas inéditas de conocimiento.

*Gaceta de Arte*, aunque sólo de una manera general, se alarga a los temas científicos, recoge hoy el motivo que brinda la estancia del doctor Dominik Josef Wölfel, en Tenerife, para una orientación racional de nobles empresas. La cultura no es algo que pueda limitarse entre piedra y mar, sino que es un producto de vastísimas resonancias internacionales. Una integración de círculos diversos. Fisonomía y espíritu de un organismo superior.

El estudio de Canarias, de sus problemas históricos, en este sentido de limitación que se aloja en el banderín de canarizar las islas, picoteando sobre temas sin porvenir, es una de tantas aspiraciones contrahechas, hija de una visión estrábica, por la ausencia de amplios panoramas vitales.

Canarias ha de imantarse primero en el cuadro de los valores de cultura de nuestro tiempo, ha de sentir las palpitaciones de ahora en toda su amplitud, solidarizándose con las corrientes, métodos y contenido de la época, a fin de que su creación tenga unidad y sea actual. Esta etapa previa hay que buscarla fuera de casa para encontrar después nuestras islas con la profundidad de un hogar.

Esta incorporación de Canarias a la actual ciencia europea la está realizando, en una de sus direcciones más amplias, el doctor Wölfel, del Museo Etnológico de Viena, desde hace unos días en Tenerife.

Durante un decenio, el Archipiélago ha sido el centro de sus

pensamientos. Sus laboriosas investigaciones en los archivos del Vaticano y de Simancas —en el último de los cuales ha descubierto numerosos documentos inéditos de tal importancia que lo colocan como la fuente más rica para el estudio de las islas en el aspecto histórico— han sido patrocinados económicamente en un principio por la Österreichisch-Deutsche Wissenschaftshilfe (Organización Austriaco-germana para socorrer la ciencia), y últimamente por la institución Rockefeller. De sus búsquedas acendradas se han publicado en español varios trabajos en la revista *Investigación y Progreso*, de Madrid, y en la revista internacional de Etnología y Lingüística, en *Anthropos*.

Wölfel es un conocedor perfecto de cuantas obras se han publicado sobre las islas y en su labor crítica de crear demoliendo ha demostrado los errores de Viera y Clavijo y otros historiadores y el falseamiento de algunas de las fuentes que les sirvieron de base.

Aun cuando el área de sus afanes, está casi reducida a recopilar los antecedentes necesarios para su futura obra, la documentación de que dispone actualmente su análisis le permite adelantar juicios sobre los aborígenes de tal envergadura que deshacen las teorías y conocimientos más o menos tradicionales, que se tienen sobre los primitivos. Para Wölfel los aborígenes no han desaparecido. Pero sus interesantes conclusiones aún fragmentarias, por necesitar del concurso de otras ciencias —él es profesor de etnografía y lingüística— tendrá ocasión de conocerlas Tenerife, en una próxima conferencia que organiza *Gaceta de Arte*.

En esta formidable labor emprendida para depuración de lo hallado y esclarecimiento de estratos oscuros de nuestra historia le ayudan el doctor Fischer, antropólogo de Berlín, y Hugo Obermaier, a quien tanto debe la prehistoria hispánica, con quienes volverá a Canarias en 1934 para dar remate a sus tareas.

La importancia excepcional de este huésped por la obra que comienza a madurarse entre sus manos, y en la que intenta resolver todos los problemas hasta ahora sin resolución, reconstruyen-

do el pasado de Canarias, merece como ningún otro la atención de nuestros organismos oficiales.

*Gaceta de Arte* cumple su deber reclamando para el doctor Wölfel la simpatía y la admiración de quien nos legará el primer monumento rigurosamente científico e integral de nuestro pasado, orientando juventudes en altas disciplinas de cultura.

[*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife,  
14 de diciembre de 1932]

## Don Leoncio Rodríguez, desde otra generación

Con la muerte de don Leoncio Rodríguez desaparece del ámbito insular el acusado perfil de un equipo de escritores que contribuyó a dar un rostro de época a nuestra isla.

De dos maneras puede ser ésta considerada, desde el exterior o desde dentro. Para el viajero que tropieza con ella en su deambular sobre la móvil llanura de las aguas, es oasis. Para el nativo sellado a la roca, la isla es mirador. En este mirador el insulano puede adoptar dos actitudes. La de otear todos los horizontes como si estuviera en el centro de una rosa de los vientos que posibilítase todos los rumbos o la de constreñirse aún más a ella, un poco a la defensiva en el fondo, temiendo lo que venga del mar a desvirtuar su quehacer, a trastocar su modo de existencia. Hemos, sin embargo, de añadir que estas dos actitudes no se dan sino excepcionalmente con absoluta pureza en los hombres de la isla. Ambas se influyen recíprocamente y de tal manera se convierte la una en resonadora de la otra que la ecuación de dos términos, cuando se resuelve en un justo medio, nos da el valor universal de un hombre arraigado y libre, personal y trascendente.

En la generación de escritores en que formó don Leoncio Rodríguez la segunda actitud, con sus matizaciones y variantes, fue la que le dio signo. Creemos que este signo responde a una constante histórica, al movimiento pendular de las ideas. La generación anterior a la figura que comentamos, la que se aglutina en torno a la *Revista de Canarias*, fue de tipo universalista como lo es, con las excepciones de rigor, ésta a que pertenezco. La mayor o menor intensidad con que dejan impreso su color en el acontecer insular obedece no tanto a una predisposición de resistencia como a las hostigaciones del exterior, es decir, a las influencias que se proyecten sobre nuestra particular manera de entender la vida.

Fue la suya una generación de hombres de tierra adentro apegados al paisaje y sus costumbres, que reivindicaron amorosa y exaltadamente, con el vigor desmesurado de quienes apenas tenemos tradición, el corazón de la isla, buscándole un ritmo y una personalidad a través de lo pintoresco, aferrándose a lo vernáculo como a una tabla de salvación y levantando, con los materiales de unas formas que se consideraron genuinamente autónomas, una torre desde donde contemplar el espectáculo del mundo.

Para que un grupo de hombres sea capaz de dar una fisonomía epocal a una isla necesita de dos elementos imprescindibles: un cenáculo y un órgano de expresión. La denominada por Domingo Pérez Minik, en su *Antología de la Poesía Canaria*, Escuela regionalista lagunera, a la que perteneció don Leoncio Rodríguez, tuvo este cenáculo en el Ateneo de La Laguna y su órgano de expresión en *La Prensa*. Los Ateneos, en su mejor momento, no eran pura y simplemente sociedades artísticas. Eran entidades culturales, donde se debatían todos los problemas; lugares de controversia y de estudio, fragua candente de todo lo que afectara a grandes núcleos humanos. De ellos salía a la calle perfilada la acción, con el conocimiento de causa que la discusión amorosamente llevada da a los problemas. La vida de la isla se amasó en gran parte dentro de este recinto del Ateneo lagunero, en el que convergían las inquietudes insulares, piedra vital de nuestras conquistas ciudadanas y del quehacer de un pueblo que busca el camino de su bienestar y de su engrandecimiento. Don Leoncio Rodríguez se formó al calor de esta casa. Y dio a su gran creación, *La Prensa*, un marcado carácter ateneísta, quiero decir, espíritu de Ateneo. La primera plana de su periódico, sin noticias internacionales ni pregonos sensacionalistas, era de una gran brillantez, y con su selecta colaboración contribuyó a educar el gusto del público por la buena lectura. *La Prensa* la leía toda la isla. Fue el desayuno durante muchos años de nuestra clase media y el postre de nuestros obreros cuando, en el descanso del mediodía y al pie del trabajo, la degustaban en voz alta y en corrillo. La verdad es que nuestra isla

se sentía, en cierto modo, salvaguardada en sus intereses capitales porque disponía de un diario de gran influencia popular cualesquiera que fuesen las reservas que mereciera a las más jóvenes promociones insulares.

Pero en don Leoncio Rodríguez, por encima de un concepto ateneísta y por sobre su sentido de alerta a lo extraño, a pesar de su regionalismo, no habitaba un pueblerino. La prueba es que, para su periódico, el calor, la fuerza y el prestigio de nuestra capital le hizo buscar en ella acomodo, dándole a su trabajo un rango y capacidad de influencia que no podía hallar en otra ciudad. Prueba también de su visión oportunista, de su valoración del papel de un diario, fue la traída del periodista Félix Centeno, atenuando *La Prensa* su tono decimonónico y prestándole un aspecto de mayor modernidad a su composición.

El asentar su periódico en Santa Cruz, valorando así su jerarquía, trajo más tarde la consecuencia de asomarse al exterior de nuestra isla, iniciándose entonces en las letras y en sus páginas la corriente cosmopolita, que es a lo más que puede llegar un hombre de tierra adentro, preparando así la coyuntura para reanudar una tradición de universalidad que había sido considerada como de menor importancia.

No quiero decir nada de su anecdotario, nada de sus muchos afanes, nada de la biblioteca insular que fundara ni de su obra literaria. Me he propuesto simplemente ver la figura del ilustre tinerfeño desde un ángulo estrictamente generacional. Y desde este punto de vista nos une el amor a la isla donde estamos afincados, aun cuando este amor lo materialicemos por vías diferentes, según el juego dialéctico de los días y el signo cultural de cada momento. Amamos la sustancia de lo que él amó y deseáramos, en el cuadro de nuestras preocupaciones, conseguir lo que el siempre para nosotros director de *La Prensa* ha dejado en el marco de las suyas.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 13 de enero de 1955]



## Juan Pérez Delgado [*Nijota*]. Semblanza

A Juan Pérez Delgado, a «Nijota», hay que acercarse siempre con el alma en los labios, una actitud de respeto y un especial acento emotivo. Confieso de antemano mi admiración por este hombre y esta figura literaria que no necesita adjetivaciones porque se goza y se comprende como un acontecimiento natural, como ese árbol o esa roca que están ahí porque sí, que están siendo por la propia magia de su mera existencia.

Está ahí; pero hay que ir a buscarle a los últimos términos, en la penumbra de la intimidad, en su claro-oscuro habitual, ya que nunca se nos presenta, enemigo de primeros planos cinematográficos, a la violenta luz de las candilejas. No hace casi bulto ni ruido, y parece como si llevara a veces su sombra en el bolsillo para no turbar ni distraer la atención de los que discurren a su lado. Su modo de entender y vivir la soledad, una soledad nupcial, con la que se mantiene en perpetua luna de miel, no es, sin embargo, arisca ni salvaje, sino humana y cordial. Una soledad madura que sabe reír, llorar, tender la mano y conversar. Lo mismo su presencia física, que sus ademanes, que sus palabras, dan la impresión de vida profunda, de que llegan a nosotros a través de un largo camino. Por eso, en ese largo viaje, ha dejado atrás, se ha tenido que ir despojando de todo lo que le entorpeciera la marcha; la teatralidad, el énfasis, el grito a tontas y a locas, todo eso que, a menudo, encubre un monótono paisaje anímico de vanidades y al que no vuelve la espalda para no ver tal pobreza de imagen en el roto espejo de la desnudez. Su sentido intimista del mundo y de la vida despierta en nosotros el recogimiento de las plazas de pueblo al atardecer, esos lunares de paz y olvido que matizan el rostro veloz del tiempo.

Y siendo así, hombre de poquísimos cascabeles y panderetas,

salta la primera paradoja: es el más popular de los poetas de la isla, en todas las acepciones del rico vocablo. Aquí ya es necesario hacer un analítico desdoblamiento: separar nombre y pseudónimo, Juan Pérez Delgado y Nijota. Ya veremos que son dos ramas de una misma personalidad, que el mester de clerecía y el de juglaría se influyen recíprocamente, de cómo las esencias populares y las cultas encuentran una síntesis en su obra y de cómo la persona responde perfectamente a su ecuación artística, de tal manera que la cascada que despeña su vida es el propio cauce de su quehacer literario y que la cascada de su creación poética es el agua de su propia vida. No conozco ningún otro caso en nuestro ambiente donde obra y hombre se manifiesten con mayor fidelidad y se respondan tan acordemente.

Nijota tiene una personalidad que es ajena a sí mismo, a Juan Pérez Delgado, que le desborda y no está en sus riendas el dominarla. Como tal, Nijota es una contrafigura, más que creada por sí, elaborada por las gentes. Su pseudónimo fue sólo el grano de arena alrededor del cual los vientos del pueblo han ido fijando y acumulando vivencias, hasta formar, no tanto la cuna actual de su reputación, como una suerte de atmósfera sensible, un aura de palpitations colectivas, que tiene vida independiente de la suya, aun cuando él la alimente cada día con mayor o menor fortuna, con mayor o menor libertad. Pero esta aura crece, se está sucediendo siempre, porque a ella se añaden tensiones que no la dejan envejecer, porque a ella se yuxtaponen nuevas capas sentimentales, nuevos motivos acendrados. Nijota no es un hombre, el signo de una persona, sino una personalidad mítica, forjada por los demás, con autonomía propia, hasta el punto de que no podría matarla aunque quisiera. Es el cantor que se acerca a los hogares, un moderno trovero que lanza sus versos por campos y ciudades, a la buena de Dios sin canto ni laúd, pero que hacen cantar anónimamente, que son reflejos del sentir de una colectividad dispersa y de unos modos de vida; que establecen una comunión continua entre sí y los demás y del que cada uno se siente formando corrien-

te, tocado por un gracejo que se viene a la punta de la lengua. Considero que esto es el más alto honor a que pueda llegarse en el campo de las letras. Al crear, no un símbolo, sino un intérprete de una comunidad. En este sentido Nijota es un juglar, reuniendo varias de las principales características con que los retrata don Ramón Menéndez Pidal en su obra *Poesía juglaresca y juglares*. El juglar, dice, busca ante todo valores de curso muy amplio. No toma las actitudes apartadizas de un espíritu demasiado singular o ansioso de singularidad, las cuales sólo pueden ser compartidas por unas pocas almas afines: no penetra con preferencia en senos recónditos de la sensibilidad; es sobrio en digresiones descriptivas; descuida demasiado los análisis psicológicos; no acumula exquisiteces, aunque no las rechaza; y en cambio pone mayor atención en los estados de alma más generales, que a todos puedan interesar por tener un valor humano universal; procura ante todo ahondar en las emociones y sentimientos que maneja haciéndolos destilar gotas esenciales. Subrayo este párrafo: procura ahondar en las emociones y sentimientos, haciéndolos destilar gotas esenciales. Se dirá que esto lo ha conseguido Nijota por su Musa Cómica, sin versos humorísticos, sin vuelo trascendente y sin auténtico valor lírico. Y [debo decir] a quienes así piensen que no, que no es cierto: que todavía no se ha comprendido ni señalado el ejemplo de Nijota en la evolución de la lírica de este siglo dentro del marco insular ni su participación indirecta y sin pretenderlo en las nuevas formas de la poesía, su deslizamiento en el campo de las imágenes de fisonomía múltiple, ni como, dentro de su grupo generacional, es vivo, abierto, para mí el más audaz, con un gran sentido del tiempo en que vive.

Decía Rubén Darío, en una etapa en que la poesía española se debatía extenuada en las repeticiones de los coletazos del romanticismo ortodoxo, que en España los únicos que se permitían libertades en los versos eran los libretistas de zarzuelas y los autores de letras de cuplé. Esas letras que escribían pueden o no gustarnos; pero los fermentos revolucionarios que, en su aspecto técni-

co, algunas comportaban son dignas de valoración, porque tales descoyuntamientos de versos y lenguaje, de una parte, y el mezclar, por otra, sucesos cotidianos, de la vida personal o colectiva, son elementos que habrían de pasar de lo popular a lo culto, de manera tan viva que, por lo que se refiere a la expresión del sentimiento, las mayores audacias poéticas tienen raíces populares. Lo popular que es muy distinto de lo plebeyo, no es burdo ni grosero. Lo popular se está decantando siempre en el anónimo y las expresiones populares están sometidas a un proceso continuo de pérdida de lo superfluo, a fenómenos de erosión verbal que las hacen adquirir superficies lisas, de gran acuidad, puliéndose y alquitariándose hasta quedar convertidas en imagen de máxima resonancia con los medios más sencillos. Expresiones como un «buey de agua», que alude a las crecidas en invierno de barrancos y barranqueras, o como «pie de lluvia», para representar una nube aislada lloviendo sobre el mar, que yo he oído en Tacoronte, no sólo son bellas y extrañas, sino de una gran audacia formal.

En muchas de las Musas Cómicas de Nijota, en los momentos más plenos de inspiración, hallamos esas audacias imaginativas, coloreadas de humorismo, buscando y contrastando sus ángulos rientes, pero que son aptas para ser empleadas en otra dirección, sin caricaturizar la palabra poética ni retorcerle sus anillados vientres de colores. En los mejores instantes de esta Musa Cómica se recogen islotes de realidades fluyentes, estados nacientes del ánimo, batiéndolos con timones de intencional profundidad, y escondiendo, en ocasiones, bajo la marea festiva del ritmo, risueños detonadores y hasta furtivos resplandores de dinamita. Los chistes, los retruécanos, las asociaciones, los equívocos, no son empleados en estas musas cómicas por sí mismos, quiero decir, el chiste por el chiste, el retruécano por el retruécano, sino como recursos que se subordinan a una intención crítica, que se apuntan hacia dianas de más alto rango. No puedo entrar en ese otro aspecto que regula la relación entre las imágenes nuevas y el humorismo, porque su análisis rebasa el marco de esta semblanza; pero

desde luego ofrece el mayor interés la comparación de las imágenes y los recursos y formas del lenguaje durante el hervir de los ismos con los empleados por Nijota en bastantes de sus producciones festivas. Veríamos entonces hasta qué medida es actual Nijota y hasta qué punto ha captado la sed de novedades que flotaban en el aire cultural del mundo, posiblemente sin tener conciencia de que estaba trabajando las mismas parcelas de inquietudes y similares aventuras creacionales en las que se hallaban empeñadas las generaciones más disconformes de su tiempo.

Cuán distinto es todo esto de las falsificaciones regionalistas poniendo en boca de nuestros campesinos frases, sin sentido humano, convirtiéndolos en payasos que no dicen una palabra a derechas, inventando unos tipos grotescos que no tienen sino cartón y pintura barata, intentando crear un pintoresquismo que es un insulto permanente a la tierra, a los hombres del agro, a sus afanes, presentándolos como títeres de barraca. ¿Qué amor es ése a la isla? ¿Hasta cuándo va a durar esta farsa? Miren con atención todos esos cultivadores de un lenguaje regionalista y prefabricado, a Nijota, y verán cómo ese mismo lenguaje y las mismas palabras no falsifican sino expresan; no ofenden, sino que están empleados los modismos con toda su raigambre vernácula, con su afectiva fuerza vinculadora de hombres y cosas y acontecimientos.

Hasta aquí he hablado de Nijota, del mester de juglaría. De Juan Pérez Delgado, del mester de clerecía, algo he de decir también, algo nada más, y no porque el poeta serio tenga menos importancia que el festivo, sino porque de la misma manera que al comienzo desdoblé nombre y pseudónimo, ahora necesito reintegrarlos, fusionarlos en una unidad. La poesía culta ha sido considerada como una secuela de la popular, que halló en ésta su fuente originaria, aunque en estados muy evolucionados haya perdido las raíces que en ella se hundían, prefiriendo pedirle altura a la inteligencia que sombra al sentimiento. En Pérez Delgado ha seguido predominando esta última matriz inspiradora, y la falta de sentido y finalidad que angustia su vida le lleva, por una parte, a una suerte

de fatalismo y, por otra, a trenos varoniles, al escribir su autorretrato, en el que también hace acto de presencia la expresión popular. Como poeta serio, ama la intimidad, las pequeñas cosas vulgares de todos los días, el paisaje de la infancia y la casa familiar, alcanzando a través de estos temas la raíz de la soledad, a la que a veces asoma una defensiva ternura.

Algo más he de decir del hombre en que se mantiene el poeta en lo que se refiere a su conducta literaria. Ha alentado, y tendido la mano, y luchado cuando ha tenido ocasión, por abrirles las puertas a los más jóvenes. Esto, de siempre; desde el Ateneo de La Laguna, con la fiesta de Los Nuevos, hace ya muchos años, hasta los últimos certámenes en los que ha intervenido como miembro de jurados. Su nombre es una garantía de comprensión, complaciéndose en que los demás marchen hacia adelante aun cuando él permanezca en su agujero. De Juan Pérez Delgado, de su madera humana, se puede afirmar, y yo afirmo sin la menor vacilación y con el más absoluto convencimiento, que es persona con la que se puede ir, cerrando los ojos, a cualquier parte. A los zancos de la luna y a las escafandras de las tempestades; a los pies fríos de la lluvia y a los peces calientes del fuego; a las rumbas del limón y la canela y a los espejos retrovisores de la nostalgia. A todas partes y a Juan y a Nijota.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 16 de junio de 1955]

# PRÓLOGOS

## *La primera estrella*, de Juan Sosa Suárez

En la isla de aquella tarde —que recortaba la amistad y el desierto— estábamos los cuatro: Juan Sosa Suárez, su hijo, el mar y yo. El hijo tenía llenos los ojos, las manos, la boca de preguntas. Todo lo que nos rodeaba se abría en brazadas de interrogaciones. En porqués filtrados de ingenuidad y los objetos contestaron al hijo por la gracia del padre. El mar y yo, espectadores.

Un escritor no es sino la dualidad de padre e hijo en una sola persona. Una sensibilidad infantil que inquiera y un maduro don de expresión que abreva. De la íntima fusión de estos dos elementos surge la fuerza creadora. El espíritu, si queréis. La única trinidad verdadera.

Para un escritor, para un artista, como para el niño, es todo un preguntar. Mejor aún. Un espejo que amplifica las preguntas que, por el solo hecho de existir, late en cada cosa. No es interrogar a las cosas. Sino dejar que ellas interroguen, y no contestar de manera que se yugule la pregunta. Sino contestar de modo que ésta se avive. Como, exactamente, hace el niño. Encadenar los por qué. Hasta que todo lo apague la gran noche. El día es una pregunta luminosa. La noche, la respuesta oscura. Pero en la noche, los rumores, mil y mil lenguas que se arrastran: son las preguntas incontestadas del día.

Una vida es una respuesta abierta. Responde la sangre a las venas, la vena a la sien, la sien al latido. Pregunta el aire al mar y el mar responde con la ola que se alza interrogadora. Pregunta el hijo al padre y el padre se desdobra de las taras lógicas para asirse a la más ligera huella fugitiva.

Éste es un libro de huellas. De alas. De preguntas. Y de con-



testaciones. De unas contestaciones que son las huellas de unas alas que preguntan.

[Prólogo a *La primera estrella*, de Juan Sosa Suárez, E.C.S.A.,  
Las Palmas (Gran Canaria), 1935]

## *Poemas del sueño errante,* de Domingo Velázquez

Siempre me ha producido una apretada alegría el primer libro de un poeta. Nos resucita la virginidad del mundo, el gozo de sentirnos otra vez en el alba, madurándose de ternura nuestra juventud. Me refiero, claro está, al primer libro escrito y no al inicial que vio la luz, si bien en este caso concreto de Domingo Velázquez ambos extremos coinciden. Y es que el autor de *Poemas del sueño errante*, aun cuando pertenece a la generación de la última posguerra, ha preferido editar en primer término sus poemas más distantes, los que corresponden a sus veintitantos años, en lugar de comenzar la difusión de su obra poética dando a conocer los de su madurez. Esto no obedece al sentido historicista tan en boga ni a mera motivación cronológica. Lo que persigue con ello Domingo Velázquez es seguir el exacto curso de su tiempo vital, tomar el río desde su nacimiento, cuando apenas es un temblor de agua en la cumbre. Esta fidelidad del poeta a sus años mozos, a sus orígenes sentimentales, nos pone en presencia de una sinceridad a prueba de confusionismos. Generalmente, el poeta, cuando ha conseguido un cierto grado de granazón estilística, trata de ocultar sus impericias de adolescente, sus titubeos de expresión, sus desaforadas tempestades de vaso de agua. Y de manera harto reiterativa pasa la esponja de la negación a su obra más temprana, creyendo que con tal actitud da mayor validez a sus posteriores manifestaciones líricas. En tal conducta existe más espejismo que eficacia. Bien está la insatisfacción de lo que se ha hecho. Y la consideramos imprescindible en todo creador si la preside un anhelo de superación. Pero de esto a negarse, a convertirse el escritor en hereje de sí mismo, volviendo la espalda a lo echado en el surco de su quehacer, media una sima. Un poeta, si no se entresaca de sí

mismo en cada instante, no podrá nunca encontrarse en los demás.

Todo este libro es la historia de un amor derribado. El tema es tan vigente como el primer hombre. Lo que puede insuflarle novedad es la peripecia individual del poeta, el que logre entregarnos un matiz antes diferenciado, el que pueda descubrirnos algún escorzo inmerso en su intimidad desintegrada. Porque un poeta es, desde el punto de vista comunicativo, un desintegrador del acervo ajeno llevado a cabo en el crisol de su propia experiencia.

Los *Poemas del sueño errante* entrañan una idea de movimiento. Nada yace, todo se encuentra en vilo. Éste es el destino tradicional del hombre, su dramático peregrinar, ese su estando saberse yendo. Las posadas de la quietud parecen a orillas de los caminos. Pero las llevamos a cuevas como el caracol, aunque en apariencia vivan detenidas. Detenerse es ilusión pasajera. La realidad es que vamos errantes. Sólo tenemos referencias al paso. Estas referencias para un poeta suelen ser sueños y poemas. A veces, sueño y poema son la misma cosa, se albergan mutuamente. El «conócete a ti mismo» de los antiguos únicamente se cumple caminando. Y tanto por las soledades prójimas como por las propias. El autor divide este libro en tres partes: «Primeros sueños», «Sueños posteriores» y «Otros sueños». A primera vista pudiera parecer que los poemas que componen cada una de estas partes encajarían fácilmente en cualesquiera de ellas, es decir, que no ofrecen caracteres distintivos que obliguen a estos sueños a ser primeros, posteriores u otros. En algún caso puede que sea así. En la inmensa mayoría, no.

Comienza el libro allá por mayo, cuando «las abejas devoraban un monte de sonrisas», con la aparición de la mujer, de «Muchacha en flor», ese redondo sueño por donde el poeta quiere entrar dentro de sí, habitándose de esperanza. El encuentro con el primer amor, con esa tremenda fuerza oscura, no se articula en vocablos, sino que se trasmina en ritmos de danza, rumores alados, niebla de abrazos... y es que, entonces, el amor está recién llegado, no cabe en las palabras, anda por los sueños.

*Adonde sólo llega  
el suspiro del árbol,  
el sueño de la rosa,  
el canto de los pájaros...*

El poeta quiere prolongar este amor hasta el final de sus cabellos blancos. Los colores que emplea están todos entonados de alborada. Y de entre ellos surgen las navajas de los celos y el intento de liberación de terrores y sombras, en un ansia previsor de allanarle tiempo y espacio. Pero hay un tema, el de la muerte, que ofrece en este libro un interés extraordinario. La honda aproximación del deseo conduce al poeta a intentar la trasfusión de la muerte de los amantes, conviviéndolas pero no trasviviéndolas, es decir, comunicándose esas muertes en vida, con una interdependencia de entregas últimas y sutiles. No existe aquí la menor partícula macabra ni mágica; son muertes placenteras, convertidas en amorosos frutos apasionados. El poema «Reproche» se abre e ilumina con:

*Yo me muero de su muerte;  
tú morirás de la mía.*

Intercambiar las muertes como si fueran miradas, como si estas muertes participasen de la entraña atractiva del beso, correspondiesen al mecanismo de un simple contacto de manos. Véase cómo se presenta este mismo tema en los dos postreros versos del soneto «Rebeldía», que corresponde a la segunda parte del volumen —«Sueños posteriores»—, donde ya no se comparte el sentimiento de la muerte, desvinculada del amor, desasida de su gracia cautivante, y se reduce a pura ceniza individual lanzada al viento. Y cómo este mismo tema de la muerte toma otro contorno menos desolado, justamente en el poema «Muerte»:

*Cada día más piadosa,  
más humana.*

desprendida de amargura y desconsuelo, configurándole a su rostro de hombre errante una nueva dimensión metafísica que le confiere estremecimientos de persona angustiada.

Ahora el poeta está solo. Su amor se quedó en una encrucijada. «Su amor», pero no el amor, porque éste le sigue rumoreando al oído un recuerdo de caracola. Y vuelve al camino, al sueño errante:

*Mi viejo reloj de péndulo  
¿a quién dará la hora exacta?*

Va huyendo del recuerdo, pero aunque pregunte

*¿Cuál es el camino cierto  
para llegar al olvido?*

la verdad es que aquella primera muchacha en flor sigue viviendo su intimidad y bajo otro signo y con otros paisajes anímicos

*gris el árbol y el jilguero.*

y es un vivo manantial de sed a lo largo del caminar:

*a que me falta sed que falte vino.*

Pero alguien le acompañará siempre: la soledad. Es entonces cuando aparece el frío vital y la idea de madre, encuadrando su desamparo en «Delirio»:

*Este frío de la tarde,  
¡cómo me cala los huesos,  
madre!*

Pero he aquí que cuando el poeta aparece más solo, cuando es un peregrino del silencio, tropieza con la solidaridad humana

que, a pesar de todos los pesares, aún no tiene del todo la puerta cerrada. Y así, en el poema «Incertidumbre», su despedida «Adiós, hermanos», en que termina el soneto, muestra bien a las claras que un nuevo sueño, de entrañable fecundidad, le aguarda en el camino.

A todo esto me doy cuenta de que he dicho muy poco de este poeta nacido en Fuerteventura Y que ha sido modelado por el amor. Pero aquí está en sus primeros versos. Yo sólo diré de ellos que me gustan. Y lo digo a boca llena, con palabras que tienen cordialidad de abrazo.

[Prólogo a *Poemas del sueño errante*, de Domingo Velázquez, Las Palmas de Gran Canaria, 1963]

## *Ucanca*, de Esteban Dorta González

El año 1963 me trajo en su pico de pájaro el conocimiento de don Esteban Dorta González. Todo fue un puro azar. Sucedió que una mañana, yendo al trabajo, eché un vistazo a una «Hoja del Lunes» en la que se publicaba una crónica —Mi pino milenarío— firmada por Esteban Dorta. Atraído por el título, pero abrigando la casi seguridad de que habría de defraudarme, como me sucedía siempre que en idénticas ocasiones leía crónicas locales, sin el menor interés trascendente, ya que sólo acostumbraban a recoger el mecánico transcurrir de las estaciones —oscilando entre dimes de sucesos y directes de almanaque zaragozano—, me quedé sorprendido por lo que en aquel escrito se decía acerca del pájaro canario. El pino en cuestión se hallaba en una propiedad del cronista y en los brazos del árbol se acogían toda clase de avecillas para pasar la noche, aun cuando de día solamente «volasen juntas las del mismo plumaje». Dormían allí todas, menos el canario. Y hablaba el cronista de la misantropía de este pájaro, de que tal vez su arte necesitase del aislamiento y suponía que de su extremado y solitario telurismo brotase la fuerza sentimental que le incitaba y elevaba al canto.

Al momento y a vuela pluma escribía al señor Dorta, al que no conocía ni recordaba, pidiéndole datos sobre el comportamiento vital del canario, pues encontraba que si una de las características permanentes de la poesía de las islas —la tan amada por Unamuno— era el sentimiento del aislamiento y éste se daba también en el pájaro canario, no cabía la menor duda de que dicho sentimiento era una expresión natural y espontánea de ambos —del poeta y del pájaro— y no un hábito literario adquirido por aquél. Es decir, que tal aislamiento no obedecía a un dictado exterior, a una moda, sino a un silencio creador, a una auténtica razón

de ser, a la honda melancolía de su propia soledad, encarnando en su trino la autónoma espiritualidad de lo insular.

Posteriormente el señor Dorta me confirmó lo esencial de su crónica, la preferencia del canario en buscar el laberinto del zarzal para hacer su nido, un poco desmañadamente, aunque tampoco desdeñase la abigarrada algarabía del pino, y así fue como a la sombra de un pájaro le nacieron alas a nuestra amistad.

Supe después de sus confidencias. Cómo había emigrado a América. Sus años en los Estados Unidos, su aprendizaje del inglés, su conocimiento de los hombres, los puertos y los trabajos. Su sed de aventura, tanto anímica como corpórea y de cómo se fueron abriendo los ojos del espíritu, mirando todo como un fluir arcano de voluntades que escapan a nuestro control, concibiendo los presentimientos como voces viajeras que se nos entranan, pensando finalmente que es vida la muerte que nos rodea. Estuvo al borde de los naufragios del mar, vio pasar el crimen vestido de «gángster» a su lado, dio de bruces consigo mismo y conoció la soledad, tanto en los relámpagos de las grandes urbes como en el mendrugo de leña de las cabañas asalariadas.

Yaunque nadie pueda leer la vida profunda que vela el rastro de una laguna ni tampoco pueda a las claras contemplarse todo lo que bulle en lo recóndito de una persona, en los adentros de Esteban Dorta yace todo aquel inventario de sucesos símiles —las ráfagas coloreadas por los arcoiris de lo absurdo, las lágrimas australes que fulguran la mente y las perspectivas móviles de las lágrimas—, esas mil peripecias que consideraba Rilke necesarias para que, un día cualquiera, cuando ya fueran todas esas incidencias puro olvido en la sangre, surgiese del acervo vivido el primer verso de un poema sin causa lógica que lo hiciera posible.

Entre sus confidencias me habló de este libro, *Ucanca*, que yo le invité a publicar. Ya sé que tiene los defectos de quienes cultivan asiduamente la poesía, que encierra imágenes tópicas de restringida fuerza expresiva; pero lo admirable es que un hombre, muy doblado el medio siglo, venza la parábola aplastante de los desen-



gaños y se ponga a escribir, no un mosaico de versos múltiples, sino un poema perfectamente bosquejado, y lo haga en un tono coloquial, casi desnudo y con fina sensibilidad.

Este poema está concebido como un diálogo entre el poeta y Ucanca. Y aún sin entrar en disquisiciones sobre esta disposición poética —la forma dialogada tiene precedentes muy altos en la literatura de todos los tiempos—, sí quiero subrayar, y con un trazo muy grueso, que de tal índole es la correspondencia entre la estructura interna de este poema con la forma dialogada en que se manifiesta, que ésta no podría existir sin aquélla, es decir, que su concepción dice más que las propias palabras, las cuales pueden adquirirse y ser objeto de aprendizaje, pero no el soplo vital de «Ucanca», el cual es sólo potestad de un poeta. Por esto casi exclusivamente prologo este libro, por el perfecto ritmo interior con que ha sido ideado.

En el poema *Ucanca* no hay ningún espectáculo verbal ni geológico. Su autor no precisa de lavas ni hachones encendidos. Prescinde de las orgías del fuego. Le basta la claridad del silencio, la media luz orante en que se desintegran las intuiciones.

El llano de Ucanca lo ha visto Esteban Dorta como la imagen de su propio destino:

*Haces bien en quererme  
si soy tu propio yo*

le dice Ucanca. Ambos, poeta y llano, tienen su ayer. Pero este ayer, en ambos, es función del presente. No es, pues, el pasado lo que aquí se idealiza —porque el pasado es, muy a menudo, una forma de esclavitud—, sino lo que queda actualmente vivo en la muerte, acaso mejor, todo aquello que hace nacer la muerte. Y así dice:

*Estamos los dos muertos.  
Pero empiezo a entender  
de nuestro amor.*

La muerte no es, por tanto, para el autor un «todo se acabó» ni un postrer descanso. Ni siquiera la oscura puerta de la noche. Sino una de las metamorfosis del camino, todo lo más un desnudarse de espacio y tiempo. Así al menos lo sugiere en:

*Lo cierto:  
nuestras almas  
con los muertos  
caminan.*

Y sin que haya la menor influencia formal de Walt Whitman, sí observamos puntos espirituales de contacto entre el poeta norteamericano y nuestro amigo de La Guancha.

Sin embargo, a este poema no es fácil apresarle todas sus dimensiones ideológicas. Su complejidad raya casi siempre en la confusión, en un caótico laberinto donde se pierde con frecuencia el hilo de la lectura. Creo que esta barahúnda de ideas da perfectamente la imagen material del paisaje de Ucanca. Insisto en este desordenado cañamazo de ideaciones, sugiriendo su desolado estupor la angustia en que hierve el hombre y que desemboca en la ilusión del agua.

Desde un principio nos introduce el poema en las fraguas del amor, pero llegando a ellas por el túnel del sacrificio. Más adelante precisa el sentido de este amor: como una disciplina fruto quizá de un autocastigo, aun cuando alcanzado, más que por la vía renunciatoria del ascetismo, por la de sumergirse en lo demás, con los ojos bien abiertos.

A esta actitud purificadora se yuxtapone el ya señalado sentimiento de la muerte, pues lo que acerca al poeta a Ucanca es:

*La caricia entrañable  
de la muerte  
a cuya soledad  
recurrimos.*

estableciendo el extraño concepto de la muerte como viva simbiosis de amistad y aislamiento, de intimidad y comunicación. Porque Ucanca llora, hacia adentro, y su llanto es el agua, que el autor ve como un arrorró que escucha el Teide, el cual

*con tu llanto  
ha creado un gran río  
dentro de sus entrañas  
cuyas aguas el hombre  
ha llevado a sus tierras.*

y así, en esta cerrazón de piedras rugientes y altas tensiones estelares que es el Llano de Ucanca, se abre la boca de Tauce del agua como mensaje de altura a los hombres que viven lavas y horizontes de isla entrañándose de soledad y esperanza.

[Prólogo a *Ucanca*, de Esteban Dorta González,  
Santa Cruz de Tenerife, 1964]

## *Objetos*, de Cecilia Domínguez Luis

...Estos objetos no están al servicio de nadie; no son cuerpos ocupando lugar, acomodados a un destino utilitario.

Todos estos objetos están domiciliados en el albergue de la pura soledad, en la existencia de un cometido autónomo. Pero nada hay en ello de narcisismo; no se contemplan en el escaparate de los formalismos. Son objetos aún no domesticados, puestos bajo custodia, antes de que pierdan del todo la libertad y se limiten a cumplir un papel determinado, a ser apresados en una forma preconcebida, despojada de movimiento propio.

Cada objeto transmite una interior voluntad de apropiarse de su intimidad, que, aun formando parte de los demás, respirando una atmósfera comunal, eleva dentro de lo general del darse a los demás, el grano incommunicable, la parte actual de sí mismo, en la que crece y se centuplica en un secreto no sorprendido por la visita cotidiana de los dueños.

Todos estos objetos de uso común, que se mueven en torno a las necesidades de las personas, conservan la profunda lejanía del cosmos, de la soledad, al saltar sobre su propia materialidad, abriendo su abstracta pureza no sorprendida, viviendo tan al fondo de su penumbra, que ni la luz ni la sombra pueden dar con su elaborada independencia.

[Prólogo a *Objetos*, de Cecilia Domínguez Luis,  
Libros Taiga, Tacoronte, Tenerife, 1981]

*Verbum* ○ MAYOR

OBRA SELECTA

COLECCIÓN VERBUM MAYOR  
DIRIGIDA POR PEDRO AULLÓN DE HARO

La colección *Mayor* de Editorial Verbum se presenta como un proyecto singular y de fondo para la cultura hispánica mediante obras que detentan, por la razón que fuere, un valor emblemático o universal.

Se trata, bien de obras relevantes a menudo difícilmente accesibles, en ocasiones como redescubrimientos de un patrimonio intelectual que debe permanecer vivo y ejemplar, muy enriquecidas mediante estudios y documentación; bien de nuevas obras capaces de identificar un sentido de unidad o la visión de un todo en un momento del saber, de una materia o diversas, en fin, de una categorización importante del mundo del pensamiento o del arte.

El lugar de acción es la lengua española, pero regido siempre tanto por la liberalidad de espíritu como por una voluntad universalizadora.

Materialmente, *Verbum Mayor* ofrece obras de sobriedad elegante, a veces de gran extensión, pero de formato manejable, restituyendo con características modernas un estilo de edición netamente cultural y de vocación perenne casi olvidado en nuestra lengua.

PEDRO GARCÍA CABRERA

Obra selecta  
III

EDICIÓN DE  
NILO PALENZUELA  
RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

Prosa

EDITORIAL  *Verbum*

ESTA OBRA HA SIDO PUBLICADA CON LA AYUDA DE LA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES,  
LA VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES,  
LA DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA DEL GOBIERNO DE CANARIAS  
Y "CANARIAS CULTURA EN RED, S.A." CON MOTIVO DEL  
PRIMER CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE PEDRO GARCÍA CABRERA



**Gobierno de Canarias**  
Consejería de Educación,  
Cultura y Deportes



Fundación  
**PEDRO GARCÍA CABRERA**

© Derechos reservados a los  
Herederos de Pedro García Cabrera, 2005  
© Editorial Verbum, S.L., 2005  
Eguilaz, 6, 2.º Dcha. 28010 Madrid  
Apartado Postal 10.084, 28080 Madrid  
Teléfono: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59  
E-mail: [verbum@telefonica.es](mailto:verbum@telefonica.es)  
I.S.B.N. Obra completa: 84-7962-328-4  
I.S.B.N. Volumen III: 84-7962-331-4  
Depósito Legal: M- 21506-2005  
Diseño de la colección: Pérez Fabo  
Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.  
Printed in Spain/Impreso en España por  
Tecnología Gráfica

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.



# ÍNDICE

## ENSAYOS, RESEÑAS Y TEXTOS CRÍTICOS

Fotografía de la voz .....	13
La ordenación de lo abstracto .....	15
El hombre en función del paisaje .....	18
Dos sensibilidades .....	30
Regionalismo y universalismo .....	33
La exposición de Juan Ismael .....	35
La estética en lo social .....	37
El hacha y la máscara .....	40
Casas para obreros.....	45
Influencia mediterránea y atlántica en la poesía.....	47
Expresión de GA ( <i>Gaceta de Arte</i> ). Por una dialéctica urbana.....	53
El racionalismo como función biológica actual .....	55
Poetas atlánticos. 1: Julio Antonio de la Rosa .....	62
Pasión y muerte de lo abstracto en <i>La voz a ti debida</i> .....	65
Romanticismo y cuenta nueva .....	68
<i>Latitudes</i> : J. Carrera Andrade .....	71
<i>Fin de semana</i> : Ricardo Gullón .....	72
<i>Pimpín</i> : Raimundo Gaspar .....	73
<i>El cura Merino</i> : Eduardo de Ontañón .....	74
La concéntrica de un estilo en los últimos congresos .....	75
Sobre el próximo recital de S. Suárez León.....	88
Paisaje de isla. Estudio del día gris .....	90
Acotaciones al Congreso Internacional de escritores proletarios .....	92
El pleito surrealista. La moral del tanto por ciento.....	95
Poesía en el siglo XIX tinerfeño .....	98
Poesía del mar en el XIX tinerfeño .....	102
En el umbral de una edad nueva.....	105
Arquitectura y poesía .....	109
El segundo Congreso Internacional de Poesía de Knokke.....	118
El cine como arte y como espectáculo .....	121
<i>Pleno silencio</i> , de Antonio Reyes.....	125
<i>Oí crecer las palomas</i> , de Manuel Padorno .....	128
Las fuentes de la poesía popular .....	131

La lección de Juan Ramón Jiménez .....	141
<i>Estética de hoy</i> , una gran exposición belga.....	143
<i>El mundo transparente</i> , de Armand Bernier.....	145
En torno a <i>Hombre en pie de victoria</i> .....	149
Poesía canaria.....	151
Tradición europea en la poesía de Canarias.....	156
Palabras de Pedro García Cabrera .....	160

## REFLEXIONES Y ESCRITOS POLÍTICOS

La carretera de la liberación.....	165
Carta abierta .....	168
Notas para una estructuración de las islas .....	170
Asamblea de invertebrados.....	179
Algo sobre desgobierno municipal. Aclarando conceptos .....	181
El movimiento revolucionario de octubre.....	185

## TEATRO

Proyecciones.....	191
Cuadro uno (escena única) .....	191
Cuadro segundo (escena única) .....	202
Tercer cuadro triple: 1.ª posibilidad (escena única) .....	211
Tercer cuadro triple: 2.ª posibilidad (escena única) .....	218
Tercer cuadro triple: 3.ª posibilidad (escena única) .....	227
Sexto cuadro (escena única) .....	231
Séptimo cuadro (escena única) .....	240
Octavo cuadro (escena única).....	249

## RELATOS

Los senos de tinta .....	261
Una muerte para cinco .....	273

## PAISAJES Y SEMBLANZAS

El herrero .....	279
Perfil literario de Eduardo Herriot.....	280
Guillermo Apollinaire.....	282
Expresión de G.A. ( <i>Gaceta de Arte</i> ). El doctor Dominik Josef Wölfel en Tenerife.....	284
Don Leoncio Rodríguez, desde otra generación .....	287
Juan Pérez Delgado [ <i>Nijota</i> ]. Semblanza .....	290

## PRÓLOGOS

<i>La primera estrella</i> , Juan Sosa Suárez .....	299
<i>Poemas del sueño errante</i> , de Domingo Velázquez .....	301
<i>Ucanca</i> , de Esteban Dorta González .....	306
<i>Objetos</i> , de Cecilia Domínguez Luis .....	311

# ENSAYOS, RESEÑAS Y TEXTOS CRÍTICOS

## Fotografía de la voz

Acaso me haya sugerido esta crónica el dramaturgo Bernard Shaw con su *Pigmalión*: los procedimientos fonéticos del profesor-protagonista, impresionando en discos la voz de la florista londinense. Es canción repetida hasta el cansancio las colecciones de retratos de un mismo individuo a través de los años. De los álbumes repletos de poses faltas de naturalidad, donde se hurtan los detalles y rasgos de la verdad física. Donde el sonreír muerto disfraza el labio. Donde el traje reciente endominga el manantial sincero.

Y por ello, cuando los ojos de hoy den al presente su mirar futuro, estos ojos contemplarán el reflejo de una continuada farsa de momentos vividos. En todos ellos se verá la intención de fotógrafo de quedar bien: un «mire a mi corbata», un «sonríame un poco»... Por fortuna, la fotografía, que ya comienza a ser estrangulada por la cinta cinematográfica, va cayendo en lo selecto, a grandes pasos caminando a lo rígido. Las visiones estrechas se desenfocan, y hacia una mayor amplitud de hondas se desplazan, hinchando sus contornos en sueños de infinitos.

En el murallón de lo no descubierto, se abre una nueva puerta, más sugestiva, que nos revela otra manera de recoger el polvillo que desprende cada etapa individual: la fotografía de la voz. Coleccionar en discos la palabra hablada en su evolución paralela al tiempo. Plasmar el ciclo de la voz humana, que en cualquier momento retrospectivo nos devuelve el encanto de oírnos hablar en el salto atrás de paisajes borrados.

La escalera de la voz, de tantos peldaños como cambios fonéticos, que se inicia en la infancia con sus mimos, sus rabias, sus risas, sus llantos... Ascendiendo por la juventud a la madurez, para rematarse en el último escalón, engarzado en sombras apretadas...

La colección de nuestras voces sustituida por la serie de nuestras fotos. Algo muy parecido es lo que intenta la bibliofonía, con sus ensayos recientes. Pero con una dirección espectacular, sin el calor grato de la intimidad, volviéndole la espalda al recogimiento refinado.

La voz aventajaría al rostro en la proporción del normal al inválido. Una mayor polvareda de emotividad levantan los sonidos articulados. La voz vívida, caliente, dinámica, destonando a la expresión facial en la cartulina momificada. No es que haya una oposición ante estas dos maneras de guardar el pasado individual. La mano derecha no se opone a lo que realiza la izquierda, dice Jean Giradoux. Pero en función de siglo, es más perfecto el procedimiento de la voz que el del retrato, responde mejor a un espíritu avanzado. Por esto, la fotografía de la voz bien pudiera muy pronto darnos un saludo de bienvenida.

[*Informaciones*, Santa Cruz de Tenerife,  
14 de febrero de 1929]

## La ordenación de lo abstracto

La insistencia denuncia importancia. Un fenómeno que se destaca —aun cuando sea, como en este caso, de bulto— a cada juego de luz y sombra, tiene una profunda significación. (Lo casual está excluido de las reiteraciones de disparos coincidentes en un determinado objetivo.) Pero si el artillero es insensible y el blanco no se agudiza, se corre el peligro de que la intención resbale por el plano inclinado de la rutina sin lograr las temblorosas adquisiciones de los fondos jugosos. Sin herir el centro de la vena oculta. Impidiendo acosar un hecho —erupción de una necesidad orgánica— para sorprender, en sus más hondos refugios, su gracia evolutiva.

En la hora de ahora, es la ordenación de lo abstracto el blanco más deslumbrador hacia el que dirige sus catalejos ahumados la numerosa cohorte de ensayistas y críticos. (En la Zoología hay un formidable stock de calificativos.)

Y tanto se ha repetido el tema que ha entrado ya en el despreciable —por lo plebeyo— casillero del lugar común. Sólo con haber seguido las volcaduras de la vanguardia tinerfeña —por si acaso existe, aún, miedo al mar— se encontraría, en nuestro pequeño redondel, las huellas de una trilla escandalosamente inútil. (La vanguardia tinerfeña es —¡ejem!— la que colgó su labor de escolar en las paredes de *La Gaceta Literaria*.)

Ya a pesar del continuo ir y venir con el tal cantarito, a nadie —insular o continental— se le ha ocurrido mirar la categoría de abstracción que llevaba dentro.

Se señala la ordenación de lo abstracto como característica del arte nuevo y se la pregona en todo momento como necesaria. Pero aun siendo este ordenamiento un fenómeno en el arte del hoy avanzado, no basta el lanzarlo así, a secas, para caracterizarle,

por cuanto entonces habría que admitir como arte nuevo, es decir, actual (olviden el aforismo juanramoniano) mucho del de nuestro Siglo de Oro y del siglo XVIII. Calderón, con sus autos y su *Gran teatro del mundo*. Wagner, con sus óperas y sinfonías, son ordenadores de abstracciones. No es de extrañar ello. Toda manifestación del alma esencialmente occidental y europea ha sido abstracta. Además, el principio de toda actividad constructiva, dice Spengler en su *Decadencia de Occidente*, se caracteriza por la ordenación. Y constructivos fueron los siglos XVI y XVII. (Azorín dice que el teatro calderoniano es de adentro a fuera, es decir, abstracto.)

Ya Paul Dermée nos cuenta —¡oh, Guillermo de Torre, cuántos eruditos, después de tus *Literaturas europeas de vanguardia!*— que en las recepciones que celebraba Apollinaire, éste insistía en la necesidad del orden en el arte de su tiempo-cubismo (En realidad, la trayectoria añista apolineriana abarcó todo el ciclo violento de los ismos. Pero en el apuntado fue donde ofició de pontifical.)

Sobre este prototipo intelectual de la nueva Europa recuerdo una frase de Juan Manuel Trujillo: «unas maravillosas ordenaciones abstractas estructuran la obra de Guillermo Apollinaire». Frase que por su vaguedad —o superficialidad— aprehensora pudo aplicársela también a Calderón, Wagner o Salinas, por no señalar sino un tipo representativo en cada uno de los tres planos que, en su curva de ascenso, ha ido describiendo la abstracción.

Digámoslo ya. Un primer plano: lo abstracto realizable por la Plástica: teatro calderoniano.

Segundo plano: lo abstracto no realizable por la Plástica y sí por la Música: Wagner. (El que en este tiempo se inicie la ordenación de elementos abstractos en un ámbito musical no niega que la ordenación del primer plano subsista también. Recuérdese a los enciclopedistas.)

Y un tercer plano: lo abstracto no traducible a la Plástica ni a la Música, característica —ésta sí ya— del arte nuevo: Pedro Salinas con su *Seguro azar*. En este plano, también *Perfil de aire y Manual*



de espumas. Y sobre todo y por sobre todos Guillermo Apollinaire, a cuyo sol incidieron las curiosidades de las juventudes nuevas.

Salinas, asegurando el azar, sujetándole, ordenándole, llega a la cumbre de la más pura y honda abstracción. Nada hay tan abstracto como esos conceptos casi inintuibles —para muchos sin casi— de azar, sino, hade [*sic*], acaso cargados del terror cósmico primitivo. Sólo el arte edificado con los vapores de este último plano tiene un verdadero entroncamiento con la necesidad interna de la época. Dije antes que el arte del alma del Occidente europeo ha sido abstracto. Añadiré que es ahora cuando la abstracción parece llegar a su máximo punto de elevación, flotando fuera del mundo de los sonidos armonizados y en los límites del pensamiento, pasados los cuales se intuye un desconocido infinito interior. Un yermo donde se confina un alma, ya sin posibilidades.

Perfilar el aire —el aire no es una envoltura de diez kilómetros de altitud. El aire —para el poeta— llena el Universo. No hay éter ni geocoromio. «El viento conmueve a las estrellas», dice Juan Ramón Jiménez. Y aun las deja bajas, perfilar el aire, fisonomizarlo, distinguirlo, nombrarlo, es una manera de ordenar.

Hacer un manual de espumas, metodizarlas, no tiene una realidad tampoco plástica ni musical. (El motivo por el cual el lector y hasta el crítico han emparentado el arte de nuestro tiempo con el disparate —una parte de él—, ha sido por querer hallarle a la metáfora un equivalente plástico de que carece.)

Esta madurez de lo abstracto, esta superfausticidad que aflora y revienta en toda manifestación enraizada con el momento presente, constituye su primordial característica. Arde en arte un anhelo desmedido de infinitud. Ese anhelo es el que nos lleva a la búsqueda fervorosa de la cuarta dimensión en Pintura. A la metáfora doble, triple, múltiple en Poesía. Así, en arte, como bajando a la vida y subiendo, en ángulo, a la ciencia.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
8 de febrero de 1930]

## El hombre en función del paisaje

### I

Manifiesto preliminar. —Antes de exponer el extracto de mi charla en el Círculo de Bellas Artes, digo: Nunca entré en el país de lo ingenioso. A lo ingenioso —diletantismo— preferí ingeniería —tecnicismo—. En este plano me someto a discutir. Porque no creo digno que una ideología razonada se combata con chistes. Que a lo serio se elimine con lo festivo. Que la verdad del pensamiento se trate de destruir con la verdad del corazón. En el campo abierto de la inteligencia surgen luces de orientación. En el sentimental se recogen vehemencias y turbonadas. A los sentimientos es inútil objetarlos porque son inherentes a una específica manera de ser. Y hasta las ideas son, en mucho, afectos. Pero las vivencias internas, por muy propias que sean, deben estar bajo el examen —imperio— de un selecto principio de moralidad. Obedientes a una experimentación indicatriz. Al final siempre podrá quedar el recurso de un: «es lo que siento». Pero...

### II

Hay que distinguir cuando el advenimiento de una juventud es auténticamente nueva. El grito de, sólo, abajo formas anteriores es impulso ciego. Cuando el grito lleva una dirección prefijada —programa— es conciencia. Estos núcleos juveniles son los que aportan una distinta manera de pensar y sentir. Así aquel grito del XIX tinerfeño —aun cuando el XIX haya venido a ser lo que el cesto de papeles en las oficinas— del prologador de *La poesía del mar*: ¿por qué no cantar la máquina de vapor? Así también este de ahora: centremos nuestro regionalismo. Vayamos por él a la fuente extraviada. (Hablo de una auténtica Literatura regional.)

## III

Socialmente, no niego la existencia del mago con su traje típico. Ni del sombrero de paja. Ni otros tantos motivos pobres. Pero yo dije que no hay que confundir la realidad viviente con la realidad artística. Y que estos motivos no son fundamentales para edificar una literatura de región. Que si el regionalismo es traje todos los regionalismos están en un almacén de tejidos. Lo que la anterior generación tiene por regional —sigo hablando en plano de arte: selección: depuración— son pseudomórfosis regionales. Formas regionales adulteradas. Para purificarlas —si alguna lo merece— o para reeditar las olvidadas hay que volver a la esencia, a las protoformas primitivas. Para ello, estudiemos al hombre en función del paisaje. Y un arte en función de este hombre.

## IV

En las *Conversaciones con Goethe* dice Eckermann en la charla correspondiente al 22 de febrero de 1824: «Hice observar que a mí, nacido en una llanura, la hosca sublimidad de esas masas —montañas— me producía un sentimiento de pavor y que no sentía deseo de perderme en sus abismos.

Este sentimiento —dijo Goethe— es natural. Pues en el fondo el hombre sólo siente el medio en que ha nacido. Suiza me produjo al principio una impresión tan grande que me llenó de confusión e inquietud; sólo después de repetidas estancias, cuando en años posteriores consideraba las montañas con interés mineralógico, logré contemplarlas con calma».

Por el contrario. El hombre de la montaña, trasplantado a la llanura —horizonte abierto— siente cómo su espíritu se tambalea, beodo, de aquí para allá, sin un punto de apoyo, de orientación. El medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. Símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida. Y de tal manera es esto así, que cuando Fray Luis de León —llanura— descendió al Mediterráneo para conducir los restos del apóstol Santiago a España nos habla de los «tendidos mares». Yes

que Fray Luis llevó la planicie castellana al mar, dominando además su dinamismo e insuflándole la inmovilidad de la meseta. Y el adjetivo «tendido» —¿verdad, Gerardo Diego?— es «muy suyo» y se repite con insistencia abrumadora en el desarrollo de su obra poética. De su obra poética empedrada —inconscientemente— de aquella forma primordial —fundamental— que le dio el paisaje. La imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce —amolda— las percepciones y las impresiones. Siempre. Por toda la cadena de sus días fervorosos.

## V

Una variedad del paisaje llano es el pampero, cazado por Ortega y Gasset en su *Espectador* —VII—. Paisaje de lejanía. El primer término es secundario. Del horizonte han de venir todos los evangelios. En el horizonte está la promesa. Todo hay que esperar-lo de él. Y algo que no dice Ortega. La lejanía infunde tristeza. De aquí la profunda melancolía del gaucho.

El paisaje canario es de lejanía también. De horizonte. De promesa. Todo nos vendrá del mar. Hay, por tanto, cierta relación entre estos dos paisajes. Pero la planicie es ondulada, dinámica —mar—. Y el horizonte no es, como en la pampa, fijo. Sino que el nuestro es movable: se acerca y se aleja en función de nubes. De grises. (Existe un mecanismo del día gris en nuestro paisaje que no incluí en mi charla por no romper su unidad.)

Aplicándole a este paisaje la consideración de Spengler —de donde tal vez tomara Ortega su meditación sobre la pampa—: «en el horizonte la música vence a la plástica, la pasión del espacio vence a la sustancia de la extensión», diré que la música es marina y la plástica terrena. En el isleño predomina un sentimiento musical. Y en él, la lejanía es amor. Amor al mar. Al horizonte: Al mar, «sendero innumerable» —voz continental de Pérez Ayala—: caminos: eterna sed de espacio. Caminos y al mismo tiempo dogal, grillete. El mar ciñe, estrangula la isla. Aislamiento. En función de este paisaje un poeta: Cairasco de Figueroa. De Cairasco con sus

esdrújulos y base de mi teoría sobre el desritmo —disonancia— entre hombre y paisaje.

## VI

Reafirmaré el paisaje insular. En la planicie ondulante, dinámica, musical, de horizonte movable, la isla es un tobogán. Esta disposición da al paisaje una profundidad relevante. La profundidad es la nota característica de lo oceánico. En función de ella, don Bartolomé Cairasco de Figueroa. Veamos su manera —atlántica— de interpretar el Mediterráneo.

Para Fray Luis de León, el «mare nostrum» tiene dos dimensiones: largo y ancho. Como la meseta. Para Cairasco tiene tres: largo, ancho y profundidad. «Del mar Mediterráneo el hondo lago», dice en el segundo tomo de su *Templo Militante*. Este verso viene del océano. Dice de profundidad —dimensión que abisma— y de límite —lago— a mar interior. Es la mirada —mirada atlántica de Cairasco— de las amplificaciones que se aprieta en la síntesis. El albatros canario dominador de la gaviota mediterránea.

Esta profundidad lleva a Cairasco a contemplar las islas a vista de pájaro. Las siete islas, como siete sellos de piedra, en la carta del mar. Rodeadas de azul. Aisladas. Y esta visión se repite —también con insistencia abrumadora— a lo largo de toda su obra.

Cairasco es poeta abundante. Un objeto lo engarza en una montura de diversas metáforas e imágenes. Pero siempre las dos primeras están fabricadas sobre materia de mar y sobre materia de cielo. Monotonía de lo azul. Así al referirse a la Cruz —símbolo, bandera— del Cristianismo: «... que es columna del cielo y deste mar del mundo puerto...». Ello afirma otra vez su filiación atlántica, pues como el marino en los viajes de alta navegación que cielo y mar tan sólo mira, junta algas y estrellas para alimentar sus volcaduras de arte.

## VII

En la brillantez de nuestro Siglo de Oro, este poeta. El único poeta atlántico y de islas —por su obra— entre aquella constelación de genios continentales. Y es Cairasco el introductor del verso esdrújulo. Y es Cairasco contumaz cultivador del verso blanco —sin rima—, cuyo exceso fue considerado pecaminoso por una crítica posterior.

El verso esdrújulo se desliza llano hasta llegar a la palabra final en que parece levantarse, encabritándose, a la manera de una babucha oriental, doblada hacia arriba. Y como en la llanura del mar, la ola que alza en la playa. Y como —también— en la planicie marina, el horizonte, que se aúpa al cielo. ¿Y no es este verso la descripción rítmica de nuestro paisaje? ¿Y no es curioso que fuese Cairasco —único poeta atlántico— el introductor de esta clase de verso en el Parnaso español? Es curioso y algo más: significativo.

## VIII

El arte del isleño es de repetición. De variaciones sobre un tema. Monotonía en el pensamiento. ¿Por qué? Una teoría.

Cuando el hombre de islas se piensa inmóvil, rígido, frente al mar andariego —con su *perpetuum mobile*— experimenta la dolorosa torcedura que motiva un desnivel rítmico de hombre y mar. La ley del ritmo —eterno diapasón del movimiento— actúa sobre el espíritu isleño instigando su potencia motora. Y el espíritu tiende a sincronizarse con el mar. Pero este azul movible proyectado en el hombre engendra acción. Y surge esta sed de caminos, este querer andar, tormentoso. Caminos —acción— que en el paisaje recortado de la isla es, para el nativo del continente, educado en ampulosas perspectivas, un ingenuo nacimiento de navidad. (La ribera misma toma la representación del movimiento ondulatorio —perpendicular al de las olas— con sus alternancia de golfos y cabos, de playas y puntas, obedientes al paralelo rítmico de una voluntad marina.) Geológicamente es esto inadmisibile.

Esta acción de espíritu, comunicada al cuerpo, le hace girar

como un tiovivo. Y pronto agota el campo reducido de la isla. Después tiene que pasar y repasar sobre el mismo paisaje. Aquí la bifurcación. O la reiteración en lo ya conocido (ahora: el arte isleño es de monotonía). O el desritmo —disonancia— como consecuencia de la inacción.

Un desritmo entre hombre y paisaje desencuaderna la vida del insular. (Sigo hablando en el plano literario.) Este continuo hostigar sin huirse —acorde de espuela y freno— labora una contenida angustia, una tensión psíquica que se traduce en dureza facial, en gestos bruscos y ademanes recios. Esta tensión latente —acúmulo energético— engendra acometividad, sed máxima que rompe el freno —¡oh mar doncella y ya mar señora!— y galopa al continente.

A conquistarlo. La agresión, dice Ángel Ganivet, es la característica de los pueblos insulares.

A veces el espíritu elude esta tensión agostadora. Tiene su defensa, su espita de escape. Y es el ensueño. Es lugar común hablar de abulia, de pereza, de galbana: formas de la inacción. En realidad no existe ese aparente estatismo. Sino que como en los volantes de las máquinas, la rotación máxima finge quietud. Los radios sosegados engendran una vertiginosa rosa de aire. El insular es contemplativo. Es decir, soñador. El ensueño es una veloz forma de actividad. La potencia soñadora es directamente proporcional al dinamismo del paisaje.

Ya roto el aislamiento, el insular, en el continente enorme, ajusta su vitalidad conquistadora a un tic tac específico y que viene a expresar cómo el compás de conquista se amolda al ritmo —recuerdo, influjo subconsciente— con que el mar habló a su ribera. La lección, eterna y salada, se está ya repitiendo libre. El insular adopta en la tierra grande aquel lenguaje armónico —de ardores— que le envolvió en la isla. Y lleva a todas partes este ritmo de lejanía como esas conchas que, emigradas, al aire, perduran el rumor que criaron los relucientes nácares infantiles. El Mar dicta al hombre el modo de comportarse y conquistar la Tierra.

## IX

Hasta aquí, en dominios del mar —denominador común de las islas—. Del mar: foso, fortificación. El chapotear eterno, invariable, como motivo capital para una amplia literatura de región, rica en posibilidades de arte. Pero entremos ya en la tierra. Y como la Exposición de la Escuela «Luján Pérez» es la visita de Gran Canaria a Tenerife, entremos en la musculatura de estas hermanas.

## X

Ese gran conejillo de Indias que es don Miguel de Unamuno —porque para mí un pensador es un conejillo de Indias, al experimentar en él procesos de pensamiento— pasea el plano de su sensibilidad por las dos islas. Plano sensible, blanco —disco virgen—, sobre el que impresiona las vibraciones del paisaje para reflejarlas, luego, a través de su tamiz personal. Y de Tenerife, filma La Laguna —lo castellano—. De Gran Canaria, casi toda ella. De Fuerteventura, su totalidad.

«Es posible —dice Ángel Valbuena— que la atracción que por las islas Canarias ha manifestado Unamuno se deba, en parte, a su doble aspecto: aridez y mar. Ha podido evocar la Castilla seca, fuerte, trágica, del hombre del 98, y a la vez el abrazo inmenso del mar, del soñador y poeta de todos los tiempos que vive también en don Miguel de Unamuno».

Aridez y mar: dos temas sobre los que ha edificado Gran Canaria su admirable literatura regional y que son precisamente de los que ha prescindido Tenerife —del primero en absoluto y del segundo algún que otro mordisco— en el siglo XIX, prologado hasta buena parte del XVIII y epilogado hasta casi hoy: primer tercio del XX.

## XI

La isla de Tenerife tiene una gran variedad de paisaje. Una completa escala desde lo árido a lo exuberante. Pero es que a la literatura sólo se ha llevado el paisaje del Norte. El valle de La Orotava



—monotonía de lo verde— y demás rincones pintorescos. El resto de la isla no existe en el plano literario. Las montañas desnudas, agrias, barrocas, no han sido comprendidas aquí. Los campos resecos, tampoco. Y no se diga que la parte seca —sur— no se ha incorporado al predio artístico por haber estado incomunicada —aislada—. Ahí están las dolorosas masas de Anaga, llamando con fuertes aldabonazos a más de un siglo de sorda sensibilidad. (Las montañas de Anaga cazadas últimamente por Francisco Izquierdo y una gran poetisa, joven y auténticamente regional, Carmen Jiménez.)

Lo repetiré. La obra literaria de Tenerife está confinada en el Valle. No se ha sentido el resto de la isla. Y tanto es así que cuando Viera y Clavijo —en función norteña— regresa a Castilla, después de su viaje por Francia, Italia y Europa central, nos dice en una de sus cartas que la impresión agradable que pudiera producir al viajero el septentrión español —Viera regresó por los Pirineos— se desvanece en la llanura castellana. Castilla la chocha, la decrepita —son sus palabras— con paredes derruidas y niños haraposos y hambrientos.

Viera, portador de nuestro paisaje verde —del único paisaje literario en Tenerife— pelea con el de Castilla —Unamuno— echándole una llave de lucha canaria.

## XII

En Gran Canaria hay un predominio del paisaje seco, sahárico. Paisaje de piel y entraña ascética. Sedientos y atormentados por los rayos inquisidores de soles indomables. Montañas de frente calenturienta, hombros quemados y vientre yermo. Yermo y paridor de los poemas de Romero. «Poemas» de Quesada, áridos, sí, como las cumbres de Gran Canaria, como aquellas tierras calcinadas. «¡Tierras de fuego!», dice Unamuno, su ujier continental. Montañas rapadas, escuetas, de tragedias hondas. Luego, al interior, las sinfonías wagnerianas petrificadas. Paisaje adusto, concentrado. Que duele y que sufre.

(También el paisaje fresco. Pero el anterior es el avasallador.)

## XIII

El paisaje de Gran Canaria es serio. El de Tenerife, alegre. Aquél con su desnudez nos remite a los hondos refugios del pensamiento. Éste, con sus orquestaciones cromáticas, produce deleite, goce a la vista. Uno agrio. Otro dulce. El de Gran Canaria se adentra en sí, se ahonda, buscándose. El de Tenerife se lanza hacia afuera, expansivo. Allá, *La umbría*. Aquí la traducción de las odas de Anacreonte.

## XIV

En un poema que dedica Rafael Alberti a Josefina de la Torre, nos habla de las islas navegando al continente: «Se hacen las islas a la mar», atraídas hacia sus brazos peninsulares, cordialísimos.

Cordialidad andaluza. Cordialidad que ha desalojado a Tenerife de su aislamiento. Aquí, en Santa Cruz, es el ambiente apeninsularado. En Gran Canaria hay una cierta valla al elemento extraño, que adulterará sus esenciales formas de región. Y que no es precisamente asociabilidad. Pero nadie que ame inteligentemente lo suyo puede consentir una transfusión de alma. Yo sé de música de folías con giros que no son nuestros, de cantos de folías con gorgoritos flamencos. Aun cuando en juicio de Reyes Bartlet —único estudio que conozco sobre nuestro folklore musical— sólo el tajaraste es netamente isleño. El tajaraste —fina alegría sentimentalista y abrumadora melancolía—. El verdadero arte isleño es de monotonía, afirmé anteriormente.

## XV

Hasta aquí, mi charla en la Exposición «Luján Pérez». Haré ahora unas consideraciones finales. Todo cuanto he dicho ha venido girando alrededor del tema aislamiento. Del mar que aísla y de las tierras aisladas. «En una justa y poética visión del paisaje canario se destaca la emoción de a-ista-miento», comenta Valbuena Prat —otro gran conejillo de Indias—. Y porque así lo considero lo

elegí entre los muchos motivos que solicitaban mi atención. Porque nuestro coto regional es muy extenso. Extenso y virgen.

## XVI

Puedo añadir otras razones, ya sutiles en favor del más característico de los temas. Sobre el que levantar una literatura —pura— de región.

La definición geográfica de isla: trozo de tierra rodeada de agua por todas partes. La isla, para definirse, necesita —imprescindiblemente— del mar.

Otra basada en el origen de la palabra ínsula.

«In-sul-a»: el peñón que ha saltado en el mar. De «salire»: saltar, danzar. (Véase el apartado IV del ensayo de Ortega y Gasset, «El origen deportivo del Estado».) Por todo esto, nuestro arte debe construirse, esencialmente, con mar. Con espumas y con climas abisales.

## XVII

La manera de sentir el paisaje del siglo XIX tinerfeño tiene una gran analogía con lo que yo llamo sentido idílico del paisaje. Sentido idílico de los poetas e historiadores latinos, volcándose sobre las Islas Afortunadas.

Extractaré algo de las *Exceleacias y antigüedades de las siete islas de Canaria*, por don Cristóbal Pérez del Cristo. Año 1679.

De Virgilio, en las *Eneidas*: «Llegaron finalmente Eneas, y la Sibila a los lugares alegres, y vergeles apacibles de los bosques afortunados, y a las islas bienaventuradas, asientos de las almas gloriosas. Aquí el cielo más puro y resplandeciente que en nuestro orbe, viste a aquellos campos con una luz purpúrea, y los bienaventurados conocen su Sol y sus Estrellas distintas de las nuestras...»

De Horacio, en el libro *Epodón*. Oda 16: «El Océano, que con sus aguas cerca los campos bienaventurados, nos aguarda...», «Islas ricas, adonde la tierra sin arar produce cada año las mieses, y la viña sin podar florece continuamente, y el ramo nuevo de la

oliva, que siempre lleva fruto...», «y las cabras, ni forzadas, ni llamadas, vienen de su bella gracia a los vasos de adonde son ordeñadas»...

Y en esta forma siguen hablando de nuestro paisaje los poetas Tíbulo, Sidonio y Prudencio. Y los historiadores Plutarco, Luciano, Laudino y Mureto.

### XVIII

He dejado —intacto— otros temas regionales. Y para contestar el ataque inesperado de don Ramón Gil Roldán, en el Círculo de Bellas Artes, diré:

Que al siglo XIX tinerfeño le ha faltado la mirada integral para nuestro paisaje. Por tanto ¿a qué discutirme el tema aislamiento no tocado en cien años largos? Lo repetiré nuevamente. En este sentido, la actual generación que despierta no tiene nada que aprender de la anterior.

### XIX

Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos... Lo general a todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, montañas del Fuego... Eso está bien para una guía turística. Eso será fomentar rivalidades y predominio de unas islas con otras.

Nada de mantilla canaria y sombrerete de paja tinerfeño. Ésas son notas de color local. Pero nunca temas fundamentales de arte. Eso no es sentimiento regional.

### XX

Respondiendo a esta ideología —no en toda ella tal vez, porque yo no hablo en nombre de un grupo sino desde mi punto de situación— un sector de juventud se ha creído en el deber de reivindicar elementos artísticos, reciamente entroncados con el alma insular. Fruto de esta savia —amorosamente— con amor de

inteligencia, ya que con sólo corazón se marcha a la deriva —hemos calafateado una nave —revista *Cartones*— que definirá una actitud.

Y ahora, mi felicitación a los amigos —amigos de ayer— de la Escuela «Luján Pérez» —Isla de la Gran Canaria, ciudad de Las Palmas, silencioso y señorial barrio de Vegueta—, por habernos remozado nuestra inquietud intelectual. Inquietud que, como mía, desea de objeciones, heridas y conquistas.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
días 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930]

## Dos sensibilidades

### I

Un buen día, este lector que soy yo, quiso poner en fila, como soldaditos de plomo, los antes desordenados brotes literarios que con la etiqueta de productos de arte regional se expendían en la taquilla de la pasada generación —aún actuando— y acumulados en mí durante varios años. El grito de movilización fue aquel de Unamuno: sólo se puede unir lo que está desunido. Y se refería a los distintos caracteres que ofrecían las regiones españolas, cada una con su casticismo, para, fundiéndolas, constituir una unidad de orden superior. Una unidad nacional, tanto en arte como en política. Pero me ocuparé hoy de la primera, dejando la segunda parte para otro momento.

Y entonces, la primordial pregunta. En ese posible concierto de regiones, ¿de qué elementos puede disponer Canarias, suyos, propios, autóctonos, para contribuir a la orquestación artística?

### II

Ahora bien. Existen unas formas populares, tradicionales —música, cantos, bailes— y otras cultas —poesía, ¿teatro?, ¿novela?—. Entremos en las primeras.

Partiendo del hombre en función del paisaje, llegué a la misma conclusión que, antes, por otros caminos, había llegado Reyes Bartlet. Decía este crítico musical que solamente el tajaraste y el tanganillo eran originariamente nuestros. Y que las otras formas —folías, isas, arrorró, etc.— tenían resonancias de folklores extraños. Pero sucede que al tajaraste y al tanganillo —lo nuestro— no se les concede el rango que a los demás temas musicales. Y que además las restantes —las folías, como ejemplo más destacado— se van adulterando a paso veloz. Ya este fenómeno puede

servimos de base ascensional. Mientras que las formas miméticas son eminentemente populares, las auténticas se van olvidando, eliminándose. Y las miméticas no se conservan puras, sino que los giros extraños nos las van alejando más y más de nuestro redil insular.

Si esto lo cernimos sobre esa ley histórica de que el vencedor impone al vencido sus modalidades cuando aquél es más culto, se adivina claramente a dónde irán a desembocar todos los valores populares de la región: a la absorción completa de nuestra personalidad, al aniquilamiento total de los temas regionales. De aquí el motivo por lo que yo grité no ha mucho tiempo: centremos nuestro regionalismo.

Esto, repito en cuanto a las formas de verdadera ensambladura con el espíritu insular. De aquí también la depreciación por lo contaminado y el interés por lo menos usual.

### III

Así pienso yo. Y así hablo yo —no sé si con nueva o vieja sensibilidad— con motivo del artículo de fondo que publica *La Prensa* en el número 4.362, correspondiente al domingo último. Y si contesto al citado diario es porque él parece detentar el timón sobre estos temas, un tanto disonantes ya en esta época donde la acción canta en el mejor de los tronos. De modo que la vieja sensibilidad, de la que hace gala la redacción de *La Prensa*, se engaña con respecto a la nueva —o mejor con una parte de ella. Y empleo los términos nuevo y viejo como sinónimos de dos generaciones— al creer que los jóvenes hacen «renuncia de la personalidad» isleña y que buscan «ejemplos de perfección donde los haya y como los haya», preocupados por «aires de afuera». No es ésa la razón tajante de la separación. La oposición no es por querer insuflar exotismos la una joven a la otra vieja. Sino que la nueva sensibilidad por ser irreductible a modos extraños, excluye a la anterior por ésta haberse alejado de la primitiva entraña popular, confeccionándose un regionalismo de conceptos estrechos y de formas

decadentes. En disolución. *La Prensa*, a pesar de creerse de buena fe ser el sagrario guardador del cáliz isleño, de entrocada tradición, no hace sino consentir que las impurezas se filtren en el corazón lírico de la región, negándose a sí misma con prédicas contradictorias.

Dejaré para otro artículo el débil razonar del adalid enviserado, sobre el torpe mechero de gas que es la tesis de esa figura del «regionalismo universalizador», en que se apoya el periódico de que vengo hablando.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
15 de agosto de 1930]



## Regionalismo y universalismo

### I

Cuando un arquero —un pensador— no clava su flecha en el mismo centro de un blanco elegido, y queda fija en él, con una vibración de ala presa, lejos de iluminar el objetivo, lo diluye en confusas penumbrosidades.

Así aquel decir de Blasco Ibáñez, sobre el que *La Prensa* levanta su voz sin dirección. Del simple papel de novelista regional —el Blasco de *La Barraca*— asciende al de novelista universal con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, su obra oportunista. Según esto, para que un escritor sea universal precisa renunciar a la región. Y además que el tránsito sea oportuno. Aquí hay dos errores capitales, hijos de creer el regionalismo en oposición al universalismo y de confundir lo universal con lo popular. Esclarecidos estos dos pilares puede ya tenderse un puente entre las riberas sensibles por donde corren las inquietudes actuales.

### II

Blasco, más que escritor universal, es cosmopolita. Lo universal y cosmopolita —dice Eugenio Montes— tienen de común la generalidad. Pero mientras el cosmopolitismo es sólo general, el universalismo es general y local —o también nacional—. Es decir que los elementos de región son la materia prima para fabricar un arte universal. Ahora bien, no siempre estos materiales pueden llegar a cúspide tan elevada. Sólo cuando los elementos espirituales de una región —o nación— se disponen de manera que su resultante —el poliedro artístico— adquiera la jerarquía de un símbolo primario, es —a mi juicio— cuando lo castizo se cubre con el morado birreté universalista. (Aun cuando casi siempre se dan, en una personalidad moderna, estas dos tendencias generales, según apunta el poeta y crítico gallego, antes citado.)

## III

De aquí que como acto previo para llegar a un arte de matiz universal sea necesario afirmar, por un estudio sopesado, las características de las islas —ya dentro de nuestro marco—. Y aunque haya en esto una especie de desviación de la trayectoria nacionalista de Unamuno, ello no es más que un cambio de posición para un salto de mayor altura, ya que a nosotros, por nuestra geografía y manera de sentir, nos es más asequible ir directamente a lo universal, sin la escala intermedia —cada vez más difícil— de la fusión nacional.

## IV

Lo popular no es siempre universal, pues entonces cualquiera podría, mediante una propaganda intensiva, hacer que un nombre se canturrease en todos los meridianos. El *Fausto* de Goethe —síntesis de la cultura del norte— es universal y sin embargo nada tan impopular, como casi la totalidad de la obra de este escritor.

## V

Creo que con lo dicho quedarán claramente expuestos los motivos de una actitud juvenil. Y que si en lo que regionalmente pueda ligarnos unos a otros, surge un juicio que pudiera caer como nocivo, escandalizando a los pegados al risco, como lapas sensuales y no meditadoras, ese juicio se ha traído aquí partiendo de hechos reales que todos pueden comprobar. Y como yo no quiero ser predicador de temas que por haberlos ya estudiado no solicitan de momento mi atención, desearía que antes de culpar a una juventud, se asesorasen en la misma fuente que lo he hecho yo. La Biblioteca municipal continúa abierta. Y lo poco que tiene allí está.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
16 de agosto de 1930]

## La exposición de Juan Ismael

El joven y notable poeta Pedro García Cabrera leyó las siguientes cuartillas en la apertura de la Exposición de gráficos marinos y óleos del dibujante Juan Ismael, celebrada en la semana última en el Círculo de Bellas Artes de esta capital.

Yo, Pedro García Cabrera, he venido a disponer en consejo sumarásimos indultar al espectador amigo de la cadena perpetua de una conferencia, condonándola por la prisión menor de tres cuartillas fáciles.

Y comienzo por negar infantilidad a los gráficos de Juan Ismael. A los psicogramas que Juan Ismael ha extraído de la no-conciencia, alusiva y bella —de las cosas. De las bellas cosas de la isla —molineta de piedra en el mar. La impresión infantil puede ser aguda; pero siempre unilateral. Por unilateral entiéndase aquí lo no global. La visión íntegra de síntesis de Juan Ismael no es infantil, precisamente por eso, por la preocupación sintética. En Juan Ismael puede haber cierta sencillez. Es decir, la consecución de un producto de arte con los menos elementos posibles. Y ello —recuerdo a Juan Ramón Jiménez— hace que una cosa sea a veces simple y complicada. Esto obedece, pues, a un proceso intelectual, lejano al modo de ver de la tropa de los sueños blancos. Que es lo mismo que decir oscuro.

Yo no niego que el primer motivo de la creación artística de Juan Ismael sea infantilidad. Pero mientras el niño traduce directamente el relámpago intuitivo tal y como fue captado, sin ejercer sobre él control pensante —y por eso tiene una espontánea frescura—, Juan Ismael, tomando ese mismo relámpago intuitivo, lo somete a experimentación, lo zarandea, lo tamiza de lo insecundario, dándolo trabajado.

Ahora bien, lo que sí existe en Juan Ismael es un criterio infantil, presidiendo la eliminación de los elementos secundarios.

Pero esto siempre afirma que se llegó al último término —al gráfico— por selección, por un mecanismo trazado, por una vía meditadora. Pero hay aún más. Hay psicogramas donde no se pudo lograr la síntesis, aunque sí se pretendiera. Y entonces ella se disloca, se derrama, se invalida. Y surge una infantilidad que casi se confunde con la del niño. Es la infantilidad de la impericia. Pero en esa impericia —hija de 1927 y 28— hay siempre huellas, rastros de quien quiso contener el desbordamiento de sensibilidad bruta con ineficaces vallas cerebrales. Por tanto esa infantilidad que resalta en algunos gráficos no se dio al relieve como fluxión espontánea. Sino como calor de elaboraciones que escapó a la censura. Que se desmandó al poder coercitivo.

Y esto obliga a señalar un ejemplo: el gráfico *Calma* —un tema abstracto como todos los temas de los dibujos—. A este abstracto aplica Juan Ismael una metáfora literaria, más o menos lógica, más o menos científica. Y ve la calma como un punto en el mar en el que se equilibra un haz de fuerzas, algo así como el centro de una circunferencia donde cada rayo fija una dirección posible del viento. Como estas fuerzas soplan todas simultáneas, el punto no se mueve. Y ese punto fijo coloca un barco móvil. Ya hallada la imagen, o la metáfora literaria, la interpreta con líneas. De modo que hay una doble creación. Literaria primero —y casi siempre lírica—. Y gráfica después.

En el gráfico *Calma*, en las líneas que señalan las direcciones de vientos en equilibrio hay además laxitud, cierta pesadez y caliginosidad de quien, con alusiones, corporeizó lo abstracto. Porque aún estábamos en la abstracción cuando estos gráficos fueron ejecutados. Ya los óleos corrigen a los dibujos, señalando un cambio de vía. Y en este cambio de vía se me termina el billete de libre circulación. Aquí necesito un nuevo pasaporte para continuar el viaje. Y como no lo encuentro, aquí me despido de Juan Ismael, dándole un abrazo para que el crucero le sea feliz.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
24 de diciembre de 1930]

## La estética en lo social

Estamos ya en un periodo en el que se inicia una incitación para escapar a la garra de la especialización. Como profundo reactivo a los enciclopedistas del XVIII, se llegó al especialismo del XIX. Pero ya se perfila de nuevo otro rumbo. Un desplazamiento hacia otra manera distinta de aprehensión. Bajo el imperio del especialismo se explica que una misma ciencia —La Historia— la deriva «Buckle de la Geografía, Chamberlain de la Antropología y Marx, de la Economía». Por esto, «creo que se volverá nuevamente a la integración, ensamblando en una verdad total el círculo de verdades parciales que rondan alrededor de un determinado tema. La unidad debe recabar sus perdidos fueros, irguiendo su cuello —ni grande ni pequeño ni grueso sino exacto, único, severo—.

Pero antes de que se generalice este retorno, proyectemos la Estética en lo social, en uno de los planos sociales.

Indudablemente, en los últimos años se ha puesto de relieve el sentido estético del hombre actual. Como siempre, hay también los epígonos reprochadores del escaso coeficiente que alcanza el matiz intelectual en la masa. En toda época, las antenas más puras del pensamiento se duelen del mal gusto reinante. Sin embargo, debe tomarse este resquemor con cierta reserva. El desnivel entre el buen gusto de las minorías y las masas subsiste siempre. Y no se igualará, porque la evolución se verifica paralelamente en los dos sectores. A menos que se produzca un estancamiento en las formas de cultura —cosa imposible, pues sería la desaparición total de la civilización— continuará eternamente esta desigualdad sistemática. Y aun cuando una cultura cumpla su fatal ciclo vital, ello no quiere decir que desaparezcan en absoluto los dos polos de refinamiento y grosería entre los que se intercala toda una serie de tipos defectuosos, inconcretos.

Este fenómeno estético que invade la atmósfera biológica, no sólo se puede apreciar en los menudos objetos de uso cotidiano en las más insignificantes baratijas ceñidas a nuestra intimidad. Sino que por aplicarse también a lo viviente —a la mujer de elección— toma el tema una dirección insospechada, engendrando un grave conflicto a la especie, hasta el punto de hacer surgir una ciencia relativamente moderna, recién nacida —La Eugenesia—, encargada de velar por la pureza del tipo humano, corrigiendo todos sus desmandos y aberraciones.

En los ojos del hombre de hoy se ha fijado como canon de belleza femenina el de la mujer alta, delgada, esbelta. Es lo elegante. Lo chic. La moda. Y todo aquel que desoyendo la voz interior, consustancial, violenta su peculiar idiosincrasia, dejándose sobornar por el imperio de este canon, atenta contra el «genio de la especie», que quiere imponerse sobre todas las trabas que se opongan a su espontáneo afloramiento.

Recordemos aquí la teoría schopenhaueriana. El hombre, en lo social, no es la unidad. La unidad es la pareja. Por tanto, el hombre buscará su complemento en la mujer. Pero como el «genio de la especie» es quien preside la elección, cada hombre buscará aquella mujer de caracteres físicos opuestos a los suyos —ya que cada cual desea lo que no posee—, a fin de que de la conjunción de ambos, en el ser futuro, se neutralicen los excesos de uno con los defectos correspondientes del otro, y el producto se acerque lo más posible a la perfección. «Porque la voluntad de vivir desea objetivarse en un individuo exactamente predeterminado y que sólo puede engendrarse ese padre unido a esa mujer». Es decir, que un hombre grueso elegirá la compañera delgada. Pero si esta ley se contraviene, sucederá la degeneración de la especie. Por ello se ha formulado el principio de que aquello que favorece al individuo perjudica al conjunto social. Y esta contravención puede tener dos causas: las económicas y las estéticas.

Pues bien. Si por sostener un criterio de belleza, general para todos los hombres, se salta sobre el mandato instintivo de la espe-

cie, se producen productos intersexuales, que oscilan entre los tipos puros de hombre y mujer, con caracteres físicos indiferenciados, maclados.

Y ello es precisamente, por una poderosa presión estética que avasalla el hondo imperio biológico —natural— que reglamenta el principio asociativo a que ha de ajustarse la pareja humana. Por tanto, el ideal estético debe ser libre al aplicarlo al matrimonio. Debe prescindirse de un riguroso molde único. Y si se tiene, recluirlo en otros campos donde su adaptación sea menos peligrosa. La escuela muere aquí. La rigidez se deshace en disoluciones raciales. Y es la individualidad, el libre albedrío quien debe dirigir nuestros actos sobre este difícil paisaje. De no deslizarnos así, en nuestra misma naturaleza tenemos un austero juez insobornable que castigará todo intento desnaturalizado.

[*¡Luz!*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 1, mayo de 1931]

## El hacha y la máscara

Llamo paisaje auroral al paisaje prehistórico. El hombre pleistoceno hubo, por la presión de las circunstancias, de buscar instrumentos que le colocara en condiciones ventajosas como medio de esquivar el peligroso desenfreno del paisaje auroral, y esos instrumentos los halló en la creación. Las primeras realizaciones —el hacha— nacieron bajo el signo de lo utilitario. Estos objetos utilitarios no podían tener una finalidad estética, sino social. O mejor: presocial, tal vez por ello no han sido acogidos acendradamente en los balbuceos artísticos. Y hemos de reivindicar al hacha de todos los olvidos, rindiéndole un homenaje de desagravio.

La naturaleza primitiva, brusca, insaciable, hizo surgir al domador primitivo, brusco también. También insociable, pero el domador necesitaba una fusta y el hacha, labrada sobre el duro sílex, es el primer manual de educación enarbolado como garantía de la voluntad de vivir. Con ella se inauguran forjas futuras de belleza y es el alcaloide de las civilizaciones. La célula primigenia de las culturas.

Amadée Ozenfant, en su obra *De la naturaleza al arte*, uno de cuyos capítulos fue publicado en la *Revista de Occidente* —septiembre de 1928—, nos da esta profunda captura: la naturaleza, el instinto y el espíritu llegan, a veces, a las mismas formas y se confunden con lo que nos conmueve. Es decir, lo que nos conmueve es, aquí, el arte. Y a esa forma de arte puede llegarse por el instinto, por el intelecto y por la naturaleza (tengamos en cuenta con Ozenfant que un producto natural es arte nativo). ¿Cuándo coinciden estas formas? Cuando ellas son elementales. Formas elementales que son las que ya Goethe había denominado protoformas. Con esta pesca luminosa de Ozenfant y con la pista que nos descubre



Ernesto Grosse en los comienzos del arte, de que en la mayoría de los casos no es indiferente que una herramienta sea o no lisa y bien proporcionada, ya que un arma asimétrica no alcanza su fin con la misma seguridad que un arma simétrica, podemos iniciar el análisis en búsqueda de piezas mayores.

El hacha tiene dos funciones: hundir y hender. Con su masa quiebra, fractura, hunde. Con su filo: corta, taja y hende. La primera función corresponde a la piedra amorfa, al hacha bruta del prechelense. La segunda al hacha culta. La evolución se enmarca entre estos dos extremos. Durante el paleolítico adopta posturas mixtas, fisonomías intermedias. En su aprendizaje por definirse, su cuerpo se va modelando en un tanteo de agilidad y de eficacia. Se busca entre sus infinitas posibilidades. Sufre desbastaduras, desmontes, exuberancias. Así, desde el remoto parecido prechelense de piedra y hacha. Así, en su semejanza con la almendra, de caras convexas, del chelense, así también en el achelense, de caras más planas, área triangular y filos aún torpes, así también cuando en el paleolítico superior adquiere aquella su bella forma de hoja de laurel. En este proceso el hacha marcha de la asimetría a la simetría. La simetría no se da como noción previa. Sino como cualidad de la eficacia que ha de tener el arma que la porte. Un instrumento será tanto más perfecto cuanto mejor llene su misión. Y el hacha necesita herir profundamente. Y para herir profundamente pulir sus caras. El período neolítico —de la piedra pulimentada— adviene. El hacha es con él lisa y simétrica, posteriormente serán los metales quienes adoptarán su forma retocando, ultimando su toilette definitiva. Pero el hacha es ya perfecta y de su perfección emana su belleza. He aquí, viviente, la fórmula de Ozenfant. He aquí una protoforma goetheana. Aquí, pues, el instrumento logrado perfecto por su fin, bello por su perfección. Y aquí se bifurca el camino. Lo utilitario con sus obligaciones. Lo estético con sus juegos. Lo bello inicia su independencia, reptando por la naturaleza, en sistema de reacciones, en un elevarse y un descender. Hasta que en ese otoño pálido de las civilizaciones retorne al humus pri-

mitivo, que ya no lo será, y que precisamente por dejar de serlo agotó su fuerza de creación.

El cosmos del hombre primitivo, enmarcado en la teoría animista de Tylor, Frazer y Andrés Lanw, y sujeto a la ley de participación formulada por Blondel\*, ofrece material abundante, en su acontecer psicológico, empapado de misticismo, a la explicación de morfologías artísticas aurales.

El hombre primitivo es el vértice de un triedro cuyas tres poderosas aristas —voluntad de vivir, eros, terror cósmico— se prolongan, desflecándose, en las civilizaciones posteriores. La voluntad de vivir —defensa del medio— deriva en el hacha de la que parte la técnica. El eros derrama un lirismo oscuro, objetivándose en la típica Venus de Willendorf. El terror cósmico se traduce en religión. Estas tres fuerzas gravitan sobre el primitivo, el eros fluye de su propia animalidad. El instinto de defensa y el terror cósmico son las proyecciones del mundo exterior en su yo. La una, del paisaje inmediato con su fauna agresiva, sobre lo orgánico. La otra, del desenfreno de los fenómenos naturales, sobre el espíritu. A estas hostigaciones del medio contesta el primitivo reobrando contra ellas. Queriéndolas neutralizar. En esta dirección el proceso histórico es el refuerzo para escapar al yugo de la naturaleza o como dice Riazanov, la conquista del hombre natural por el hombre social. Y el ciclo de las culturas engranadas no es sino la estela de esta eliminación de coacciones aurales.

De idéntica manera que las mascarillas escultóricas retienen los rasgos físicos de lo que desaparece, las máscaras de los pueblos primitivos fisonomizan este tríptico de vivencias\*\* —Erlebnis—. Las máscaras son las huellas de ese caminar hacia cumbres de libertad por rebasadas llanuras de servidumbre nativa.

La máscara como producto de arte representativo —como el

\* *La mentalidad primitiva.*

\*\* «Sobre el concepto de sensación»: Ortega y Gasset. *Revista de libros.* Número 4 (septiembre de 1913). Véase también: nota de la pág. 40 de *Sistema de estética*: Neumann. Espasa-Calpe.

atavío— participa del influjo de estas vivencias. Observando desde el punto de vista de la función, el atavío puede catalogarse en dos grandes apartados: atavío destinado a excitar y atavío cuyo fin tiende a inspirar temor\*\*\*.

Grosse hace resaltar que mientras los dibujos y esculturas tienen siempre un carácter en extremo realista, la inmensa mayoría de las máscaras parecen producto de una imaginación desequilibrada. Y aun añade que se cree presenciar los horrores de un sueño febril. Por otra parte, M. de Lafosse nos habla de máscaras grotescas o terroríficas de que se disfrazan aquellos que se suponen personificar la divinidad\*\*\*\*.

Estas máscaras en las que predomina la fealdad —y ello no quiere decir ausencia de arte— obedecen a uno de estos dos hondos sentimientos: instinto de defensa y terror cósmico. Las primeras, de carácter bélico, provocan el espanto al enemigo. Las segundas, de colorido religioso, plastifican representaciones de fuerzas hostiles.

Es curioso cómo el hombre de arte primitivo alcanza los efectos terroríficos. Para ello rompe la simetría. «La simetría del cuerpo —volviendo la mirada a Grosse— obliga al hombre a disponer simétricamente su compostura. Y en efecto, tanto el atavío inmóvil como el móvil de los primitivos, dispónese conforme a esta manera, salvo los casos que tienen por fin producir una impresión ridícula o terrorífica por la asimetría, que choque con el sentimiento estético». La tendencia social o religiosa es tan intensa que la simetría se degrada, en una regresión a estados intermedios de evolución, ya señalados en nuestros apuntes sobre el hacha. Allí donde el contenido avasalla a la forma, donde un sentimiento lávico impide que las superficies se aquieten y se dispongan en líneas normales, lo asimétrico yergue su cuello para designar una época de arrebatados desbordamientos de conciencia. Así las máscaras re-

---

\*\*\* *Los comienzos del arte*: Ernesto Grosse. Tomo I, pág. 128.

\*\*\*\* *Las civilizaciones negro-africanas*.

ligiosas de la tribu de los louloua (Congo belga). Así las de los esquimales del sur de Alaska, sobre todo con los colindantes amerindios del noroeste.

Pero de la misma manera que los diferentes individuos sexualmente considerados manifiestan características pertenecientes a los prototipos masculino y femenino, los caracteres de cada una de estas series de máscaras no son puros. Sino que se mezclan sentimientos diversos y aun derivaciones de clan-clan y totem, imposibles de determinar por desconocer los enlaces místicos originarios.

Sin embargo queda indicado lo eminentemente social de estas forjas primitivas de arte y su dependencia a las fuerzas ciegas de la naturaleza. La teoría del arte en función del paisaje tiene aquí su puntal básico y su más inexpugnable fortaleza.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 2, 1 marzo de 1932]

## Casas para obreros

Cada época elige para la exacta expresión de su caudal de ebulliciones internas un arte representativo que influencia a los demás. Designemos aquél con el nombre de arte planetario y de artes satélites, éstos. El fenómeno ha sido ya captado por la mirada d'orsiana, y basándose en él ha formulado su *ley de gravitación de las artes*. En cambio, Neumann recoge esta realidad biológica de la cultura, deduciendo de ella la disolución de las artes, al invadir unas las esferas particulares de las otras.

Y el fenómeno no se circunscribe solamente en campos de estética, también se da en el político. Como en cualquier otra rama de conocimiento y creación.

Así el Romanticismo: tendencia esfumante. Y dentro de lo esfumante, de lo nihilista: la música: arte tonal —planetario— del siglo XIX. En el XX, una reacción hacia plásticas claridades. La arquitectura preside las artes. «Los pintores piensan en las tres dimensiones. Los escultores, en la resistencia de materiales»<sup>1</sup>. Es la misma diferencia existente entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo histórico y lo geográfico. Entre el liberalismo y el socialismo. Entre la anarquía y la disciplina.

En el fondo, portando en sus espaldas esta arquitectura, el hecho económico —eje genésico de la sociedad capitalista. Un mundo de formas económicas que, rebasando el área propia de sus vaivenes, invade provincias de arte. Las grandes urbes, donde se hacían multitudes castigadas por hambre, sífilis y cuchitriles, buscan al laberinto de sus complejidades una dosis salvadora de simplicidad en la vivienda cómoda, serena, higiénica. Un espíritu práctico, ético-social, recorre los centros internacionales de pobla-

---

<sup>1</sup> Eugenio d'Ors: *El nuevo glosario*, pág. 76.

ción. Y el arte recoge estos sinsabores de pesadilla y eleva un oasis con su arquitectura racionalista, arquitectura de planos económicos, precisos, sin confitadas orfebrerías. Arte de urgencia universalista, sin nacionalismos ni medallones. Como el proletariado: único, sin divisas. Cuando el estilo racionalista se plastifica en las barriadas para obreros surge la doble belleza de este arte desnudo: la belleza natural y la social. La una, por su simplicidad. La otra, por su justicia.

La arquitectura racionalista es la primera reivindicación definitiva, lograda por el arte para la nueva civilización. La llamada roja en que arden los continentes, autofacturados a gran velocidad hacia integrales cumbres igualitarias, ha creado el factor reposo. La casa quieta para bien descansar, donde nada invite al dinamismo. La casa mágica que ausenta el trepidar de las fábricas, las vías andariegas, la pedrada caliente de los máuseres. Todo se aleja, se anula, en la risueña sencillez de estas paredes profilácticas.

Casas para obreros. De la necesidad nace la solidaridad. Y las calles de fachadas barrocas, y la mortalidad infantil con sus voraces estadísticas, y la eugenesia con sus pilares reconstructores, y el instinto de defensa de la ciudad, solidarizados, piden casas para obreros. Quieren simplicidad y justicia: belleza nativa y social.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 4, 1 de mayo de 1932]

## Influencia mediterránea y atlántica en la poesía

Homero debió de haber vivido dos vidas. La del hombre del continente en la *Iliada*. La del insular en la *Odisea*. La concepción del cosmos griego tiene su imagen perfecta en la isla. Rodeada por el mar. También, en el continente, la polis es una isla. Y son dos archipiélagos helénicos. El de las islas ancladas en el agua. El de las polis sujetas en la tierra.

De Homero se cuenta que en las playas de Asia Menor interrogaba a los marinos. Y que ellos le infundieron la noción vaga de un mar tenebroso. Pero las «lejanías panorámicas, las nubes, el horizonte, el sol poniente, son impresiones que van indefectiblemente unidas al sentimiento de algo futuro. El poeta griego niega el futuro y, por consiguiente, ni ve ni canta estas cosas, entregado al presente, no tiene sentido más que para lo próximo» (R. de O. tomo I, p. 159: Spengler).

Y nada más alejado del sentir helénico que el océano, que la infinitud de las olas, viajeras de todos los mares, perennemente. La concepción griega es de reposo, de equilibrio. El dinamismo incesante del mar era rechazado por la serenidad estática de su espíritu. El mar lejano, que anda fuera del tiro de su mirada, es inexistente. Inexistente para el conocimiento, que no podía abarcarlo, definirlo. El mar no fue definido por el griego. La definición se para. Aísla al concepto. Se ciñe a él, apulserándole, siguiéndole en sus pliegues todos. Itaca estaba definida por el mar, Atenas, por el territorio circundante. Pero el mar no estaba definido por nadie. Si acaso el mar próximo, por el horizonte. Pero nunca comprendido porque la nota de profundidad no está dada en la *Odisea*. Y la profundidad es la nota característica de lo oceánico.

De aquí la contradicción entre la *Odisea* y Valbuena Prat.

«Parece que el autor de la *Odisea* sentía un mar más extenso y grandioso que el Mediterráneo. En sus versos vibra —adivinándose— la voz del océano». Valbuena —hombre del continente— vio en el poema homérico ecos, retumbos de océano. Desde la isla no puede darse a esos retumbos categoría tan elevada. No se pueden considerar esos ecos con vibraciones oceánicas. El autor de la *Odisea* conocía —pero sin sentido—, por referencias, un mar distinto que el que rodeaba la peña de los pretendientes. Pero no el océano sino el ponto oscuro, anchuroso, estéril, sombrío, vinoso. Un mar primitivo cargado de terrores. Una estigia, una región de muerte.

Escuchemos a Néstor: «Pero yo te exhorto —a Telémaco— e incito a que endereces tus pasos hacia Menelao; el cual poco ha que volvió de gentes de donde no esperaría tornar quien se viera, desviado por las tempestades, en un piélago tal y tan extenso, que ni las naves llegarían del mismo en todo un año, pues es dilatadísimo y horrendo» (canto III, versos 320 y siguientes: *Odisea*).

Ese mar de lejanía, desconocido, en movimiento, estaba fuera del sentimiento griego. Precisamente es aquí donde está la gran tragedia de Ulises. Su serenidad —estática— condenada a vagar —dinámica—. Su espíritu, innato a la integración, condenado a la dispersión. Su alma enamorada del presente puro, forzada a mirar hacia un futuro incierto. Este mar tenebroso es el de la *Odisea*. Y Ulises está situado en él. Como lugar de castigo. Por irritación de Neptuno. Y tanto sufre en el dorso de este mar que los mismos dioses le compadecen. Discursea por sus espumas tornadizas contra su voluntad. Está porque «Neptuno, que ciñe la tierra, le guarda vivo rencor porque cegó al Cíclope, el deiforme Polifemo» (canto I, verso 69).

Ulises está en el mar. Pero no porque le necesite, inmenso, ni por una insaciable vitalidad que no puede encerrarse en una isla. Esa vitalidad le lleva sobre el mar —vehículo, medio, camino— a Troya. A luchar. Por la agresividad propia del isleño. El insular va al continente a conquistar. Pero regresa luego de la proeza al



terruño. Sin dejarse sobornar por otras tierras. Sin olvidar su hogar. De regreso, el ponto airado, lo desvía de Itaca, y contra su voluntad. Pues «Ulises, que, ha mucho tiempo, padece penas lejos de los suyos, en una isla azotada por las olas, en el centro del mar» (canto I, versos 49-51), desea volver a la suya.

Además el isleño siente el mar y le ama pero no por eso viajará su vida en sus olas. Si se entrega a él en la nave es porque le conducirá a nuevas tierras. No por sí, por el encanto del mar mismo. «La tragedia del hombre constreñido al peñasco» de que nos habla Valbuena la siente Telémaco y Penélope. Pero no Ulises.

Este vagar incesante, la peregrinación marina de Odiseo, lleva a marchitar su cuerpo. Las faenas veleras, las maniobras en las tempestades dañan sus hermosas formas.

Homero hace que Ulises divino quiebre su euritmia impecable en un golpe violento de timón. Que sus líneas olímpicas lloren desnaturalizadas bajo la racha de viento que exalta la vela y demanda los remos. Y el divinal Ulises no tiene como el autor la máscara que libre a su cuerpo del gesto doloroso. La mascarilla griega es la concha que hace imposible e innecesario el rostro contraído. Porque el sufrimiento moral es de inferior categoría. Así Telémaco antes de partir a la búsqueda bienamada dice a Minerva que le anuncie su viaje en el sueño a Penélope «para evitar que lllore y dañe así su hermoso cuerpo» (canto II, verso 376).

Todo gira a la mayor gloria de la forma. Y ella que se prolongó en el mármol inmutable, quedaba, sobre la playa ciega, perdidas sus exactas lineaciones, naufragadas sus puras morbideces, vencida por el mar. Del mar de la *Odisea*. Del que no rompe, en vida, lo que el tiempo no pudo romper ni con la muerte. Homero sabe de un mar distinto del que rodea a Itaca. Pero ese mar tiene dos dimensiones. Ornamental, bello o terrible, hinchado, intelectual, donde coloca, en oposición a su sentir, al divino Odiseo. Un mar con dos dimensiones: largo y ancho: ése es el Mediterráneo para el padre de la poesía. «Ya el sol desamparaba el hermosísimo lago» (canto III, verso I) se dice en la *Odisea*. Ésa es la interpreta-

ción, la visión de un poeta continental. Lago: largo, ancho, tenso, limitado. El mar que ciñe a Itaca es manso. Pero desde el momento que doblado el horizonte visible comienzan los dilatados desiertos de agua, es oscuro. «Telémaco se alejó hacia la playa y, después de lavarse las manos en el espumoso mar, oró a Minerva diciendo: óyeme, oh numen que ayer viniste a mi casa y me ordenaste que fuera en una nave por el oscuro ponto...» (canto II, versos 260-63). Un mar de playa, rizado, bello, decoración la más dulce para el húmedo nacimiento de la dorada Venus.

Esto es así. Más allá hay otro mar. El que guarda las cóleras neptunianas. El que siempre lleva la nota de oscuridad. Oscuro, sombrío, vinoso, ancho. Y esto resalta en la manera de adjetivar de la *Odisea*: repetición de la característica sobresaliente en el objeto. Ulises siempre es divino o divinal. Las naves siempre son cóncavas. Itaca está siempre rodeada por el mar. La aurora, de rosáceos dedos hija de la mañana es siempre. Sólo el piélago lleva insistentemente toda la gama de lo feo y horrendo. Una vez es profundo. Y ello nos dice que Homero pasó sobre el blanco único, exacto, sin concederle importancia; la alta categoría que en Ulises tiene lo divino. En la nave la concavidad, en Itaca el abrazo acuático. En la aurora, los rosáceos dedos.

De no ser así, la concepción griega sería análoga al infierno cristiano.

En cambio veamos esta visión del poeta canario Cairasco de Figueroa: «del mar Mediterráneo al hondo lago» (*Templo Militante*, tomo II, págs. 132-134, edición 1603, Valladolid), ésa sí que es la voz que viene del océano. Le da la nota oceánica de hondura y lo limita a mar interior. Es la mirada de las amplificaciones que se aprietta en la síntesis. El albatros dominando a la gaviota. Es un mar con tres dimensiones.

De aquí que este mar homérico no sea inmenso en el sentido oceánico. El mar del griego es el próximo. El dilatado y horrendo mar de la *Odisea* no rebasa el área del mar sardo, del oscuro ponto.

Parte Valbuena, colocando a Ulises por sí propio en el mar, de acuerdo con su voluntad y su temperamento. Y es lo contrario.

«¿Quién pasaría de buen grado tanta agua salada que ni decirse puede?» (canto V, versos 99-100). Y esto lo dice Mercurio, un dios que tiene además calzados los talones, los telares celéreos, las divinas alas.

El héroe de Troya está por causa del colérico Neptuno. Por vengar a Polifemo cegado.

Odiseo no es clásico. No se limita en piedra ni estrofa. La contención es uno de los rasgos del clasicismo eterno. «Superando los colores de lo circunstancial, diremos que es un espíritu romántico situado en una etapa de clasicismo» (Valbuena Prat).

Sobre la isla, bajo el cielo, ceñido de mar, el isleño es un acumulador de vitalidad y se siente con energías para pisotear el continente. Necesita una salida, un tubo de escape. Otra tierra donde gastarlas. Si la fuga al continente es posible —tal Ulises— la tragedia del hombre atado a la peña se esfuma. De no, se anilla a él. Y el mar será lazo, grillete, foso. Aislado. Soledad torturante. Viendo un eterno tormento. La mirada halla en el mar un cilicio y le obliga a ahilarse a las estrellas. A fugarse al aire, trazando babeles liberadoras. A convivir con los hombres que les hirieron, sin poder huirlos. Sin poder escapar porque todos los caminos dan al abismo de las olas. El sueño del insular es el poder escindir —como en el rojo— la aguas atlánticas. Romper la mordaza de los azules enredados a los pies romeros.

Si Romanticismo es nostalgia, Odiseo no es romántico. Si es liberación al molde, novedad de tanta repetición, puede serlo. Pero luego regresa al molde, a contenerse, a limitarse. De modo que la contención predomina en Ulises. El clasicismo. De aquí, el que teniendo el mar socavando sus horas, fuese el griego navegante infantil. Huía del mar inmenso.

La tierra entregaba a la cóncava nave un cuerpo modelado en equilibrios magníficos. Y el mar lo devolvía deformado. Para tan triste sino, no había nacido el cuerpo heleno. Era para el gim-

nasio, donde tenía su exaltación gloriosa —apoteosis—. Era para el mármol donde blanquearía eternamente. Y todo ello: amor máximo a un pueblo: lo destruía el mar de la *Odisea*. Por algo era oscuro, siendo el heleno claro, vinoso siendo sereno. Horrendo siendo hermoso. Dilatadísimo amando el límite. Futuro siendo presente. De haber pensado un infierno, Grecia lo hubiese colocado en este mar lejano.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 5, junio de 1932]

## Expresión de G.A. (*Gaceta de Arte*). Por una dialéctica urbana

Mientras una determinada tendencia artística se limite a segregar su aura ideal, desarrollando sus líneas doctrinales en el campo de las especulaciones abstractas, es posible que sólo provoque una reacción en reducidos sectores intelectuales.

Pero cuando, pasado ese tiempo de incubación doctrinal, se lanza a realizar sus postulados y despliega sus banderas en un afán de conquista, se ponen en juego fuerzas que, ante el temor del desplazamiento, se contraen al ruedo de la polémica organizando trincheras defensivas.

Y esta atmósfera en que se trata de estrangular el nuevo impulso artístico, ofrece dos series distintas de obstáculos, en el caso que nos ocupa.

Una de ellas, reflejo del periodo de gestación abstracta, donde se desnudan los principios que las generan, mostrándose en perfiles agresivos frente a los nuevos elementos. Es la lucha cuerpo a cuerpo de las ideas que, biológicamente, se movilizan, obedeciendo al instinto de defensa propia. Es la otra serie de obstáculos, la que surge de las circunstancias, de las urgencias sociales de un momento específico, que llegan a deformar las puras intenciones.

Tenemos, pues, junto a la génesis teórica, al tiempo dialectal, la madurez constructiva, el tiempo de acción. Y entre uno y otro, el procedimiento para convertir la posibilidad en realidad; es decir, la táctica o tiempo polémico.

Proyectando este esquema sobre lo que ha venido llamándose en su aspecto artístico problema urbano de Santa Cruz, observamos que éste se halla al comienzo del momento doctrinal.

La unidad necesita de teóricos urbanos que vayan ensayando

maneras, punteando iniciativas. No importa lo vagas e incompletas que sean con tal de contener la sustancia suficiente para dar pie a un plan de conjunto, connaturalizándolo con los hombres despiertos de la ciudad y con los que puedan incorporarse a esta cruzada. Y esta etapa previa hay que sufrirla. Por no haberla sufrido, la capital, urbanamente, se halla ciega, precipitándose a los atolladeros de la improvisación, ante el imperativo de las circunstancias. Viéndose obligada a tomar salidas en oposición tal vez con las que requieran provincias del devenir.

La nueva tendencia artística que pregona «G.A.» está enmarcada en el plano del racionalismo. Y «G.A.» aspira a contribuir, en la medida de sus fuerzas, a la formación del periodo dialéctico, poniendo en circulación estas ideas racionales, tan imprescindibles para la ciudad como un servicio de autobuses o de agua a presión.

Queremos llenar este vacío de hoy para que Santa Cruz no siga en su aspecto urbano viviendo de remiendos, entregada al azar, al criterio individualista. Criterio individual que al moverse ignora la disciplina y al crear desordena.

Hay que hacer comprender que una ciudad es un organismo y no un desván. Y que como organismo tiene que situar sus órganos oficiales en el lugar adecuado, ya que lo importante no es tener una cosa, sino colocarla donde puede rendir hasta el máximo sus funciones.

Pero distribuir una ciudad es un problema que cae fuera de esta expresión de hoy, y que abordaremos otro día.

Lo urgente es ese periodo dialéctico y difusivo, esencial para la renovación del anquilosado espíritu que está padeciendo la isla. Nada de remozar ni de actualizar experiencias ruidosas y agrietas estilos. Sino ser jóvenes. Ser actuales.

[*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife,  
8 de febrero de 1933]

## El racionalismo como función biológica actual

Sobre tres distintos climas vitales se han desarrollado las diversas formas de expresión de las culturas. Tres planos históricos —imaginación, pasión y racionalización— que imprimen caracteres diferenciales a todas las creaciones imbuidas de las fuerzas primarias que se agitan en el fondo de cada uno de estos tres paisajes anímicos.

Un primer plano, en el que el hombre reacciona imaginativamente. A los fenómenos naturales, a los peligros de la etapa auro-ral, frente a lo misterioso, para conjurar la avalancha de fuerzas ciegas, aullando en la conciencia de los primitivos, la imaginación se moviliza como defensa más simple y eficaz. Un barullo de seres puebla lugares y acontecimientos. Espíritus hostiles y simpáticos se aposentan bajo los objetos e incidencias cotidianas. Y estos objetos e incidencias se valoran no por su corporeidad, sino por su significado íntimo, en función del acontecimiento fasto o nefasto a que haya dado lugar.

Tras el mundo hay un trasmundo. Trasmundo de fuerzas imaginativas que, en su terror, ha colocado el primitivo para su salvaguardia. Y sus costumbres, su arte, su técnica, sus instituciones, obedecen a los dictados de ese trasmundo. Su lógica se abre siguiendo la concatenación de los engarces míticos de las cosas. Y el mundo queda relegado a un segundo término, a una consecuencia de esa trasvida de cósmicos terrores. Por eso el lenguaje y los hábitos de los pueblos salvajes no contaminados por civilizaciones extrañas ofrecen una continua sucesión de bellas imágenes y metáforas complicadas —confundidas como actividad poética primitiva, aunque en realidad no hayan sido sino prosaicas formas de existencia y habituales maneras de convivir— producto de enlazar

ideas, sentimientos y cosas, contrapuestas en lo objetivo, pero pertenecientes a grupos míticos afines.

El haz de formas de las culturas en este primer plano está sellado por la sustancia motriz de la imaginación. Pero este haz está sometido al ciclo fatal y biológico de todo lo viviente. Y aquellas formas de expresión, connaturales con el clima anímico en que surgieron, al generarse nuevos problemas paralelamente al correr de los tiempos, problemas situados en otras órbitas de lo estatuido, no pueden ya abarcar ni comprender las nuevas necesidades que despiertan. Lo tradicional, lo rígido, se vacía de contenido. Y se perfila una oposición entre una nueva conciencia rica en posibilidades creadoras y aquella otra anterior de instituciones periclitadas. Esta oposición naciente, fuera del radio de lo tradicional, va segregando fermentos disolventes, que desencadenan una lucha tenaz contra las hieráticas armazones, circuladas ayer por savias, pero sostenidas ya de modo artificioso, por la ausencia de aquel aliento profundo por el cual fueron elevadas. Esta desarmonía, característica de los periodos de tránsito, necesita soldarse. Restablecer el equilibrio de energías dispares, buscando un centro, un polo de orden. Y el ayuntamiento se realiza entre violentos forcejeos, al fin. Esta es la génesis de las revoluciones.

Así, el plano de la imaginación, desangrado y exhausto, a cuesta con sus ruinas, cede el paso a la pasión, animadora del segundo paisaje histórico, quien, a su vez, estará sujeto al mecanismo orgánico del estadio anterior.

En el plano imaginativo crecen las religiones politeístas, como derivadas del temor primario (véase *Gaceta de Arte*, número 2). En el plano de la pasión se encienden los grandes ideales caballerescos de la Edad Media, el sentido del honor, exaltado por nuestro Siglo de Oro, el liberalismo y todas las tendencias individualistas, culminadas en la anarquía, en las que el sentimiento se ahíla y evade. (Clasicismo y Romanticismo aparecen aquí como términos de evolución de un mismo paisaje anímico.) Y es que Cla-



sicismo y Romanticismo son mucho más que escuelas. Son las etapas de madurez e infantilismo inverso, de retorno, de cada uno de los tres grandes fondos vitales señalados. Existe un clasicismo de la imaginación, como de la pasión, como del pensamiento sistemático. Y lo mismo un romanticismo de estas fuerzas motrices de expresión.

En el momento actual, las formas de cultura se hallan en el tránsito del sentimiento sistemático. De la pasión a la racionalización. Ello no niega la existencia de psicologías anteriores, porque como dice H.G. Wells, en su *Breve historia del mundo*, el pensamiento sistemático representa, aparentemente, un desarrollo posterior de la experiencia humana. No ha desempeñado un gran papel en la vida de los hombres sino a partir de los últimos tres mil años. Y aun aquellos que vigilan y ordenan verdaderamente sus propios pensamientos, constituyen una exigua minoría. La mayor parte del mundo vive sencillamente de imaginación y pasión.

Analicemos ahora las orientaciones en ciencias, artes, tipos, modas, industrias, producción, etc., de nuestro tiempo.

Cuando Spengler, en la *Decadencia de Occidente*, rompe con el triple cerco divisional de la Historia: antigua, media y moderna, sustituyéndolo por culturas, encuadradas en normas medulares, la Historia se ha racionalizado, abandonando aquel su sentido de pasión racial, que hacía depender su ordenamiento de dos hechos—desmembración del Imperio Romano de Oriente y de Occidente—importantes, sí, para nuestra civilización, pero carente de significado para culturas anteriores, para el conglomerado universal.

Cuando Rey Pastor crea una Matemática basada en los conjuntos, reajustándola a las corrientes subterráneas en pugna con el andamiaje social de nuestro tiempo, formula toda una racionalización de los números, descubriendo amplias perspectivas insospechadas. Cuando en su *Filosofía de la mecánica* expone Pedro Carrasco la desorientación en que se halla la Física y la Mecánica, por las teorías atomistas que tratan de explicar inútilmente al concierto

de los problemas propios de estas ciencias, no teniendo ninguna de estas teorías aisladas virtud suficiente para esclarecer la totalidad fenomenológica de su área viva, señala el fracaso de estas ciencias y la encrucijada en que se debaten. He aquí sus palabras. «Adiós la materia, lo más real, lo más tangible... y por si tales vientos revolucionarios hubieran hecho poco con quitarnos nuestro más sólido sostén —la materia—, aun se atreven contra la sustancia eléctrica, contra electrones y protones. ¿Y a dónde vamos, si desaparece la sustancia materia y la sustancia eléctrica, positiva y negativa? Sólo vemos una solución, hacia la socialización de la Física, hacia una teoría energética del universo, sobre una sustancia única que llene, como masa anónima, todo el espacio del cosmos». En el campo de las ciencias, pues, las que como la Historia y la Matemática se han adaptado a las nuevas exigencias racionalistas, venciendo sus interiores fallas, trabajan normalmente sus problemas. Por el contrario, las que como la Física y la Mecánica continúan sometidas al plano de la pasión, se encuentran resquebrajadas por teorías rivales y anilladas en el callejón de las contradicciones. Y para poder avanzar, como suero mágico, sólo un camino: una concepción racionalista del universo. O lo que es lo mismo: la máxima socialización de la Física.

Las antiguas ciudades, toboganes de estilos arquitectónicos múltiples, no pudiendo higienizar su fisonomía, se convierten en un hervidero de problemas insolubles.

Las urbes modernas se perfilan de manera opuesta a esta congestión de elementos materiales y extenuación de valores humanos. Las ciudades han de distribuir su tráfico rodado y sus viandantes. Han de esquivar nidos microbianos. Han de ofrecer viviendas con aire y luz, han de estructurar calles veloces. Un estilo arquitectónico que recogiese estas necesidades, con una concreta finalidad social, era urgente. Y surgen las ciudades funcionales en brazos de la arquitectura racionalista.

Toda época precisa de un arte que la interprete, la sirva y la

embellezca. Un arte potencial que constituya un centro de irradiación de las restantes, influyéndolas y supeditándolas como satélite, a su eje planetario. Nuestro siglo ha elegido la arquitectura por ser sus materiales los más aptos para traducir sus vibraciones. Y su conducta simple es seguida hasta por la poesía, tan amiga de collarines y pulseras, y se despoja de obesidades para definirse con la desnudez de un film de imágenes.

Sucedáneo al estado liberal del plano del sentimiento, débil por su concepción desenfrenada de derechos individuales, se alza el concepto del moderno estado racionalista, con miras a concentrar en él las innumerables funciones de la sociedad, vinculándose a grandes masas y ampliando la esfera del derecho público al par que limita cada vez más el derecho privado. Estado intervencionista que trata de impedir el juego de las improvisaciones, indicando módulos que eviten el naufragio de los intereses colectivos. Esta tendencia a racionalizarse del estado, es confesada parcialmente en sus cartas constitucionales —programas de aspiraciones a realizar—. La escuela única, apoderándose del niño para su custodia, eliminando injerencias nocivas para conformarle en neutrales provincias de conocimiento, representa la racionalización de la enseñanza.

Considerar la agricultura como una industria que tiene sus fábricas tendidas a ras de tierra y cuyo motor es la energía solar, liberándola en sus cultivos, abonos y prácticas del capricho y tradición de los labriegos, para someterla a la dirección de peritos, a experiencias de laboratorio y a las ventajas del tecnicismo, es arrebatarse la agricultura del plano de la pasión entregándola a la vida del racionalismo.

La lamentable decadencia en que se muestra la especie humana, agotada por las aberraciones cometidas en su anatomía; el deshaucio del vestido y del mueble, ocultando la verdad de la línea y crucificando a la higiene, el primero, y haciendo adoptar al cuerpo posiciones afectadas y negadoras de descanso, el segundo,

denuncian claramente la ruina de estos valores y formas expresivas de la pasión, y el triunfo de la eugenesia, y del vestido y del mueble racionalistas, en perfecta armonía con su fin natural, como medios biológicos de restaurar la plasticidad del hombre y sus prerrogativas saludables.

Y hasta el apache, tipo genuino de los bajos fondos del plano de la pasión, actuando a contra-ley, tiene su paralelo en el «gangster», «ejemplo de la racionalización a que llega el crimen con procedimientos técnicos que ahorran esfuerzo y aumentan el rendimiento».

Entremos finalmente en el imperio de la industria. Una de las grandes leyes de la misma, la organización científica de la ejecución (Scientific Management). Nos sitúa en el vasto mundo del trabajo. El método analítico de Taylor, descomponiendo el trabajo en movimientos elementales, para lograr la máxima especialización del operador, pregona la racionalidad del mismo. Pero el trabajo no es sino uno de los dos factores indispensables de la producción. El otro factor es el capital, el cual se sostiene en el plano individualista, anárquico, de la pasión. De aquí la lucha gigantesca que perturba la sociedad contemporánea: dos fuerzas que para ser fecundas han de estar unidas en intenciones y fines, y que sin embargo militan en planos incompatibles: el capital, perviviendo aferrado al sentimiento, mientras campea el trabajo en la región racionalista. Dos concepciones distintas del orden, dos paisajes de cultura opuestos que se atacan en el corazón económico del mundo. Y esa batalla en el centro vital de nuestro tiempo, hace que la circulación hacia la periferia se extravase, produciendo colapsos de tal magnitud, que amenazan de muerte el cuadro de todos los valores de la naturaleza y del espíritu. Esta lucha podrá aparecer, teñida por las circunstancias y por el colorido de los hechos, como de intereses de clases; pero el mecanismo interno, su razón de ser más profunda, reside en dos paisajes históricos enemigos, en dos sistemas de expresión, en dos conciencias inconjugables.

La doctrina marxista hace depender toda actividad del nervio económico. Por esto, a pesar de haberse logrado el racionalismo en la mayoría de las formas de una cultura viva, como el resorte más sensible, el foco de irradiación permanece invicto, petrificado en la pasión, de ahí que no se hayan podido manifestar en toda su soberanía las forjas racionales. Pero estas forjas se disponen en línea de combate contra el centro económico que las esclaviza. En el reloj materialista los minutos corren a clavarse en un nuevo día. Y el arte, en busca de esa hora —de su hora—, ha de llevar sus banderas desplegadas, solidarizándose con la socialización de los instrumentos de trabajo, única terapéutica biológica para enderezar continentes a la deriva.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 15, mayo de 1933]

## Poetas atlánticos. I: Julio Antonio de la Rosa

Está aún por hacer una crítica de los valores poéticos que, frente al mar y en el tobogán de la isla, incorporaron el sentimiento de las nuevas tendencias de arte a la tradición lírica del Archipiélago.

Una verdadera crítica que no se pierda en los extravíos de la amistad, graciosa siempre a los ditirambos. Sino que investigue, sitúe y valore. Y esta labor por realizar, reclama su urgencia en la carta poemática de las islas.

Con respecto a Julio Antonio de la Rosa existe, como punto de referencia para iniciar la fijación de su obra, el libro *Tratado de las tardes nuevas*, publicado por el grupo «Pajaritas de Papel». En este cuaderno-ciclo de la producción de Julio Antonio— puede seguirse fácilmente la línea evolutiva de su proceso literario. Sus versos primeros, entroncados a la vieja manera romántica, intensamente subjetivos, cruzados por oscuras intuiciones de desaliento, de pesimismo, de misterio. La eliminación, después de lo desolado, en camino de aireaciones por el flexible ritmo elegante del romance. El rompimiento, más tarde, con todo cauce legal entregando el contenido lírico a combinaciones métricas intelectualizadas. Y el retorno, por último, a temas levemente tocados por los clásicos, modernizándolos. Temas cultos, en oposición a los populares de García Lorca, en poesía, y a Bacarise y Pitulaga, en música.

El título del libro de poemas de Julio Antonio alude exclusivamente al tercer viraje de sus creaciones. A sus versos encuadrados en lo que se llamó movimiento ultraísta. Sin poder entrar hoy de lleno en detalles y particularidades de su producción, nos detendremos en su manera de construir esta parte de sus poemas, por ser el único de los jóvenes poetas de las islas que cultivó esta modalidad literaria.

Julio Antonio descompone los poliedros poéticos de este periodo, en dos columnas, en un debe y haber de contable. En el cuerpo principal del poema dispone las imágenes centrales. En la segunda columna ordena los complementos poéticos, los elementos precisos para mayor esclarecer el sentido de la idea madre. Esta disposición hace más diáfano su lirismo y presta una mayor ayuda de comprensión al lector neófito en las complicadas formas de algunos paisajes literarios de la postguerra.

De aquí que, aun siendo el *Tratado de las tardes nuevas* propiamente dicho un eco en título del *Manual de espumas* de Gerardo Diego, la gran facultad de asimilación de Julio Antonio neutraliza en los agudos de su temperamento los diversos recorridos de su inquieta sensibilidad.

Hay otro motivo interesante en la poética de Julio Antonio. Y es el de sentir el mar dentro del ultraísmo. De la misma manera que en las islas se dio un mar gongorino, un mar clásico, un mar romántico, un mar modernista, la tradición atlántica en la poesía de Canarias se continúa en casi todos los movimientos nuevos, sin interesarnos de momento sus aciertos y sus errores. Sino para destacar únicamente cómo la generación actual ha sido fiel a su época, recogiendo las variaciones europeas de la literatura y aclimatándolas a nuestro perfil característico, como región, y a las modalidades del temperamento del sujeto operante que las tratara.

Julio Antonio aporta al movimiento ultraísta de Canarias aquel su desmedido peso de los colores. Poemas en los que los colores es lo esencial. Buscar equivalentes cromáticos, como otros buscan lo plástico o lo musical.

Simultáneamente, y como ejemplo de su dúctil sensibilidad, las formas métricas intelectualizadas se juntan con los poemas ingenuos, a base de temas infantiles. Todo ello hace suponer que sus finas antenas receptoras para captar el matiz bello de las cosas, hubieran continuado su mariposeo por las más dispares tendencias, siempre con una sed, con un querer, con un deseo insatisfecho de horizontes.

El recital de sus poemas dado por otro poeta amigo, Gutiérrez Albelo, en el Círculo de Bellas Artes, con motivo de fin de curso, ha servido para recordarnos su obra y su personalidad, y la deuda pendiente de la generación a que perteneció, para esa crítica seria y valorada a que hacíamos referencia al principio de estas notas.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de junio de 1933.  
También en *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 17, julio de 1933]



## Pasión y muerte de lo abstracto en *La voz a ti debida*

Aún con la lengua muerta y fría en la boca, pensó Garcilaso mover la voz a ella debida, en su *Égloga III*. Innecesaria la lengua, muerta o viva, fría o cálida, en el Salinas del poema *La voz a ti debida*. Esta voz llega de un tras más allá, de lugares que no se encuentran, de sitios apenas identificables en los más aéreos mapas del pensamiento. Y sin embargo, tan cercana, tan detrás de todo, que se intuye a nuestro lado, en un fenómeno de ventriloquía poética.

Ya en otra ocasión, refiriéndonos a los ordenadores líricos de abstracciones, entramos en *Seguro azar*, señalándolo como el vértice más inminente de esta modalidad evasiva. En este último libro sigue lo abstracto comandando. Pero en él se cierran las puertas a lo que metafísicamente pudiera serlo, divagando en lo opuesto de signo, en lo que lo es únicamente lírico. Hay en este poema una transposición feliz de términos, casi de mundo al revés. Mientras que lo turbia, el misterio es conocido, no inquieta al menos —«tú nunca puedes dudar»—, las cosas claras, plásticamente reales, que ronda lo cotidiano, se tornan enigmáticas para ella, la amante, esa que brota de *La voz a ti debida*.

La amante y no la amada. La amante es lo activo. La amada, lo inmóvil. Dentro de un ser caben infinitas posibilidades de seres. Manojos de figuraciones, múltiples desdoblamientos. Salinas elige aquella proyección de la amante más inasible. La que se vela, desvelada, tras los relojes en marcha y sin horas de sus ojos. Tras los labios exactos que, aun dándose se quedan fuera de ellos mismos, intocados. Tras los brazos que se embarcan en otros para abrazar. La amante que vive en el limpio vacío, en imprecisas ausencias, visitadora de la víspera del mundo, cuando no habían nacido las palabras y todos los objetos estaban al alcance de la mano. La

amante que huye, que se conoce sólo, como el concepto de poesía de Juan Ramón Jiménez, por la forma de la huida, que sólo cabe en el «desorden celeste» y que está siempre al llegar. La amante que pasa por su cuerpo, de tránsito en él, leve como un aire sin cristales, sin alma, desprendida de todo, en la absoluta sombra del eco de un suspiro. La que se deshabita y se pierde más allá de las riberas de los sueños en el seguro azar de su destino.

Esta concepción dual, las dos amantes —la carnada y la descarnada— indican la oposición entre lo abstracto y lo concreto. La lucha por atrapar lo material a su fuerza evaporada. La de la voz a ella debida es puro movimiento. Por ello, tiene que ser amante. Lo exige el ritmo íntimo del poema. Sus últimas esencias. Lo abstracto, llevado a este límite dinámico, tiene sus necesidades temáticas. No todos los objetos, tanto los pertenecientes a la realidad natural como a la realidad del pensamiento, considerados como posibles motivos líricos, pueden fundirse en este ámbito de fuga. Constituir una unidad perfecta, amasando en una sustancia técnica y material trabajado.

El campo de acción de la amante, el vacío, hace inútil la intervención del elemento paisaje. De aquí que esta voz sea mate, severamente simple de color. Sólo alguna vez el verde del olivo —única referencia para quienes gustan de clasificar a los poetas españoles por zonas modales: norte, centro y sur— asoma en la esmerilada transparencia del verso. Y, más que una pincelada, parece este verde tener la misma categoría que el matiz azul que se escorza a veces en renegridas plumas animadas.

Todo cuanto se diga, acertadamente o no, de esta poesía de Salinas, cuadra a la voz a ella debida y a la que impulsa esta voz. Pues el poema es prototipo del logro de una época. De época, porque recoge esta sed de infinito neutro, no empañado por otro barniz de secta, sin estigmas no líricos. Poemas de los que no admiten la terminología de fondo y forma, cuya independencia surge allí donde una técnica no se compenetra y funde con el motivo que labra.

Pero el poema no se queda flotando en lo incierto. Cuando las sombras de ella, de la amante —¿y por qué no del amante?—, son más sombras y, como nubes de eléctricos efluvios, se cargan de cósmicas violencias, y desequilibradas se acercan al umbral de la locura, pidiendo a gritos cielos firmes, rompen su movimiento perpetuo y, sedientas, se encarnan en realidades, en una resurrección final de carne y límite. Y la amante, aterrizada ya en lo concreto, se humaniza, retornando a su

*corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito.*

Este salto magnífico, a pie juntillas, de Salinas, cayendo de lo sutilmente intuible a lo palpable, signa la huella presente del regreso. De un regreso poético, estilizado, y que ya habíamos advertido en Alberti —como síntomas—, al descender de *Sobre los ángeles* y *El hombre deshabitado* a lo más concreto y compacto y vital de nuestro tiempo, las masas, con su entrada en el comunismo; si bien en Alberti el salto no fue lírico, como ahora en Salinas, sino del poeta al hombre, pues sus versos de acercamiento a lo social están negados de finas calidades y hasta sugieren cierto sabor a romances de ciegos. En el retorno también, con trayectoria idénticamente albertiana, pero sin el intento último, Cernuda y Prados.

Salinas, pues, ágil buzo de la poesía viva, en el descanso del retorno. Recién llegado. Y, tal vez, en la víspera del gozo del partir de nuevo. ¿Hacia qué playas?

Cualesquiera que sean los pasos posteriores, *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, representa la pasión y muerte de lo más finamente abstracto en la lírica de nuestra época.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 26, mayo de 1934]

## Romanticismo y cuenta nueva

Gutiérrez Albelo reafirma con su último libro —editado por *Gaceta de Arte*, de Tenerife: *Romanticismo y cuenta nueva*— su inquietud poética, insobornable a voces políticas y profesionales. Inquietud desvelada la suya, ya que su nuevo libro, aparte de sus innovaciones técnicas, refleja una utilidad interior, producto de una actitud ideológica que, aunque transportada al lenguaje poético, ordena todo su contenido lírico, sin que éste se resienta en absoluto de tan saludable vasallaje.

A la entrada de sus poemas, en la «Elegía entre dos luces», dicha posición se plantea —y se resuelve—, como se sobreentien- de del título de la obra —entre la bombilla eléctrica, cerrada y perfecta, interpretando lo clásico, y la vela, apasionada y oscilante, como símbolo de lo romántico. Sobre el cañamazo de las anteriores líneas sinópticas —que se confirman en «el fracaso del límite» de «Inútil»— levanta el poeta sus aladas geografías. Así, el «Romance de la niña en patinette», con su «desconsolado fin de página amarilla», halla su paralelo en el lento desangrarse de la flor de aire y cristal que es la bombilla eléctrica. Este romance es a la mencionada elegía lo que un cuerpo a su armadura ósea. Lo que un cuadro a su croquis lineal.

El ya citado poema —prólogo, más el título del libro, más su anterior cuaderno de versos, *Campanario de la primavera*, signa, en nuestro recuerdo, la evolucionada trayectoria del autor.

En Gutiérrez Albelo latió siempre una emoción romántica, aun en sus etapas de parnasiano y modernista. No de sauce llorón. Sino de relativo paraíso inlogrado. De huidas ruletas azules. Pero expresada con rigor selvático. Manteniéndola en jubilosas sedas. Ennoblecendo la espina. Y, sobre todo, transmutando su caudal herido en los objetos circundantes. De aquí su paso por lo endopá-

tico; estableciendo diálogos íntimos con las cosas. Refugiándose en ellas y volatizándose después en fusión amistosa. El verso era, por tanto, esa aureola que deja sobre el carbón un mineral reducido al soplete. El poeta mismo abandona lo individual y se toma como un objeto más, igualmente fungible. Sin embargo, es necesario aclarar que su romanticismo no es de escuela. No está encuadrado dentro del patrón oro que de esta tendencia trazara Ortega y Gasset: sobrado de tamaño y falto de calidad. No es tampoco nostalgia, aunque a veces se ronde cerca de ella, como en «La cita» y «La alegre confianza». Es, ya lo hemos indicado, evasión. Pero no una fuga de lo concreto en alas verticales. Sino un desvanecerse del tema, reclusándose en un extremo de sí mismo. Es el matiz más inapresable. Este desinflarse de globo se precisa en la totalidad de sus poemas, con diversas variantes y direcciones, especialmente en «Lyed y Clave», «El soplo tan dulce», «Barroquismo», «Trompo del domingo», «Elegía esquemática» y los anteriores citados.

Dentro de esta característica general, su romanticismo se desprismatiza en dos principales facetas. Es la una la integrada por la presentación de motivos que, como «La Venus apuntalada» y «La cita», fueron exaltados por los románticos. En estos poemas aparece un esfumadísimo sentido de humorismo. Un esbozo de caricatura poética, pero tan apenas perceptible que no destruye en lo más mínimo su fuerza lírica. Sólo así, en este sutil balancín de equilibrio, creemos que puedan tratarse estos tan vapuleados temas.

La segunda y más importante faceta del libro está en las composiciones de marcado sabor sobrerrealista, del que existen además indicios ciertos en «La Venus apuntalada». Cuando se da el fenómeno endopático es fácil deslizarse por las simas abismales de lo sobrerrealista. Es también posible en Gutiérrez Albelo por creer el poeta que algunas esencias de lo romántico hallan en esta escuela su continuación lógica. Sin que nos interese de momento afirmar ni negar esta idea, apuntamos una directriz futura. Los

poemas titulados «Lo inevitable», «Gritos» y «Enigma del invitado» son muestras bien logradas de posibles órbitas a recorrer.

Los poemas tienen todos un título bien construido, llenos de exactitud «lírica» como creo que ya lo ha subrayado Agustín Espinosa. Y la edición, cuidada, valora aún más la calidad del libro.

[*Avance*, Gran Canaria, 30 de mayo de 1934.

También en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1934]

## *Latitudes: J. Carrera Andrade*

Libro cosmopolita de un fino poeta ecuatoriano: J. Carrera Andrade. Con estudios de crítica literaria sobre Jaime Torres Bodet, Humberto Fierro, Jorge Guillén, Giménez Caballero. Con cuadros de viajes por el mar Caribe, sombreados de una honda inquietud social: la esclavitud del negro, explotado racial y económicamente, arrastrando cordilleras de pesadumbre y selvas de espinas a lo largo de las vertebraciones continentales y los reductos de las islas. Libro alejado por tanto de las páginas de los literatos viajeros a lo Morand, fabricantes de humorismo metafórico. Más cerca de Georges Duhamel, receptor mental —como la totalidad de los que vinieron más o menos intensamente en el unanimismo— de los angustiosos SOS de los grandes bloques humanos aherrojados. Pinceladas sobre una Europa en crisis, anillada de problemas insolubles mientras no realice el gran viraje de libertar el espíritu del poder del dinero. Conmociones, perspectivas de guerra, meridianos de reacción, zodiacos de desesperanza y el clamoreo de Rusia, asido a la tabla del naufragio, en caminos de puertos rojos. Todo escrito en la prosa limpia, surcada de estremecimientos cordiales y temblores poéticos, de uno de los jóvenes intelectuales de la nueva generación suramericana.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]

## *Fin de semana:* Ricardo Gullón

Ricardo Gullón nos ofrece en el volumen 2 de Pen Colección su *Fin de semana*. En estilo denso, de graves líneas arquitectónicas, ornamentado de detalles de lo cotidiano, percibiendo la psicología de los objetos circundantes, traza un cuadro, de clara filiación proustiana, de un burócrata inadaptado que prefiere a los renglones insinceros, sin alma, de los expedientes, dialogar con su propia conciencia y con la vida interior de las cosas, retrepadas en los cerros de su sensibilidad. Un fin de semana, que es un fin de fiesta a la seriedad reglada de la semana, con su tarde de sábado, tímida de amor, con su anochecer de campo y silencio, reconstruyendo encrucijadas de la pubertad, con su domingo de pascua florida, llegado en los ojos de Ella.

Y pasa este fin de semana con una lentitud de ralentí, con palabras cimentadas en lechos de cal y arena, con imágenes que a pesar de su novedad rezuman severidades franciscanas, de lejana estirpe barroca.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]



## *Pimpín*: Raimundo Gaspar

En las ediciones Cierzo un poeta de filas del grupo Noreste —Raimundo Gaspar— lanza a la ruleta literaria su segundo libro de poemas: *Pimpín*, encuadrados entre 1932-33.

Aires del mediodía, ritmos andaluces, atravesando como aviones líricos cordilleras y mesetas, espejean luces y sombras y palabras en los cristales andariegos del Ebro. Y junto a este juego de inmigración, el aguzanieves de las tierras frías, con pechera blanca, picoteando arroyos, en un divorcio —sugridor de la palmera del sur y el pino del norte, del poema de Heine— entre pájaro y alamares.

En contraste con este elemento cromático, de virtuosismo surista, donde la imagen prendida a la muleta del verso signa caracolas de seda y quiebras, retozos y despliegues de capa taurina, unos poemas duros, secos, de tono y carácter subjetivos. Pero de un subjetivismo sin diafanizar, en bruto, tomado de esos primeros planos en que lo cotidiano se entremezcla con lo vulgar, sin que baste el vestido de las combinaciones métricas para imprimirle aquello de que carecen: esencias líricas.

Toda vivencia, cualquiera que sea su origen, es susceptible de traducir a un lenguaje poético. Pero la mayoría de las contenidas en el apartado XIV ofrecen cierta resistencia a desleírse en esa atmósfera ideal, corriéndose a menudo el riesgo de que el hombre y el artesano que hay en cada poeta no se identifiquen. Esto no quiere decir que recusemos todo intento de humanización. Y sí sólo aquellos particulares aspectos en que no se produce una resultante poética. Sino un construir de versos sin contener poesía.

*Pimpín* es el libro de un poeta en camino de encontrarse a sí mismo.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 30, septiembre-octubre de 1934]

## *El cura Merino: Eduardo de Ontañón*

La hora actual cabalga sobre un claro signo de preferencias: el gusto por las biografías. Y en las biografías, un regusto: derribar héroes y mostrar hombres. Tras el mito del héroe, descubrir la persona. Humanizarla. Con todas las reservas que merecen las fórmulas y las generalizaciones, podríamos decir que la biografía, en su más acabado y perfecto sentido de sí misma, humaniza a la figura histórica. La desnuda de rigideces y la recrea en una plástica vital. La arranca del ambiente de la pasión y la entrega, tamizada de nieblas, al terreno de una realidad lógica y cálida.

Todo personaje histórico escinde la opinión de su tiempo en dos porciones. En una ribera, el elogio. En la otra, el coro recusador. Y aguas abajo, confundidos en este naufragio de la razón, panegiristas y detractores. Pero el biógrafo actual, después de indagar entre el tumulto de las palabras encendidas, intuye y capta el carácter del personaje —para lo cual, como en este caso concreto del Cura Merino, de Ontañón, la geografía es elemento primordial—, y ya en poder de la psicología del biografiado, el literato elimina con relativa facilidad todo añadido que no responda a las expresiones automáticas de su temperamento. Ontañón destaca, dándole un máximo valor, la penetrante mirada de Galdós: «la lucha de las partidas es el país en armas, el territorio, la geografía misma batiéndose». Merino es eso geografía. Su procedimiento de lucha, las guerrillas, también. Y tanto es así que si las circunstancias le apartan de ella —cuando ocupa la silla de la catedral de Valencia, cuando moviliza un ejército en favor del pretendiente don Carlos— no logra reanudar sus días victoriosos. El mérito de Ontañón lo fijamos en haber centrado la vida del Cura Merino en función del paisaje.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 30, septiembre-octubre de 1934]

## La concéntrica de un estilo en los últimos congresos

Una gran parte del arte de nuestro tiempo —aquel que se imanta de una tendencia constructiva— viene recibiendo insistentemente por los críticos representativos de un nuevo sistema social los más duros trallazos y anatemas. Al arte puro, al que trabaja finas parcelas de la abstracción, se le contrapone el arte social, situándosele en un polo irreductible con respeto a éste. Desde esta esquina de la crítica, el arte puro es burgués, puesto al servicio de una sociedad en franca quiebra, el cual trata con sus vuelos evasivos de distraer la atención de determinados sectores humanos de los graves problemas de nuestra hora, dilatando así la llegada de un nuevo mundo en gestación. Desde Plejanov este recusamiento por las puras formas, por este juego que se recluye al parecer en una atmósfera incontaminada de la angustia contemporánea, que gira, alto, de espaldas a una humanidad castigada por la sífilis, por el paro, por la guerra, por el hambre, por la tiranía del sexo irritado.

Y sin embargo, esta deshumanización del arte actual, en sus forjas más abstractas, tiene una clara filiación revolucionaria, porque ella nos entrega el instrumento formal que posibilita recoger en su día contenidos sociales, a los que hoy sólo cabe presentirlos por hallarse fuera de nuestra realidad presente. Es en el marxismo donde encuentra una resistencia este arte. Pero es también en el materialismo histórico donde radica su razón de ser, donde tiene un refugio ideológico, tan encajado en él como aquellas otras tendencias artísticas que llevan los fermentos en disolución de la sociedad burguesa, teñidas por un agrio sentido de propaganda, mostrando un paisaje herido de muerte, ese inmenso osario de valores culturales que es el mundo capitalista. Y desde luego,

mucho más revolucionario que aquellas otras que se limitan a copiar la organización socialista del mañana en una forma periclitada, alejada de la sensibilidad de la época.

Estos vuelos abstractos, por cielos limpios, del arte, ausentes de la realidad social, ha enconado nuevamente el problema del fondo y la forma, y con una ciega ligereza se intenta estrangular la honda significación de este fenómeno estético, arrojando sobre el mismo el calificativo de arte formalista, en tono despectivo, sin verse tras sus complejas geografías la gran tragedia cósmica del hombre contemporáneo.

La oposición entre fondo y forma surge allí donde una técnica no se compenetra y funde con los objetos circundantes.

De esta disociación deriva un juego formal, el cual ha dado origen a la falsa teoría del arte por el arte, de lo que habría de decir Plejanov, después de analizar el romanticismo francés y el ruso, que esta corriente se perfila allí donde existe discrepancia entre los artistas y el medio que los rodea. Pero la razón es mucho más profunda. Allí donde germina una cultura o una cultura está disolviéndose, es donde se enciende esta oposición. En su nacimiento y en su muerte. A los extremos de las trayectorias de estos inmensos organismos históricos. En su apogeo, en sus maduros caminos, este problema no existe. Podrá, sí, hablarse de la lucha por la expresión. Pero ello es cosa distinta. Luchar por expresar contenidos es característico de una cultura en marcha hacia su destino. No tener contenidos vitales, en el momento en que se dispone de una forma de refinadas calidades, es ya la vejez, el empobrecimiento de las fuentes creadoras.

Se conoce la existencia de un arte griego, de un estilo apolíneo. Pero en sus orígenes Grecia carece de un estilo propio. Junto a las fuerzas interiores del hombre griego, las auténticas raíces de su cultura, se mezclan los residuos de formas y contenidos de las civilizaciones orientales terminadas. Sólo más tarde, cuando avanza camino de su edad de oro, eliminando elementos heredados de Asia, es cuando se encuentra a sí mismo el griego. En el momento

en que el griego descubre en el centro de su conciencia la imagen de su mundo, un cosmos sin devenir, sin desplazamiento vivo hacia el futuro, estático, cerrado en sí como una isla, y una forma expresa con serenidad esta su serenidad interior, su tranquilidad y su perfecta armonía, y mundo y expresión, fondo y forma se funden en íntimo maridaje, es cuando el griego tiene su estilo. Fondo y forma no existen independientemente. Se ha realizado una gran síntesis. Y mientras esta síntesis subsiste, el griego tendrá el poder de crear. Y esta creación alcanzará justamente hasta el instante en que nazca la oposición entre fondo y forma. Hasta que se desintegre su estilo.

Cuando comienza la disolución del mundo griego, sus fermentos se trasladan al mundo occidental. Y nuevo paisaje amanece en la perspectiva histórica. Y Roma recoge esta herencia de un pasado inmediato. Pero la forma tranquila, de reposo, de olímpico equilibrio del griego, no está en armonía con el alma occidental, poseída por el torbellino religioso. Y surge el estilo gótico donde se plasma el radicalismo cristiano, creando una arquitectura que responde racionalmente a las corrientes subterráneas que atraviesan estos siglos anhelantes del medievo. Pero el sentimiento cristiano es un movimiento vertical, tenso a la altura. Y este dinamismo, que la piedra soporta difícilmente y que luego se retuerce con el Barroco, deforma el cuerpo, objeto de la escultura, hasta negarle toda presencia humana, castigándole y aniquilándole en su ascetismo. La arquitectura puede con sus grandes masas dispararse al cielo. Las demás artes no resisten tan extraordinario esfuerzo. Y es que aún no ha logrado la cultura occidental llegar a su perfecta madurez, a conciliar fondo y forma. Es decir, no ha hallado la forma plástica que sea capaz de recoger de manera natural y espontánea este poderoso ímpetu religioso. Así la representación del cuerpo en el Barroco es la negación del cuerpo. Y es que aun poseyendo el sentimiento primario que ha de informar la cultura del hombre de Occidente, la forma, de herencia griega, con su equilibrio, con su reposo, importada, artificial, se quiebra con este

contenido que no solamente le es extraño, sino también opuesto. Y es preciso el Renacimiento para que esta movilidad del sentimiento interior halle en una nueva forma su expresión auténtica y acabada. Esta contradicción comienza a diluirse con Guiberti, avanza con Donatello y culmina con Miguel Ángel, quien logra conjugar la oposición entre fondo y forma, y cuyo resultado es el surgimiento del estilo occidental, fáustico, que ha de sostenerse durante la época de creación de nuestra cultura. Nuevamente se ha verificado una síntesis histórica. Nuevamente se apaga el problema del fondo y la forma. De nuevo, un caminar alto de un tipo de hombre que realiza su destino.

Así hasta el Romanticismo. El Romanticismo es ya un sentimiento de nostalgia. De algo perdido para siempre. Es la evocación, la lamentación de una realidad que ya no existe sino en esqueleto —la Enciclopedia no es otra cosa que el ordenamiento de los productos del espíritu—, exprimida de savias jugosas, sin calor vital, sin potencia creadora ascendente. Y es avanzado el Romanticismo, en los umbrales del 900, cuando se vuelve a desintegrar un estilo en sus dos elementos constituyentes: fondo y forma.

Ya Jorge Simmel en su estudio sobre Rodin (véase R. de O. n.º CXXVI) nos muestra en dos escultores los casos típicos de esta independencia, si bien Simmel considera esta independencia con carácter casi permanente. Y nos presenta a Meunier, quien incorpora a los mitos del arte el trabajo del hombre en su cósmica plasticidad, en una técnica tradicional, y a Rodin, el cual por medio de combinaciones de planos lumínicos, de una flexión de los miembros, de una inédita disposición de las superficies, logra una forma nueva, pero sin renovar los contenidos. Y esta desintegración se verifica cuando el mundo burgués se dirige a su más alto formalismo económico. La burguesía revolucionaria ayer deviene conservadora y más tarde reaccionaria. Y escinde la sociedad en una gran masa popular que siente unos problemas distintos y opuestos al de una minoría que, a horcajadas en una plataforma política muerta,

impide el restablecimiento del equilibrio social roto. Los problemas que crea este desacuerdo son de tal magnitud que al hombre se le resquebraja su edificio espiritual, no sabiendo dónde colocar con firmeza sus sienes traspasadas por latidos de angustia.

Una tendencia social agrupa a grandes masas que marchan contra valores políticos convencionales. Una tendencia artística se moviliza paralelamente contra un repertorio de objetos convencionales de arte. El primer paso consiste en una huida de esos valores rígidos. El Romanticismo con la ruptura del equilibrio clásico es ya una huida. A pesar de pregonar la vuelta a los antiguos mitos, a tallar en mármol las estrofas, Teófilo Gautier en su «Arte Poética» inicia un movimiento de lejanía del objeto, refugiándose en el otoño sentimental individualista: «que ton rêve flottant se scelle dans le bloc résistant». Los simbolistas avanzan aún más en este nihilismo interior. La rima suena ya a hueco. Es el matiz lo fundamental. La música, la evasión, siempre. Hacia el moverse desasido del alma. «El Impar libre por el espacio». Más tarde, durante el ciclo de violenta destrucción de los ismos, el unanimista Jules Romains habría de exclamar, retrepado en el último andamio mental del individuo: «los hombres son como ideas que cruzan por un espíritu».

Esta misma fuga es la que verifican los pintores impresionistas, abandonando el objeto y diluyéndose en el ámbito de las vibraciones luminosas. Pero ya ausentes de la realidad, a muchas leguas espirituales de ella, intuyen que a esa realidad es preciso atacarla, en un asedio combativo, destructivo. Y el expresionismo inicia el regreso, segundo acto revolucionario de la pintura, golpeando con saña el objeto, queriéndolo destrozar (véase G.A. 25).

En 1918, los batallones regresan del frente con un pasado de cuatro años de asesinato. Bandas de música saludan su reintegro a la paz oficial. Pero el «crac» espiritual de los millones de hombres atormentados es una cruenta guerra. Las trincheras están ahora trasladadas en el yermo psíquico del individuo. Con este horror, mullido el campo de la pintura por la obra de la generación ante-

rior, el arte social, lacerante, ennegrecido, diseccionando en trazos epilépticos los escombros de hombres y cosas, universaliza la ruina de los conceptos capitalistas, flotantes entre los ríos sangrientos del crimen colectivo. Es incomprensiva y reaccionaria toda crítica que enfila sus disparos contra esta tendencia. El arte de propaganda responde sinceramente a su tiempo, trabaja sobre el único contenido humano que le resta al mundo occidental dentro del imperialismo económico. Si cada artista ha de ser fiel a su época y a sus vivencias, las visiones dantescas de la guerra no pueden escamotearse a la obra de arte. Pero junto a la destrucción, lo constructivo. Que las conquistas de una técnica se salven de la hecatombe, esperando, nítidas, apoderarse de una nueva realidad. He aquí el arte, en su función abstracta, de avión y de arca.

Y así todo. Sin poner en la forma sentimientos vitales. Porque de la misma manera que el hombre está vacío de hondos valores y lleno de angustias de poner algo en su expresión pondría el grito doloroso. Gritos de protesta. Gritos sin dirección. Gritos con que poblar su vasta oquedad resonante. La cantera de su destino está ya exhausta. Carece de esa masa bruta, surcada de ricas vetas temblorosas que siente el hombre balbucear a flor de alma en la aurora de una cultura.

El arte abstracto expresa mejor que ningún otro prisma de nuestro tiempo la tragedia del hombre contemporáneo, porque la remonta a un escenario cósmico. Sus líneas desintegradas son como las fuerzas físicas que recorren las órbitas de astros casi apagados. Sin carne, giran en la desnuda soledad del intelecto. Pura geometría. Puro mecanismo. Más sutiles que las ondas hertzianas en el éter. Quien sepa ver esta fuga de lo humano, la identificará con un drama expresado en lenguaje sideral. Por esas planetarias llanuras, por esas pendientes en vuelo, pasan los hombres como trayectorias, como zodiacos, como constelaciones descarnadas. En las que sólo brilla un foco de rebeldía: la lamparita Davis de la protesta que pugna por zafarse de su encierro para contagiarse con su llama la mole muerta que le sostiene.



Nadie como Picasso ha sentido en su obra esta tragedia, con su perenne exilio por todos los climas. Desglosado el estilo, mientras la forma palpa por todos los rincones, cae sobre nuestros ojos el peso del contenido ulcerado. Y esa forma desligada trata de captar materia donde posarse. Trata inútilmente de restablecer el equilibrio. En lo inefable de su periodo azul y rosa. En lo negro buscando lo no decorativo, sino las esencias, el ánimo viva y fresca de los volúmenes de los primitivos. Pero la mentalidad de Picasso, centrada en la época —época de disolución, pero de una alta complejidad—, no puede detenerse en estas galerías de lo negro, extrañas al pensamiento europeo, con sus mitos imaginativos. Y sigue buscando asideros firmes. En las geometrías cubistas. En sus pesquisas greco-romanas. En sus retratos al natural. En sus deformaciones de mujeres. Y sigue buscando sin hallar nada firme. Todo es huidizo. Pero qué profundos hallazgos. Va levantando formas en sus virajes desconcertantes. «Y no termina aún. Durante estos últimos años, nuevos experimentos puramente lineales más allá del cubismo, despojados casi de materia. Ved más deformaciones, más investigaciones aún». Y añade Henri Mahaut (Véase G.A. n.º 7): «podría decirse que son tantos artistas en uno solo, si la sería unidad de la obra no acusara con evidencia la unidad espiritual del genio que la ha concebido y realizado».

Ahí están también los neos, afanándose en insuflar vida, vida auténtica y virgen, a luminosos cadáveres. Nada es posible. Es inútil el intento de resurrección de un gran estilo mientras la realidad no sea otra. Mientras no llegue el gran viraje violento. Cuantas veces se vuelva el hombre actual hacia sí mismo, se encontrará con un desierto poblado de convenciones, de manchas vacías, de osamentas heladas, que si antes tuvieron las propias calorías de su sangre, ya hoy no tienen sitio en su intimidad. Y así marcha el hombre a cuestas con su antítesis. Junto a los más delicados sismógrafos del arte abstracto —Kandinsky, Klee—, el surrealismo, sin salir del mundo individual, avizora insospechados objetos en las floraciones difusas de la subconciencia, guardadora de los ímpetus repri-

midos del sexo. En la misma línea temporal, la arquitectura racionalista. Pero la arquitectura sirve a fines prácticos. Y soluciona la crisis de la vivienda en las urbes hacinadas, portando el maná de sus masas tranquilas como reacción a los edificios y trazados anti-humanos. Producto este arte, como todos los demás expuestos, del sistema capitalista. Pero hallazgos firmes y revolucionarios, aptos para rendir un máximo servicio a la colectividad.

Pues bien, ¿pueden desecharse estas forjas artísticas por el hecho de haberse generado en el derrumbamiento del sistema capitalista? ¿No es este arte simultáneo en sus fines y en su tiempo a un sindicato obrero, a una técnica mecánica maravillosa? ¿Es la destrucción de estas formas últimas, refinadas de la civilización lo que persigue el socialismo? ¿O es que por el contrario el poner todas estas conquistas al alcance de la colectividad? Por esto consideramos que los que niegan en absoluto este repertorio de formas —y ya no quedan en el panorama occidental sino formas en todos los sentidos— padecen aquel infantilismo crítico de cuando las masas la emprendían contra la máquina porque desalojaba operarios.

Resumiendo. De la misma manera que un sindicato tiene dos funciones: una activa, de negación y lucha contra un sistema; y otra latente, positiva, creadora y de permanencia futura, así en arte dos orientaciones: la social y la abstracta. La primera golpeando la realidad degenerada. La segunda ensayando una forma capaz de adaptarse, humanizándose, a una nueva manera de concebir el mundo.

Proyectemos ahora este mecanismo del nacimiento y disolución de las culturas sobre la Unión Soviética. ¿Existen indicios ciertos del surgimiento de un tipo de hombre, encendido de fe, firmemente asentado en un paisaje virgen, del cual se desprende un aliento invisible de rumores vitales, poniendo en resonancia jubilosa la caracola del ser? ¿Será Moscú, como fue ayer Roma, como anteayer Grecia, el vértice luminoso de expresión de un nuevo estilo, de una nueva cultura? He aquí las trascendentes interroga-

ciones que acotan el alma caída en crisis de la vieja Europa y a las cuales comienza a contestar con sinceridad absoluta el Congreso de Escritores Proletarios, celebrado en Moscú en agosto último.

Rusia, en régimen de dictadura obrera, es un periodo de tránsito, imprescindible para liquidar los mitos exhaustos burgueses e ionizar hacia un polo socialista sus concepciones colectivas. Por tanto, Rusia, mientras no fragüe una conciencia interior, de frontera adentro, ha de sostener la dura barrera de la dictadura, limitando toda actividad a su propia organización y paralizando toda corriente osmósica que pueda entorpecer la marcha de su estructura. Lo que se ha considerado como un nuevo nacionalismo, enfrentándolo a lo universal, no es otra cosa que un compás de espera para ordenar un desconcierto material después de la etapa de guerra de la revolución.

El Congreso de Kharcov, de escritores rusos, en 1930, que respondía al mandato de la dictadura política en el campo intelectual, aprobó las dos conclusiones siguientes:

Primera. La creación artística tiene que estar sistematizada, organizada, colectivizada y realizada de acuerdo con los planes del gobierno central y de la misma suerte que cualquier trabajo regimentado.

Segunda. Todo artista proletario tiene que ser materialista dialéctico. El método del arte creativo es el método del materialismo dialéctico.

Estas dos conclusiones, impuestas desde lo político, eran una amenaza y una coacción sobre el artista, que tenía que repercutir en su obra. El temor de apartarse de las líneas trazadas para la soviétización del arte, restaba a su trabajo espontaneidad y frescura. Nacía condicionado al control del Comisariado de Instrucción Pública. La crisis interna del artesano seguía subsistiendo, aunque ya derivada, con otro rumbo. Era la contribución dolorosa, fatal y necesaria de lo intelectual a la dictadura política, para que ésta, realizando un gran viraje, le diese a cambio de este sometimiento a corto plazo, largos horizontes libres que roturar.

Estos horizontes libres se traslucen ahora en este Congreso de Escritores Proletarios. Su carácter de internacional es ya un síntoma de que, vencidas dificultades de orden político —así lo piensa también André Gide, en su mensaje al Congreso—, la dictadura comienza a abrir las manos, dejando volar las fuerzas de creación más sensibles —las artísticas—, que gemían enjauladas. Ello demuestra cómo la dictadura afloja de manera espontánea sus férreas cadenas y cuyo relajamiento total, sustituida por el juego de la democracia socialista, coincidirá con una conciencia plena y madura, con una cultura viva.

Las voces más agudas de este Congreso, voces de escritores rusos, plantean el problema del fondo y la forma en literatura como primerísimo y esencial. No hay un estilo soviético viene a decir en definitiva el Congreso. El discurso de Ilia Ehrenbourg es de una valentía y claridad extraordinarias.

El académico Boukharine delataba esto mismo en su estudio sobre «La pintura soviética», aunque expresara lo contrario. (Véase G.A. 23 y 24). Y es natural que así suceda. No se puede improvisar un cuadro de valores. Ni un tipo de hombres se inventa. Ni la colectivización se verifica en virtud de un «fiat» místico. La Unión Soviética marcha hacia el socialismo. Se acerca a él por caminos progresivos. Pero hasta que la socialización no se realice en todos sentidos, mientras ella y sus hombres no sean un bloque integral, mientras no se forme una cristalización perfecta, el problema de fondo y forma latirá con pulsaciones desmesuradas. No desde luego como en el resto europeo. En Occidente este divorcio no tiene solución dentro del capitalismo. En Rusia tiene ya abierta la salida como Grecia con los restos asiáticos. Como Roma con los residuos griegos, Moscú se debate por eliminar las viejas tendencias occidentales heredadas.

De momento, los escritores rusos se han tropezado con un gran hallazgo. En la literatura rusa no existe diferenciación entre clasicismo y romanticismo, ni entre naturalismo e idealismo. Es decir, estas cuatro esquinas contradictorias son una sola. El roman-

ticismo es nostalgia de un pasado y Rusia se tiende a un futuro naciente. Su idelismo es la meta a que mira su naturalismo. Todo está en un devenir, filado ya a puertos concretos. Esta experiencia que se deduce del Congreso constituye la mayor conquista intelectual de la Unión Soviética y el hecho más seguro de que no es una civilización de término sino una cultura que se despierta. Es éste uno de los puntos más interesantes del discurso de Boukharine, sobre la expresión poética. Bien es verdad que éste trata de caracterizar un realismo y un romanticismo socialistas, delimitados en la hora actual. Pero en sus razones identifica uno al otro. El querer diferenciarlos no es sino un error de perspectiva histórica, ya que ambos sentimientos son contradictorios. El romanticismo es forma senecta, de estadios finales, el cual sucede a las provincias maduras del clasicismo. Boukharine es el prototipo de una generación en el fiel de la balanza entre la creación socialista y la ideología burguesa, y cuya mezcla produce un resultado crítico confuso por no saber situar aún cada experiencia en su lugar adecuado. A pesar de ello, la intervención de este poeta en el Congreso es de lo más rico en cuanto a percepción del momento literario ruso actual.

Reabsorbidas por la joven sociedad naciente estas distintas direcciones de escuelas seniles, unificándolas en la fragua enardecida de lo real, nos queda examinar los matices con que orquestan este Congreso las posiciones de los delegados. Descartando a Gorky —quien señaló la decadencia del drama y la comedia occidentales por carencia de fuertes caracteres humanos, y cuyo hecho, a su juicio, marca la desaparición de los grandes hombres—, Sabolec defiende la libertad individual en la creación artística, sirviéndose únicamente del amor y del odio, como punto cierto de referencia y control. J. Olecha sostiene también esta independencia para bucear en el alma nueva la contestación de las preguntas que la definan, relatándonos su vida privada como caso del escéptico que ha vuelto a creer, por la influencia radiante del medio. Un documental semejante nos ofrece A. Avdeenko, antiguo «bezprizorni» (niño abandonado. Véase «Yankis y Rusos», de

Soupault). Vsevolod Ivanov sostiene la tesis de la literatura dirigida, estenografiando los menores movimientos de la vida diaria. Posición esta de cronista, útil más a la historia que a la creación literaria. Más interesante es la postura de Gerasimova, la cual descubre el empobrecimiento psicológico del héroe en la novela, cortado en dos: el hombre y el militante social. Describiendo la máquina sonora que en él funciona y desechando hasta hoy el túetano de su intimidad. Hecho entrevistado por André Malraux, al gritar el alerta de que «expresar una poderosa civilización no constituye necesariamente una poderosa literatura y que no es suficiente fotografiar una época para que nazca una literatura». Malraux y Jean Richard Bloch —los dos delegados franceses— proyectan lumbraradas hondas, guiando a los rusos en la maraña de sus pasos incipientes, aún no devanados, aleccionándolos con el acervo de su cultura y su experiencia literaria. Así Karl Radek aplaude la mirada aguda de Bloch, al observar que es preciso hacer la diferencia entre el individualismo, la incapacidad de integrarse en una colectividad, y el respeto al individuo. Todo ello ha hecho reconocer al Congreso la necesidad de un individualismo socialista. He aquí otro de los acuerdos de más envergadura positiva, dejando a cada artista en libertad de pensar su vida interior.

¿Existe, sin embargo, en la actualidad, un individualismo colectivo —o comunista, como quiere André Gide, o socialista como desea Gorky— para la novela y un realismo socialista, tomando la vida en su devenir poético, como pretende Boukharine, para la lírica? No, aún no existe la concéntrica de un estilo propio. Cuantos ensayos se ha intentado poner en práctica han caído invalidados. Ello ha sido por querer filmar el dinamismo constructivo de las masas con tomavistas clásicos, y cuya diferencia de ritmo entre fondo y forma, entre la realidad y el procedimiento de captarla, hace trizas; con sus continuas interferencias, el angélico acorde integral.

En lugar de elegir las formas de expresión más veloces del mundo occidental, las más flexibles conquistas literarias, las cal-

deadas derivaciones del arte nuevo, han recogido con preferencia formas periclitadas que se han quebrado al insuflarles contenidos calientes. El menosprecio por las expresiones nuevas, a pretexto de estar deshumanizadas, ha creado el pecado y adherido a él la penitencia. Sólo cuando la URSS logre separar las escorias y gangas reaccionarias y se asimile los elementos más vivos y vibrátiles de las últimas generaciones europeas, entrando en una verdadera combustión los alientos revitalizados de un pueblo, de una conciencia que se siente emerger como una aurora boreal acuchillada de temblores inéditos, es cuando fondo y forma dejarán de existir independientemente, sin que puedan recordarnos, como en las reacciones químicas, los cuerpos que originaron el nuevo parto fecundo. Rusia es hoy crisol. Este Congreso es un manómetro que marca su temperatura y las transformaciones de los ingredientes ígneos. Ojalá que la gran voz de un estilo venga, con el pico florido, sobre nuestros hombros a la deriva.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 31, noviembre de 1934]

## Sobre el próximo recital de S. Suárez León

Aislotadas las islas, circunscritas a sus límites de mar y soledad despierta, rara vez rompían el cerco de lo geográfico para buscar una comunión de intereses y de afectos. Años y años encerradas en sí mismas, mirándose unas a otras desde fronteras de odios inútiles, al compás de un patriotismo sin ninguna finalidad práctica.

Y es en nuestro tiempo, en que la angustia atenaza al hombre contemporáneo, en que los problemas se generalizan extendiéndose en frentes universales, cuando comienza a darse el fenómeno de la solidaridad entre las islas.

La forma rudimentaria de la organización de la producción agrícola, que creía bastarse para su desenvolvimiento, antes de la eclosión de la crisis económica actual, a constreñirse en el marco de cada isla, ha fracasado. Y son los intereses económicos los que han impulsado a las islas a volcarse unas en otras, a establecer contactos defensivos. Y se lanzan consignas de frentes únicos, que es tanto desinsularizar las islas, universalizándolas.

Aquel aislamiento de ayer influyó considerablemente en las relaciones artísticas de las islas, imposibilitando el que se pudiese alcanzar un elevado coeficiente en el intercambio de valores intelectuales. Y así se da el caso de que personalidades destacadas en el área insular adquieran más fácilmente un prestigio en la Península, y a veces hasta en el extranjero, antes que dentro de la región canaria.

No sucede así con Sebastián Suárez León, periodista, dramaturgo y recitador de la vecina isla, de quien se anuncia un próximo recital poético en el Círculo de Bellas Artes de esta capital.

Suárez León regresó anoche de su viaje a Madrid, donde fue contratado para impresionar discos de sus recitados. Y su llegada rompe una vez más el aislamiento artístico entre Tenerife y Las Pal-



mas, al que pueden servir, como precedentes de mayor valía, los gratos recuerdos de la exposición de los alumnos de la escuela «Luján Pérez», de Las Palmas, en 1930, en el mismo Círculo de Bellas Artes y la visita a Gran Canaria del grupo de *Gaceta de Arte* en el pasado año, como acto previo para la celebración de un congreso de las juventudes del Archipiélago.

Anotamos en Suárez León, como recitador, una preferencia por las calidades líricas del poema y un gran desprecio por el efectismo de la dicción. Por ello el gesto apenas si se esboza. Por ello el ademán es sobrio, dosificado con exquisito gusto. Le es suficiente lo fundamental: la voz y el poema. Una voz caliente, de dorado timbre, rica en matices y aterciopeladas tonalidades. Voz que no resbala sobre las imágenes y la pompa de los versos. Sino que penetra, infla y dilata la arquitectura del poema, haciéndole adquirir la tersa belleza de los globos infantiles, llenos de un aire luminoso.

Y esta sobriedad, en armonía con su vida alta y austera, es la que se nos ofrecerá poéticamente uno de estos días en el Círculo de Bellas Artes de esta capital.

[*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife,  
25 de noviembre de 1934]

## Paisaje de isla. Estudio del día gris

Ya se han sometido a experimentación los paisajes continentales: llanos y montañosos. También los campestres y urbanos. Y en función de ellos, un tipo de hombre como fruto específico. Pero nunca —que yo sepa— se ensayó sobre el paisaje de las islas atlánticas: Canarias.

En el norte insular domina la montaña que resuelve su topografía en gestos verticales, incidentes al mar. Por el sur es un declinar montañoso y el suave declive se moja en espumas de playeras. Luego el azul abierto de horizonte redondo: planicie. De aquí que el paisaje canario sea dualista —llano, montaña— en cierto sentido. Tiene horizonte lejano. Por él puede relacionarse con el paisaje pampero cazado en el *Espectador*—VII— por Ortega. Paisaje que *bebe cielo*. Y aun cuando los pueblos, huyendo del mar, de las invasiones de sobremar, suben a las montañas, su horizonte bebe cielo allá y no abajo como pudiera desprenderse de la posición elevada del avistador. Desde el pueblo, baja la ladera hasta la orilla. De la orilla sube el mar hasta el horizonte. En una geometría cristalográfica el plano marino y telúrico forma un ángulo diedro cuya arista sería el litoral. El paisaje ofrece así una profundidad relevante. Profundidad que se ahonda en grises. Los nublos son reguladores de la extensión del paisaje. Existe un claro mecanismo viviente.

El estatismo de los días claros en que el horizonte se define con trazo magistral, clásico, perfecto, rompe, por la presencia gris, su equilibrio lejano. Las oscuras avalanchas se posesionan de todo el panorama. Y la nutrida vena azul se frunce, esfuma y desaparece. El campo visual disminuye, se acorta en razón directa de la intensidad grisácea. A la isla no viene mar: caminos. De la isla no sale mar: camino también. Aislamiento. (Sí, ya sé que compadeces. No lo grites, iceberg a la deriva.) La curva lejana se aproxima, se

aprieta a nuestra intimidad, se confunde con el reborde pétreo. Entonces sólo queda el primer plano. Primer plano que nos coloca otra manera de sentir. «En el horizonte la música vence a la plástica, la pasión del espacio vence a la substancia de la extensión» (Spengler). Podemos decir que la música es marina y la plástica terrena. En el isleño predomina un sentimiento musical. Y en él es la lejanía amor. Pero un amor activo, una lejanía dinámica que se aleja y acerca en función de nubes y melancolías. Mar, horizonte, música, melancolía es el alma insular. La tierra es como la orquesta en el cine. Ante la cinta —mar— las líneas sonoras, los contornos luminosos se esfuman y sólo queda la impresión de una confusa mancha de sonidos. Absorción de la lejanía, completa.

[*Algas*, Santa Cruz de Tenerife,  
5 de enero de 1935]

## Acotaciones al Congreso Internacional de escritores proletarios

Mientras que en los países caídos en honda crisis espiritual por la infiltración del imperialismo económico, que ha subvertido todas las fuentes de valores, enturbiando sus aguas creadoras, el arte y la literatura han perdido todo aliento popular y los congresos que organizan se debaten en medio de la mayor indiferencia colectiva, el último congreso internacional de escritores proletarios, celebrado en Moscú en agosto del pasado año, se ha visto asistido del cálido oleaje que brota de las masas cuando éstas se mueven tensamente, imantadas de fe, en recto disparo hacia la realización de un alto destino. Y mientras los estados capitalistas conceden una atención meramente formularia a estas actividades, en la URSS las asambleas de intelectuales adquieren la categoría de un acto político fundamental. Así lo expuso en el congreso Augusto Babel, el autor de *Caballería Roja*, con palabras que han sido consideradas como la cimentación de una estrecha alianza entre el Partido Comunista y la falange de escritores. «Lo que importa —dice Babel— es que nosotros debemos contribuir a la victoria del nuevo estilo bolchevique en nuestro país. Ello será una inmensa victoria política, porque entre nosotros, afortunadamente, no existen sino victorias políticas».

El entusiasmo popular despertado por este congreso se puso de relieve por dos hechos que merecen ser destacados. Uno de ellos, el que a la puerta del local donde los delegados desenvolvían sus tareas se enracimaban multitudes de personas, disputándose la entrada a las tribunas públicas para presenciar el curso de los problemas que habrían de ser examinados. Y otro, el que desde las remotas regiones campesinas enviaban los obreros de la tierra saludos a los congresistas, acompañados de ofrendas, y expresando el

ardiente deseo de que los trabajadores del pensamiento se acercasen a convivir con los grupos que explotan el suelo para que recogiesen en sus obras la visión de los campos en vías de socialización. Este anhelo era el que exponía también en el congreso J. Olecha al decir que como artista quería alongarse sobre el alma del joven hombre soviético para ver la contestación a las preguntas de quién eres, qué sueñas, qué piensas cuando tomas conciencia de ti mismo, cómo amas y si sabes llorar.

Este interés de un pueblo por sus valores intelectuales, de encontrar sus aspiraciones sublimadas en la obra artística, es lo que ha puesto en tensión a los escritores rusos para descubrir un estilo en que ofrecer a las masas ávidas de sentirse recogidas en la epopeya de su marcha, el lírico espejo que las refracte.

Por otra parte, este entusiasmo popular estaba ya implícitamente encerrado en las llamadas brigadas literarias. Aunque Iliá Ehrenbourg afirmara en su discurso que éstas quedarían en la historia de las letras rusas como un detalle pintoresco y pasajero de los años adolescentes, no es menos cierto que estas brigadas han servido para mullir y enfervorizar y contagiar a las distintas profesiones que trabajan en todas las ramas de producción que abarca el desarrollo del Plan Quinquenal, en una atmósfera activa y sedienta de absorber los frutos de un arte y de una literatura propios.

Un arte y una literatura completamente distanciados de las formas occidentales. En Occidente, es decir, en los países burgueses, las forjas artísticas discurren, o bien por vericuetos abstractos (arte puro) o bien son trabajadas sobre escombros de una realidad descompuesta (arte social). El uno, deshumanizado. El otro, mostrando lo inhumano de un sistema. Y ambos, alejados del calor popular de las masas.

En cambio, en el Oriente rojo, el arte se despierta empapado entre clamores humanistas. Y esto se ha logrado —logrado no aún en la obra, sino como preocupación general— con la implantación de la dictadura proletaria. He aquí las palabras de

Chklovsky descubriendo este hecho. «Hace unos quince años, Alejandro Blok hablaba de la crisis del humanismo. Akim Volynsky, hoy olvidado, se levantó para decir que el humanismo continuaría existiendo sin mudanza. Entonces Gorky añadió: «Ésta es una discusión que durará decenas de años». Hoy Gorky habla de un humanismo proletario. Somos en los momentos actuales los únicos humanistas que restan en el mundo. Hablamos de la sentimentalidad, de la sensibilidad de hoy. Nosotros describimos los sentimientos que la clase obrera comienza a experimentar en sí misma. La burguesía tuvo esta sensibilidad y la expresó en obras excelentes. Nosotros tenemos que aprender a describir nuestros sentimientos de una manera mejor y más vigorosa que la burguesía».

Toda la literatura soviética gira alrededor del hombre. Y esta rica vena de creación constituye para los occidentales deshumanizados la prueba más honda de que fuera del socialismo no es posible la existencia de un arte de firme entronque popular. Y posible, dentro de algún tiempo, no será posible sino la lamentación de las almas condenadas a vagar, buscando carne donde posarse, en este infierno que es para el espíritu el imperialismo económico.

[Índice, Isla de Tenerife,  
núm. 1, marzo de 1935]

## El pleito surrealista. La moral del tanto por ciento

Desde hace algún tiempo —desde que la fobia política ha nublado sus místicos delirios— viene contribuyendo *Gaceta de Tenerife*, con sus insolencias palabreras, a la degeneración del tono correcto con que, en general, ha desenvuelto hasta hoy sus ideologías la prensa insular. Pero lo procaz del lenguaje y el desconocimiento de los problemas que chocean a diario en sus páginas han alcanzado su vértice angélico en los derroteros semiburriciegos, casi menopáusicos y siempre destemplados, con que ha coloreado la campaña que dicho periódico ha puesto en circulación no sólo contra la película surrealista *La Edad de Oro*, sino también contra las personas que, más o menos directamente, han intervenido en la frustrada proyección del film mencionado.

*Gaceta de Tenerife* pateea, patalea y se tira de las greñas, viendo masones, judíos y bolcheviques donde no existe nada de eso. Ve cínicos, inmorales, degenerados y energúmenos, entre los que han intentado dar a conocer en sesión privada una obra cinematográfica que desconoce. Recoge fábulas sobre Jesucristo, entrando en «antros de prostíbulos», cuando no es cierto. Alega que no se ha rodado este film en España y es falso. Después de tales dotes de videncia y de clarividencia del camelístico diario, no es difícil explicarse, para quien no tenga otras razones, la cantidad de milagros que les ocurren a los católicos y las incontables apariciones de vírgenes —de la que es típico el caso de Ezquioga— que se les presentan por los caminos, bajo las piedras y hasta en la sopa.

Pero aunque los aspectos relacionados con la fallida proyección de *La Edad de Oro* son varios y todos ellos pintorescos, recogeremos en este artículo las diatribas que formula contra el empresario del cine Numancia, en cuyo local se iba a proyectar el film. «A

nosotros —dice *Gaceta de Tenerife*— nos parece mal todo espectáculo inmoral, esté o no censurado por las autoridades». Lo inmoral, en este caso concreto, radicaría, aparte las alusiones de carácter religioso que contiene este film, en estar bajo la dominante influencia del Eros, reivindicando los instintos frente a todos los prejuicios sociales. El empresario se limita, cuando no es confesional, a proyectar todo film, atendiendo solamente al criterio de la autoridad en cuanto a moral, pues si los espectáculos estuviesen al vaivén de las morales individuales o de grupos, ninguna obra cinematográfica tendría la aquiescencia general. El empresario cobra su tanto por ciento y a otra cosa. Y esto es, exactamente, lo que hace *Gaceta de Tenerife* como periódico de empresa. Y, como empresa, es fiel a la moral del tanto por ciento. En cualquier otra entidad económica, ello es la norma establecida; pero tratándose de un periódico católico, que combate esta conducta, es la negación, con sus actos, de todo aquello que idealmente pregona y vocea. El ejemplo lo tenemos claro en las mismas páginas de *Gaceta de Tenerife*. En dicho diario se ha venido publicando un anuncio que es simplemente un dibujo pornográfico. Una mujer con los muslos descubiertos, mostrando una media sostenida por el tirante de una faja. (Seguramente el anuncio ha de ir destinado a las damas católicas que tanto han trabajado para que no se proyectase *La Edad de Oro*.) ¡Ah!, no se extrañe nadie. Es que la moral sexual de *Gaceta de Tenerife* es muy elástica. Una mujer con las enaguas y ropas interiores remangadas hasta el muslo puede ser moral cuando hay dinero por medio. Su moral puede llegar hasta donde exija el oro. Es la moral del tanto por ciento la que practica.

Otro caso. Con motivo de la campaña que dice viene sosteniendo en defensa de la agricultura, un anunciante a quien le perjudicaba tal campaña se dio de baja en el anuncio. Hasta allí, *Gaceta de Tenerife* había atacado en términos generales, sin concretar en ningún nombre particular. Pero apenas le suspendieron dicho anuncio, el hueco vacante lo rellenó particularizando sus denuestos contra la persona que lo retiró. Es decir, mientras no se le retiró



el anuncio, mientras se le daba dinero, el nombre no aparecía; pero cuando se secó la cabra, nombre al canto y leñazo que te pego. Contrasta esta actitud y cobra su auténtico significado, si se tiene en cuenta que no es el referido ex-anunciante el único contra quien dirige su campaña, sino uno de tantos, simplemente. En cambio, a los restantes, por el hecho de sostener el anuncio, no les ataca directamente y silencia los nombres. Esto revela cómo *Gaceta de Tenerife* establece una categoría entre sus adversarios en función del tanto por ciento. El hecho tiene una calificación generalizada, que no es preciso nombrar.

Aún existe otro caso. El rojo y lo negro de *Gaceta de Tenerife*. Lo rojinegro. Los colores dan la impresión de unas piernas peludas exhibiendo, con descoco, un par de ligas rojas. Exactamente como las figurillas de tipo erótico de algunas tribus salvajes. Pues bien, junto al título, que viene a ser la bandera bajo la que acoge un ideal, en rojo, aparece, en rojo también, otro anuncio. Otra vez el oro —«el estiércol del infierno»— elevado a la misma altitud del nombre de combate.

Después de todo esto, ¿a qué criticar posturas ajenas, si dentro de casa se cae en el mismo vicio que se critica? De aquí, nuestra afirmación: *Gaceta de Tenerife* o la moral del tanto por ciento.

Continuaremos analizando el caso de *La Edad de Oro* en otro artículo.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
17 de junio de 1935]

## Poesía en el siglo XIX tinerfeño<sup>1</sup>

Los poetas en Tenerife —según han observado varios críticos— no han sentido una auténtica devoción por el mar. Todos se han ido tierra adentro. Y de la tierra nunca se eligió el elemento distintivo. Sino «el aura sobre los delicados tallos». Pero en el siglo XIX, nuestra poesía, la que conocemos hasta hoy, es desmedrada, vacua e insulsa. Los temas marinos se reducen a combates con el inglés, con abundancia de cañonazos y humos irrespirables, siguiendo trabajando en el mismo marco que la pintura, con sus preferencias por los motivos históricos, fieles estas artes al concepto, ya hoy rebasado, que se tenía de la Historia: una larga enumeración de batallas, reyes y fechas. Cronologismo. Pero, sin embargo, no deja de ofrecer la poesía ciertas características dignas de mención, aunque todas ellas obedientes al patrón que del romanticismo trazara Ortega y Gasset: «Sobrada de tamaño y falta de calidad.»

En 1860 se publicó en el folletín del periódico *El Guanche* una colección de cuentos versificados con la etiqueta de *La poesía del mar*. Se llama su autor don Ignacio de Negrín y era de profesión marinera. Tanto en este poeta como en los de tierra adentro —de una tierra adentro incomprensible casi para el insular, ya que el mar rodea sus horas— que cantaron alguna vez el mar, se señalan tres motivos repetidísimos hasta el cansancio. El mar como himnario de paz. El mar como antorcha bélica. Y el mar como fuente de libertad.

Esta ausencia del mar en la poesía del siglo XIX tinerfeño merece algo más que apuntarla. Veamos el concepto que de mar tenían nuestros poetas de entonces. El crítico que prologa *La poe-*

---

<sup>1</sup> Escrito entre 1930 y 1936, sin determinar fecha.

*sía del mar* dice que los temas del libro son nuevos. Y añade: «¡El mar! ¡Es decir, lo inmenso, lo incomprensible!». Aquí está la razón de la ausencia. El mar era demasiado ancho y, sobre todo, demasiado tenebroso. El mar tenebrarum rodeaba a las islas. Ya completaremos, además, este sentimiento hacia el mar más adelante.

En la siguiente estrofa tenemos contenido casi todo el sentido del mar ochocentista:

*Tú tienes tu lenguaje, tu música, tus ruidos,  
que expresan misterioso tu insólito anhelar;  
si ruges, en los montes retumban los bramidos;  
si lloras, en las playas rubricas tu pesar.*

La palabra ruido se encadena a lo medroso, adivinándose el escalofrío de temor de ésta. Un mar terrorífico, poblado de duendes que arrastran largas cadenas de agua. En el segundo alejandrino se complementa el pensamiento con la nota de «misterio sombrío», seguido del anhelar insólito. (Un Plutarco isleño pudo haber llamado a este mar «la mueca innumerable».)

En Elías Mújica se da esta misma nota, aun cuando más débil, alejada ya del terror cósmico primitivo, pero aún inaccesible a la comprensión amorosa, al decir:

*... pasmo del pensamiento  
gloria y asombro de la mente mía,*

reconociendo en él ya un glorioso ir y venir.

Otro poeta, don José Plácido Sansón, en un poema titulado «Al mar de mi patria», escrito en Madrid, evoca su tierra y recuerda «del Atlántico mar la inmensa orilla», donde, ya clarificada la emoción marina en cordiales estrofas, subsiste una niebla gris envolvente. Hay aún velos asombrosos.

El alejandrino «si lloras, en las playas rubricas tu pesar» puede considerársele como símbolo del primer motivo señalado:

el mar como himnario de paz, el cual se encuentra en toda composición marina. Un mar de onda quieta, sosegada, mansa (por lo que se llega indefectiblemente, con la preparación de la nube sombría y viento furioso, al mar agitado del segundo motivo). En este apartado podemos incluir el mar del dolor sereno. Un mar resignado, lleno de mansedumbre y de impolutos vellones de cornero.

«Si rugen, en los montes retumban los bramidos», simboliza igualmente el segundo motivo, el mar como antorcha bélica, tan repetido como el anterior. Un mar en guerra con la ribera, atacándola eternamente con sus espumas encendidas. Lo trágico y desesperado cabe también incluirlo aquí. En este modo abundan los poetas que, como Lentini, casi reducen sus versos a mostrarnos terribles tempestades del pensamiento. «El estampido cóncavo del trueno» y la estrofa del cuento «El Negrero», de Negrín, por su exaltación del peligro,

*Mas ya que al turbio elemento  
tendí ya mis alas bellas,  
no vivo si no oigo en ellas  
crujir vagoroso el viento.*

son ejemplos de esta manera de sentir el mar.

La generación del siglo XIX, terriblemente política y furibunda exaltadora del liberalismo, llevó estas características a la poesía isleña. El poeta de tierra adentro —ya he indicado esta paradoja— no se ocupa del mar. Sólo cuando observa el encadenamiento de los hombres y cuando se siente esclavizado por las leyes y fustigado por prejuicios sociales, mira al mar y afluye a él llevando todo su resquemor en el trémolo de sus lamentos. Entonces el mar se hace símbolo de esa libertad salvaje no sujeta a molde ni a pauta, dando origen al tercer motivo: el mar como fuente de libertad. Así, don Claudio F. Sarmiento exclama:

*También aliento un corazón altivo  
y arde en mi pecho el faro de la fe,  
y la estrechez me ahogo en que yo vivo  
y en tu salvaje libertad soñé...*

[...]

*libre en tu imperio, para ti no hay rey,  
no hay más que un Dios en tu flotante hogar.*

La lucha promovida en España, entre los patriotas y los afrancesados, también se reflejó en la poesía, siguiendo la corriente peninsular. Así, la carta de don Alberto Lista a don José Plácido Sansón, en que dice: «No imite a Byron, ni a Victor Hugo, poetas de cabeza, corazones prosaicos. Escriba usted por sí mismo, imite el lenguaje de Rioja, de Calderón».

Mi patria es el océano. Huye la tiranía tediana de Negrín, imita a Esproncesa y Quintana.

## Poesía del mar en el XIX tinerfeño<sup>1</sup>

Hemos ya señalado la ausencia del mar en la poesía tinerfeña. Nos proponemos en esta hora recoger uno de los motivos que, a nuestro juicio, han influido más directamente en el fenómeno apuntado.

Dos poetas se abren a nuestros ojos para este ensayo. Es el uno don José Desiré y Dugour, quien, en su drama *Tenerife en 1492*, hace decir a Bencomo (escena VII, acto I):

*Infausto día en que la mar soberbia  
sufrió en su seno esas aladas naves,  
en que el mortal ansioso de conquistas  
busca otro suelo que a su afán le cuadre.  
Tan estrecho es el mundo, que ambicioso  
por un palmo de tierra, el hombre trabe  
lucha feroz. ¿El ancho continente,  
no basta a sus deseos insaciables?*

El isleño en su palmo de tierra increpa al hombre del ancho continente. Quiere estar solo, solo consigo mismo, en su roca, defendida y custodiada por el mar. Custodio y baluarte azul.

¡Cómo sufrirá esta planicie viviente en su seno, que amamanta a la isla con sus espumas, al rasgonazo de las quillas ambiciosas!, ¡qué dolor la de esta madre inmensa y soberbia! Y luego el hombre del ancho continente, acostumbrado a cruzar los campos normandos de la dulce Francia, calzado las botas de cien leguas de los aventureros rapaces, que arruinará la isla pequeña como un pañuelo sólo con cuatro pasos mal medidos.

<sup>1</sup> Artículo continuación de «Poesía en el siglo XIX tinerfeño». También sin determinar fechas exactas de escritura y publicación.

Este espíritu violento de animadversión del isleño al continental que flota en las anteriores estrofas, irrumpe también, aunque cortado en el momento de su nacimiento, pero no tan pronto que no podamos percibir el aliento que se desborda enardecido, en don Antonio Zerolo Herrera, quien dice:

*Que aunque de raza conquistada vengo  
de la conquistadora sangre tengo.*

El mar, pues, camino del conquistador para sojuzgar nuestra isla. En torno a la moralidad y espíritu guanches se ha forjado una leyenda, sin fundamento, de nobleza, valentía, bondad e inteligencia, en grado absoluto, virtudes que fueron destruidas por los españoles, y no queriendo imputarle a éstos su menosprecio lo proyectan sobre el mar que les condujo a nuestras peñas. Esta idealización del guanche halla sus antecedentes en la huida que se intentó durante el siglo XIX europeo hacia el salvaje, hacia los pueblos primitivos de los que se tenían noticias maravillosas, y a quienes se les imaginaba en un estado feliz, de paraíso vivo, en contacto con la naturaleza virgen.

Además, cuando el traidor Ruimán —según se narra en el drama citado— es descubierto y va a sufrir el castigo correspondiente, un chapuzón en el mar lo salva. Aquí tenemos otro motivo de odio o indiferencia al mar como amparador de infames.

En un romance de Gil Roldán, «El mencey loco», sobre el jefe guanche de Anaga, el mar le libra de la prisión de los conquistadores, pero a cambio de la vida.

Encontramos a este mar del XIX espectador de las vicisitudes de los nativos y de la lucha con los hombres del continente, sobre quienes no pudiendo recaer directamente su venganza, el deseo reprimido forma un complejo de resentimiento que se hace patente en este no tender al mar por sí mismo y sólo cuando siente el isleño que la tierra le es hostil, como única salida del sentimiento se desborda sobre el mar, encarnando en él las ideas de

libertad, de paz y de guerra que señalamos en nuestro artículo anterior.

Es el otro poeta, don Diego Estévez, quien refina el sentimiento lírico en un sentido de que carecen los poetas de su generación, ofreciéndose el caso curiosísimo de la manera de sentir en el siglo el amor, en aquel su sentido de un verter, por el mar, del que nos ocuparemos en otra anotación.



## En el umbral de una edad nueva<sup>1</sup>

Evolución, revolución, progreso, cambio... Inevitablemente, estamos obligados a utilizar alguna de estas palabras para poder describir el carácter general de la escena moderna. Desde la división y rompimiento de la Iglesia al final de la Edad Media no ha habido unidad en el mundo. Las naciones se han alzado contra las naciones; las clases, contra las clases, y el hombre, contra el hombre, en un esfuerzo desesperado por establecer su seguridad económica. Los intervalos de calma relativa, o lo que llamamos paz, han sido breves y difíciles.

Tan pronto una nación obtuvo supremacía sobre otra, tal como sucedió en Inglaterra a consecuencia de las guerras napoleónicas, los movimientos de disensión e inquietud política estallaron dentro de sus fronteras.

Tan pronto una clase ganó ascendiente, tal como le aconteció a la clase mercantil inglesa durante el siglo XVIII, una nueva clase surgió en rebeldía contra el egoísmo y orgullo de aquélla.

Han ocurrido rebeliones dentro de rebeliones, minorías que se dividieron y formaron grupos independientes, facciones rencorosas bajo una misma bandera de fraternidad, reivindicaciones opuestas a la lealtad de los deposeídos, derrotistas dentro de las fuerzas progresivas.

Emergiendo de este fondo agitado, todo lo que significamos para la cultura —arte y filosofía, ciencia y saber de nuestro tiempo— ha experimentado la misma inquietud. Los cánones clásicos del arte han sido burlados y las verdades que los hombres pensa-

---

<sup>1</sup> Escrito entre 1934 y 1936. No se ha podido determinar la fecha exacta de escritura; tampoco las referencias de su posible publicación. El texto fue mecanografiado por el propio autor.

ron eternas han sido refutadas. La ciencia ha calado muy hondo, más allá del alcance de los sentidos, revelando un mundo, al par que aterrador por su extensión, majestuoso por su orden. Invencciones y descubrimientos se han sucedido con azorante rapidez y los verdaderos hábitos han variado tanto que se hace difícil reconocerlos.

La ciencia nos ha enseñado que bajo la apariencia mudable de la Naturaleza —crecimiento y decadencia de animales y plantas, cambios de tiempo y temperatura, fases lunares y revoluciones de los planetas— hay un sistema de leyes. La hoja que cae del árbol no es un hecho aislado y sin significación de un eslabón del proceso eterno. ¿Existe una similar coherencia invisible en el proceso de la mente humana?

¿Podemos discernir, bajo nuestra revolución contemporánea del pensamiento, un patrón único en ciencia y arte, en filosofía y religión? ¿O es todo, como algunos celebran tanto en este país como en los estados totalitarios, sólo una anarquía sin objeto de la mente, un caos que debe ser ordenado por el Estado y la Iglesia?

¿La libertad del pensamiento —realización específicamente moderna de la humanidad, que libera el alma de convenciones, dudas y terrores y que avanza, intrépido, hacia lo desconocido— nos ha desembarcado meramente en un pantano, del cual solamente podremos ser rescatados por el restablecimiento del dogma y la autoridad?

Respondemos categóricamente: no. Creo que un objetivo puede discernirse en la trama de nuestro sueño y descubrimiento. Creo que la ciencia va gradualmente estableciendo el terreno firme del conocimiento absoluto y que, sobre este terreno, la filosofía está construyendo una igualmente firme estructura del pensamiento, creo que los cambios azorantes que hemos visto en arte representan nuevas zonas ganadas por la sensibilidad humana y una intuición más profunda de la forma y del significado del mundo objetivo.

Se objetará que todo esto solamente son cambios cuantitati-

vos. Y que, aun dando por sentado que poseemos poderes grandemente acrecentados del sentimiento de la comprensión, no por ello deja de existir esta cuestión: ¿al servicio de qué fin hemos puesto estos poderes? ¿Podemos deducir de todo este hervor de fuerzas y cantidades, de este fragor de ejércitos y destrucción de hábitos, un cambio cualitativo al que podamos llamar progreso?

Ésta es la cuestión que la gente se pregunta por todas partes en medio del más grande de todos los conflictos. La verdadera magnitud de la contienda y la dureza de los sacrificios a que estamos obligados fuerzan, aun a los espíritus simples e indiferentes y hasta ahora contentos en aceptar con humildad su destino, a responder a esta ansiosa pregunta.

Este artículo procurará contestar las dudas explorantes. ¿Hay orden o caos? ¿Es barahúnda vacía o progreso? No es de mi incumbencia probar por anticipado los puntos de vista de los varios contribuyentes a esta obra, pero creo que sus respuestas serán todas, en cierta medida, afirmativas, el hombre no es mejor —acaso sea peor— que fue hace 500 años; y sería temerario decir que sea algo más feliz, pero ha adquirido, en el transcurso de su quehacer, nuevos poderes, nuevos instrumentos de comprensión y [...]<sup>2</sup>.

Con estos nuevos poderes el hombre está en el umbral de un mundo nuevo. ¿Podemos tener la fe suficiente, que alguien llamará optimismo, para firmar que entrará en posesión de este mundo nuevo en un futuro próximo? En medio de estos días oscuros, cuando un resucitado y poderoso barbarismo parece intentar hacer trizas los últimos baluartes de la civilización, vamos a encarar todos los aspectos de nuestra vida internacional y nacional como examinando la apretada escena y sus perspectivas para el porvenir.

Preguntémonos si el hombre tiene poder para organizar las condiciones de su vida, para crear un sistema económico razonable. Preguntémonos también si, como resultado de un nuevo orden económico, podemos, razonablemente, esperar un nuevo

---

<sup>2</sup> Palabra ilegible.

florecimiento de la cultura en las artes. Preguntémosnos, además, si este nuevo orden económico incluirá nuevos avances en ciencias y filosofía. Y, finalmente, preguntémosnos si, como culminación de todos estos cambios, nuestra civilización encontrará la coherencia espiritual y la unidad moral que sólo pueden ser dadas por una religión universal. Podemos inquirir: ¿cuál es la medida del progreso? En ciencia y técnica puede afirmarse el progreso por los instrumentos exactos, por las pruebas y sus términos exactos. Disponemos de unidades, como el caballo de fuerza, que nos dicen que el progreso entre un caballo de tiro del siglo XVIII y la máquina de vapor del siglo XIX o un aeroplano del XX tiene una definida razón matemática expresable en ciertas fórmulas. Esto es un género de progreso demostrable. Podemos también afirmar que las explicaciones del universo dadas sucesivamente por Galileo, Newton y por Einstein, representan etapas sucesivas del conocimiento científico, y podemos decir esto porque puede probarse experimentalmente que las más tempranas teorías son erróneas o inadecuadas en comparación con las últimas.

Si la guerra se mide por la carrera y el poder destructivo de las armas, entonces la ciencia de la guerra ha progresado enormemente aun dentro de nuestro tiempo. Pero, ¿puede decirse lo mismo de la pintura y la literatura, de la música y de la arquitectura, de la filosofía y de la religión, de la economía y de la política? Hacer, por ejemplo, pintura surrealista o música átona moderna o escultura abstracta, ¿representan etapas progresivas en la experiencia artística o tienen un resultado puramente efímero? En estas esferas no se disponen de exactas varas de medir y los experimentos y estadísticas no son de provecho. ¿Cuál es, pues, la medida de nuestro progreso cultural: estancamiento o decadencia?

## Arquitectura y poesía

En distintas ocasiones, y con apoyo en realidades históricas diversas, ha sido formulada una teoría sobre la gravitación de las artes, es decir, como en las épocas próceres, un arte se jerarquiza, sistematizando las demás, a la manera de un sistema planetario, alrededor del cual giran y se reflejan, aunque sin perder la propia autonomía de sus órbitas particulares.

### *Supremacía de la arquitectura ...*

Concretándonos a nuestro tiempo, es indudablemente la arquitectura la que ha asumido la supremacía sobre sus compañeras. Ahora bien, este destacarse de un arte específico sobre las otras no obedece a razones caprichosas o de moda, sino que se halla en íntima conexión con ese complejo de vivos problemas que enraíza esta hora del hombre. No es tampoco, como a veces se ha sugerido, que un arte tome la delantera a las demás, camino de una meta común, llegando antes porque circunstancias económicas y espirituales le faciliten su caminar. Ésta no es más que una superficial analogía tomada de las competiciones deportivas, donde voluntad y azar anulan la alquimia del determinismo. Pero en el acontecer del universo humano las realidades no son imágenes, esquemas ni cuadros sinópticos. Son casi lavas que se deslizan entre el temblor de nuestras inquietudes y el gozo de río de la aventura.

### *Sus causas*

El auge arquitectónico estriba en ese su volver la mirada al hombre, poniéndose a su servicio, cargándosele a costas y expresándolo en dos planos distintos de su dramatización. En su gran respuesta al hombre contemporáneo, le ofrece una de las salidas

del laberinto de sus contradicciones, le aquieta y le posibilita la catarsis para que se reintegre a su plenitud. Y ello por una doble acción conjugada: por su heroicidad técnica para salvar valores humanos —en el campo que le es propio— amenazados de anárquico desarrollo mecanicista y por su capacidad de síntesis para reabsorber —también en su campo— ese desgarrón entre el imperativo de su existir y el gran aparato de una estructura circundante adversa, aparte, claro está, de otras muchísimas incriminaciones que dan frescura, color y profundidad de bosque a sus racionales quehaceres.

### *Caos urbano*

El desarrollo mecánico de los elementos de transporte, la densidad de los grandes centros industriales han convertido las ciudades de antaño en verdaderos rompecabezas de circulación. No son aptas para el fluir natural de los movimientos del tráfico, que se realiza en ellas de manera violenta y peligrosa. Sin contar los problemas de la vivienda, en casas sin sol, sin higiene, sin alegría; sin contar los barrios de tugurios, de una pobreza y de tal monstruosidad constructiva que crean un ambiente donde sus habitantes pueden dar rienda suelta a todas las formas del satanismo.

### *Mensaje de la arquitectura funcional*

Este cuadro depresivo, apenas bosquejado, combatido en innumerables ocasiones por las mentes arquitectónicas más despertas de Occidente, halla su solución práctica en el área de la arquitectura funcional. Y al propio tiempo que resuelve estos problemas individuales y colectivos, levanta su belleza nueva, pura, alegradora de los ojos y del espíritu, según aquella definición del arte de Amadée Ozenfant, con esa sencillez con que el caracol va desenvolviendo su concha en función de sí mismo.

### *Urbanismo de hoy*

Gabriel Alomar Esteve, en su teoría del urbanismo humanis-

ta, considera como el mayor objetivo de la técnica moderna la creación de ciudades humanas que salvaguarden los derechos, tanto físicos como espirituales, del hombre. Por otra parte, el arquitecto italiano Alberto Sartoris, en su obra de próxima aparición en español, *Tres momentos del pensamiento contemporáneo*, dice que «el urbanismo de hoy, por ser humano, profundamente humano, no puede admitir más que una clase de hombres a nivel de la tierra. O sea, hombres inteligentes y hombres menos favorecidos por la suerte, pero tanto los unos como los otros con el mismo derecho a ser organizados humanamente en ciudades humanas». Se podrá argumentar que son dos cosas diferentes urbanismo y arquitectura, pero lo cierto es —sigue diciendo Sartoris— que «en nuestro tiempo no es concebible la difusión de la cultura arquitectónica sin el concurso del urbanismo». Las enseñanzas más hábiles encuentran seria dificultad para hacer comprender las nuevas teorías constructivas y sus principios si no están estrechamente acomodadas a las conquistas científicas y artísticas del urbanismo.

### *La neofobia*

Las formas de la arquitectura nueva no son más aceptadas que las de las otras artes. Provocan las mismas reacciones, una fobia contra lo nuevo, en ese amplio sector que constituye un peso muerto que obstaculiza las expresiones del espíritu contemporáneo. Pero al ser esas formas arquitectónicas función de una masa de problemas urgentísimos, los cuales reivindican aspectos básicos de la libertad del hombre, como un poderoso resorte que lo pusiera en pie sobre el cosmos, con su actual máscara de esclavo, ese sector retardario atenúa su neofobia porque ya no puede esgrimir el arma defensiva del sentido común, que emplea en la mayoría de los casos contra toda razón. Es decir, que la arquitectura funcional, ligando su suerte a la del urbanismo, a la liberación del hombre de parte de sus angustias, torna inocuo ese argumento de sinrazón, que es el sentido común cuando se blande contra la más común de todas las razones: la razón vital. Ya esta actitud de la arquitectura entra en el

reino dilatado de la poesía, intentando retornar al hombre su intimidad cordial y a su fuente de generosa estrella creadora.

### *Síntesis arquitectónica*

Contribuye también a esa posición privilegiada de la arquitectura su capacidad de síntesis, armonizando arte, ciencia y contorno, tanto teórica como prácticamente, dentro de su ambiente particular y a la altura de la época. Esta necesidad de síntesis es sed intelectual del hombre de hoy, que anhela ordenar la gran sinfonía de formas e ideas que danzan en la punta de su intelecto, sin lograr el ensamblamiento que dé lugar a un todo unificado que le permita, como una brújula, orientar sus pasos vacilantes y sus tanteos experimentales en una dirección consciente y cabal.

Esta orientación la tiene ya la arquitectura. En ella no hay cismas. Su relación con las esculturas móviles, con las formas-fuerzas, con la esculto-pintura, con el renovado sentido del muro, son bastante evidentes para que sea menester buscar trabazones lógicas que lo confirmen. Un espíritu moderno no necesita razonar analogías formales y psicológicas, sino las intuye, las ve en su atmósfera, respondiendo automáticamente a las sugerencias que echan a volar. No salta tanto a primera vista su relación con la música moderna. Pero toda sensibilidad cultivada en las manifestaciones científicas y artísticas de nuestro tiempo halla, sin más, un claro aire de familia. No obstante, las relaciones teóricas y prácticas se profundizan si hacemos intervenir el elemento color, del cual hace uso en gran escala la arquitectura, en sus dos procedimientos: el método dinámico y el neoclásico, principalmente en el primero, donde se armonizan colores contrastantes de la misma manera que la música compone con disonancias, en una honda correspondencia de colores y sonidos, ya percibida desde antiguo, y en la cual trabajaron literariamente los simbolistas franceses, sobre todo Rimbaud y el parnasiano-simbolista Baudelaire, considerado como el sugeridor de este último movimiento, en su célebre soneto «Correspondencias».



*Relaciones formales*

En la ecuación arquitectura-poesía conviene distinguir aspectos muy varios. En el formal, no hacemos referencia a estrofas métricas y a su sucesión en el poema —que tendría su paralelismo en la casa individual como célula y su multiplicación en colonias urbanas— con sus normas de preceptiva. Tampoco cargamos el acento de tal relación en determinadas expresiones ideo-visuales, como los caligramas de Apollinaire y algún poema, de la época creacionista, de Vicente Huidobro. Apollinaire definía sus caligramas como «una idealización de la poesía versolibrista», disponiendo las palabras y las letras de manera que, tipográficamente, reprodujeran el «objeto lírico» sobre el que versase el poema, ya fuera un reloj, una corbata, un caballo o los hilos de agua de un surtidor, bien aislados o bien en composición. He aquí el texto que contiene el clavel, que forma parte del poema caligrámico «La mandolina, el clavel y la caña de bambú», y cuyas palabras están dispuestas en forma que dibujan la flor y el pedúnculo floral con cuatro hojas: «Que este clavel te diga la ley de los olores que aún no ha sido promulgada y que un día vendrá a reinar sobre nuestros cerebros, mucho más precisa, más sutil que los sonidos que nos guían. Yo prefiero tu nariz a todos tus órganos, oh amiga mía. Ella es el trono de la futura sabiduría». Vicente Huidobro describía tipográficamente las imágenes y los elementos de un poema, como el que a continuación reproducimos, titulado «Paisaje», con mera intención documental, al objeto de una mejor comprensión de lo que exponemos:

*El árbol  
era  
más  
alto  
que la  
montaña*

<i>Pero la</i>	<i>El</i>
<i>montaña</i>	<i>río</i>
<i>era tan ancha</i>	<i>que</i>
<i>que traspasaba</i>	<i>corre</i>
<i>los bordes de la tierra</i>	<i>sobre</i>
	<i>los</i>
	<i>peces</i>

*Cuidado con  
jugar sobre la hierba  
está recién pintada*

*Una canción conduce los corderos al establo*

Pero no es en esta clase de formalismo expresivo esporádico, que procede de los periodos iniciales de experimentación y de tanteo de los precursores, caída como tantas otras en el desván de las curiosidades, y que se exhiben como trajes de época para mejor fijar las singladuras dejadas atrás y las mutaciones operadas en la evolución del arte contemporáneo, donde se entroncan poesía y arquitectura.

Muchísimo más interesante —aunque tampoco haremos hincapié en ello— sería el considerar la casa como un juego de relación entre planos verticales y horizontales, como la de La Roche en Auteuil, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret y los estudios especiales de Theo van Doesburg, con la poesía cubista, por ejemplo, de Pierre Albert-Birot, con su sucesión superpuesta de imágenes y en las cuales se desvaloriza, en el campo arquitectónico, la perspectiva y el engarce lógico de las metáforas, en el poético.

*Vértices de confluencia*

En la ecuación arquitectura-poesía destacaremos dos rasgos definitorios. Una poesía en función del hombre y una tectónica en la forma externa que traduzca una viva estructuración mental.

Aclaremos que nos referimos a lo que en el hombre es universal, y no decimos al hombre universal porque sería mancar su realidad con una abstracción. A lo que hay de universal en el hombre, en el hombre a secas, fuera de cualquier índole de divisiones y encasillados que le lleven a levantar trincheras enemigas, a desaparecer como especie para sostener intereses de grupos, a inmolarsse como medio por fines que no son universalmente humanos.

Esta poesía no sería del hombre químicamente puro, es decir, sin raza, sin patria, sin ideas, sin creencias, sin matizaciones. Estaría variadamente teñida por las constantes que le coordinan y por aquellas vivencias que le confieren una fisonomía diferenciada. Por ello excluimos de la poesía de hoy —como lo hace Guillermo de Torre— «cualquier obra que no lleve en su último estrato algún fermento subversivo, que no esconda entre sus repliegues algún quejido de la conciencia ante las incertidumbres del ser o ante la confusión del mundo». Pero excluimos también la de los jermiácos y plañideras, la de los que no saben elevar dignamente su canto, la que no revele una fe inquebrantable en el hombre. En resumen, excluimos la de los «sepulcros blanqueados».

En cuanto a la tectónica externa que traduzca un equilibrio mental o un sistema de tensiones espirituales, rasgo este que no puede separarse del anteriormente consignado, implica también un procedimiento de eliminaciones y de decantación de quienes utilizan la formas nuevas, en poesía lo mismo que en arquitectura, únicamente por no quedarse fuera de la barquilla de nuestro tiempo, por querer ser actuales, aunque sólo consigan, en una perspectiva crítica y al carecer de espíritu moderno, un mimetismo extemporáneo y una ambigüedad artística, que quedan en el aire, sueltos, adredemente desarraigados de su función, de su clima originario —el caso típico es Gerardo Diego— y que constituye, a través de una inteligencia comprometida, el producto más refinado y enmascarado de la mixtificación.

### *El ejemplo T. S. Eliot*

Como ejemplo de una arquitectura poética, mental y expresiva, de una unidad en la variedad, citaremos la manera de hacer del poeta inglés T. S. Eliot. En un libro del profesor de la Universidad de Cambridge B. Rajan —el que contiene nuevos estudios críticos sobre la obra de dicho poeta católico, escritos por distintas personalidades—, el también profesor de la Universidad de Louisiana Cleanth Brooks, analizando el poema *The Waste Land*, dice que el método empleado en el mismo «puede llamarse la aplicación del principio de complejidad». El poeta trabaja en función de paralelismos superficiales, los cuales en puridad forman contrastes irónicos, y en función de *contrastes superficiales*, los cuales en realidad *constituyen paralelismos*. Los dos aspectos, tomados juntos, hacen el efecto de una experiencia caótica, ordenado con el objeto de formar una unidad nueva, aunque la *superficie realística de la experiencia es fielmente conservada*. El complejo de la experiencia no sufre violación alguna al serle impuesto, aparentemente con fuerza, *un esquema predeterminado*. De su última obra, *Cuatro Cuartetos*, dice B. Rajan que no son grandes poemas por su espléndido arte; es decir, por su manera de estar contruidos; son grandes en virtud de una calidad que sólo puede considerarse como una *fidelidad completa y despiadada al acontecimiento*.

### *El ejemplo Jorge Guillén*

Podemos también tomar un poeta español: Dámaso Alonso, Aleixandre o Guillén, entre otros. Preferimos este último, aunque en los tres citados la arquitectura externa de sus poemas está condicionada a un orden interior y un universal acento humano se organice en sus obras. Los orbes poéticos variarán; sus módulos expresivos, también; pero a través de ellos, la poesía asoma, bajo las palabras, la punta de sus rosados pies.

La poética de Guillén es la de una inteligencia apasionada. Apasionada, pero no ebria. Está construida toda ella como por planos de hielo, no por su frialdad, de la que carece en absoluto, sino

por su perfecta blancura táctil. Y por sobre todo muestra su lírica la arquitectura de júbilo, la alegría de la forma que fluye en apoteosis, con su pura delicia estructurada en un aire vivamente humano y en una técnica de cinematógrafo, en imágenes sucesivas, en un como tiempo líquido de fuente. En esta poesía, como en la arquitectura funcional, donde la inteligencia mana como un instinto, todas son formas nacientes de un alba gozadora, hasta el fondo y la cima, de la eterna virginidad del mundo.

[*Arquitectura y poesía*, en *De Arte*. Nº 1,  
Ediciones Nuestro Tiempo, Tenerife, 1950]

## El segundo Congreso Internacional de Poesía de Knokke

Del 2 al 6 del pasado septiembre se celebró en Knokke, situado en la costa belga del Mar del Norte, la Segunda Bienal Internacional de Poesía con asistencia de representantes de casi treinta países, dando vida y cordialmente entrañando una frase de Saint Exupéry: «La misión más hermosa de los hombres es unir a los hombres».

Esta Segunda Bienal de Poesía ha tenido lugar bajo el patronato de relevantes figuras de las letras y de la política de Bélgica así como de numerosas asociaciones culturales y artísticas. Entre las primeras citaremos a Van Acker, actual presidente del consejo, a Spaak y a Collard, ministros de Asuntos Extranjeros y de Instrucción Pública, respectivamente, el último de los cuales pronunció el discurso de bienvenida a los congresistas. Entre las segundas recordamos a la Unesco, Real Academia de la Lengua y Literatura francesa, asociación de escritores belgas, los P.E.N. Club de lengua francesa y flamenca y la Academia Libre de Bélgica. El congreso fue presidido por Jean Cassou, actuando como vicepresidente el director de la revista *Le Journal des Poètes* de Bruselas. Pierre-Louis Fluquet le dedicó una sesión especial a los poetas desaparecidos entre la Primera Bienal de 1952 y la actual, tributándose un homenaje también a Rimbaud con motivo del primer centenario de su nacimiento. Entre estos poetas desaparecidos se incluían el español Pedro Salinas, el francés Paul Éluard, el griego Angelo Sikelianos, el italiano Federico de Maria y el inglés Dylan Thomas.

Las sesiones de trabajo del Congreso estaban dedicadas al debate de un tema único: la poesía y el lenguaje. Este tema ya se debatió inicialmente en el primer congreso de 1952, pero quedó

abierto, constituyéndose entonces diversas ponencias de estudio, para continuarlo en el presente. En la palabra lenguaje se comprendía todos los medios específicos de expresión poética, y abarca, entre otras, las cuestiones siguientes: estructura clásica y estructura moderna del lenguaje poético, armonía y melodía del lenguaje poético, relaciones del lenguaje entre lo individual y lo social, la imagen poética y el inconsciente y dialéctica del lenguaje poético. Aparte de estas cuestiones de cariz abstracto se debatieron también otras de índole práctica, como las relaciones de la poesía con la crítica, los poderes públicos, la enseñanza, difusión y traducción, etc.

Una de las comunicaciones más importantes sobre el lenguaje poético fue la presentada por Jean Cassou. En síntesis venía a decir: siendo la poesía un lenguaje, cuál es su carácter y en qué se distingue de la prosa. La expresión en la poesía no es exactamente la misma que en la prosa, intelectualmente al menos. Expresión y poesía son fenómenos diferentes. Un elemento común, su potencialidad comunicativa, las une. Establecer el nexo que las relaciona y distingue fue uno de los intentos más fecundos de este congreso.

Esta Bienal tenía, por otra parte, una cara experimental. Se trataba de cotejar el lenguaje poético en lenguas muy evolucionadas con aquellas otras que empiezan a tantear su propia expresión. Tales intercambios podrían ordenar el panorama completo entre la intimidad del poeta y el contorno social en que se halla incurso. Se atacaba por este conducto para dar un valor general a la ecuación tan debatida siempre y siempre tan huidiza de «el poeta y lo social», basado en las etapas por que ha de atravesar el lenguaje poético hasta llegar a una madurez en la que pueda ser apto para estrechar las manos y las inquietudes de todos los hombres. Así las criaturas más aisladas, las más unguidas de soledad, los poetas, como gallos en la madrugada erguidos sobre su mensaje, han dado pruebas, fuera del marco de rigideces esteticistas, de que es posible el logro de unir a los hombres sobre tierra y mares, aun

sobre un mundo tan difícil de dialogar, como es una conversación ecuménica sostenida bajo las fluyentes alas de mariposa de la Poesía.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 28 de octubre de 1954]



## El cine como arte y como espectáculo

Se discutió mucho tiempo la inclusión del cine en la órbita de las artes nobles. Finalmente se le designó como séptimo arte. Ya el empleo del ordinal es una terrible confusión y la impropiedad del término revela que aún se le considera, desde una sistemática tradicional, como el hijo que llega a última hora a desequilibrar la armonía de la familia. Como no tiene nada que ver con la Mitología, como no está representado por una musa olímpica, como se le ha querido ver desde el pasado, desde un tiempo en el cual no existía, las discusiones más absurdas han sido posibles sobre el cine, negándosele categoría de gran arte. Y sin embargo, ninguna de las demás ha logrado interpretar el alma de nuestra época, ha logrado expresar con tanta fidelidad la sed de aventura del hombre moderno. Todas las demás artes interpretan al hombre parcialmente. Sólo el cine tiende a sintetizarlo y a identificarse con la totalidad de su ser, alegre o angustiado, dramático o silencioso. Un gran arte, capaz de conmover, de exaltar, de ponernos en vilo, ha tropezado siempre con un gran inconveniente: que al darse en espectáculo volatiliza lo individual, pues una masa de espectadores no es una suma de individuos sino una entidad humana que vibra circunstancialmente sobre una poderosa idea, instinto o sentimiento elemental.

El actor griego representaba con máscara. Ponía así una distancia entre la escena y el espectador, distancia que le era necesaria bien para que el personaje representado adquiriese el clima de misterio que posibilita la figura del héroe y propiciar la diferenciación entre un prototipo y la multitud, bien para que el rostro no delatase, descompasado y crispado, el tormento interior minimizándole, individualizándose, para que su cierta forma de deshumanización, trascendiese mejor en el resonador de cada cual. Esta

máscara del actor griego que lo velaba y lo conservaba en una intimidad personal, separando a ésta del papel que representaba, se encuentra en el cine, pero con un cambio sorprendente. Ya no es el actor el que tiene que ocultar con la máscara el rostro, ahora es el espectador el que oculta su rostro y sus reacciones en la gran máscara de la oscuridad, mientras en la pantalla protagonista y extras actúan al descubierto. El público de hoy, dése o no cuenta de ello, va a buscar en el cine la varita mágica que le transforme el mundo en que vive en un cuento de hadas, en el ensueño reparador de su angustia e insatisfacción.

El cine nos sumerge en una atmósfera que no es la nuestra cotidiana y en pantalla vemos desfilan un mundo soñado, secretamente entrevisto en la soledad. Este sueño interior de cada uno, que halla su imagen o su realización en el cine, no es algo que pueda estar cómodamente a plena luz. La quimera y la intimidad se abroquelan de un pudor esencial, se resisten a ser pregonadas. Tienen una gran carga de virginidad. Son los fuegos de baterías interiores los que preferentemente han de encenderse, pero no aquellos otros que desnuden nuestros pensamientos, que nos dejan a merced de cualquier mirada extraña y nos avienten nuestro íntimo consuelo. Por eso la oscuridad del cine, cubriendo las reacciones más personales del espectador, dejándolas en silencio y en recato lágrimas, muecas, gestos y ademanes que le traicionaría sus vivencias últimas, es, por una parte, la máscara que nos permite ser fieles y sinceros con nosotros mismos, y por otra nos permite, también en pleno espectáculo, conservar nuestra individualidad sin convertirnos en hombres masa. Es muy difícil en cualquier otro espectáculo incruento que podamos alcanzar las más remotas capas de nuestra estructura interior. Los sentidos nos arrancan de tal entrega vital con la más leve incitación. En el cine, en su aire oscuro, fue hacer posible la aparición de todos los milagros, el espectador no es masa sino individualidad, isla cerrada a todo lo que no sea él mismo y su conmovido mundo. Conservar su pura individualidad y su intimidad en medio de

una masa que se ha emulsionado y se tiñe con los colores de sus sentimientos, de sus gustos, de sus inclinaciones, es lo que le da al cine como espectáculo de multitudes su innegable predominio sobre los demás. Puede vivir el ladrón sin delatarse de su sed de ladroniza; puede vivir el amor su poema sin el sentido de culpa. Y lo vive todo sin intencionalidad, por darse gusto a sí mismo, dejándose ir aguas abajo de sus complejos y vivencias y represiones. El cine tiene, pues, también un carácter expurgatorio, purificador; logra esa catarsis que nos deja frescos y nuevos para comenzar las faenas del día siguiente, donde somos mucho menos nuestros que lo que parecemos, casi falsificados en la luz del gran teatro del mundo.

En el cine estamos a solas entre las gentes, pero no con soledad de misántropo o inadaptado. No con soledad recelosa. Damos por descartada la existencia de las gentes y nos encontramos con semejantes a los que no rehuimos, en la fuente de una comunidad; pero al propio tiempo saboreamos el silencio de nuestra habitación y su tranquilidad de hogar, ese sentirse rey en la alcoba, y el descanso. Todo esto es el milagro de la oscuridad que borra perfiles y nos restituye al regazo materno, al oscuro vientre de la maternidad, a esa edad dorada que el hombre ha soñado siempre, colocándola unas veces en el paraíso, otras en tiempos heroicos y legendarios, otras en el mundo de los salvajes, en ocasiones viéndola delinearse en el futuro y la eternidad; pero que ha sido y es en cine donde hoy por hoy tiene su asiento, donde la capacidad de ilusión del hombre halla su abrevadero, donde el ensueño se pone al alcance de su mano. Esa oscuridad del cine no es un elemento físico, tiene sabor hogareño y milagroso, nos aquieta y nos recuerda que algo sigue viviendo íntimamente en nosotros que no ha podido ser destruido por los años y los acontecimientos: el mundo creador de nuestra niñez, esperando cada mañana ver aparecer lo que no llega, la piedra filosofal que nos haría felices. Por ello el cine es, además, un consuelo, el mundo pequeño de la oscuridad tibia y familiar de donde vemos salir

el sol de nuestra infancia. El cine es, en resumen, con todos sus tanteos, el gran arte de nuestro tiempo y el que define y da la medida interior del hombre que vivimos.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 11 y 18 de noviembre de 1954]

## *Pleno silencio*, de Antonio Reyes

Acaba de publicarse, editado por «Voz en el mar», de La Laguna, un libro de poemas de Antonio Reyes, el joven poeta desaparecido cuando comenzaba a encontrarse. Es éste un libro en el que están presentes la amistad y el amor de los que compartieron con él su intimidad. Desde Eliseo Izquierdo, que da una viva estampa muy sincera del poeta en las solapas del volumen; desde la carta a manera de prólogo de Alfonso García Ramos, que carga el acento sobre lo cotidiano y el aire interior del poeta, hasta los tres poemas elegidos finales de Elba García, Violeta-Alicia y Fernando García Ramos, este último, además, ilustrador afortunado de este breviario poético, al que contribuye Antonio Torres con un retrato del autor, todo él está confeccionado con una mezcla de sinceridad y desnudez y de cariño y devoción al amigo segado que permite, sin que la cordialidad falte, hacernos una idea exacta de la personalidad del poeta. Éste es el mayor mérito del libro, porque los homenajes póstumos acostumbran burlarnos la autenticidad del hombre, enmascarándolo de ditirambos y elogios que le convierten en una entelequia y en crisantemos sobre una losa.

Lamenta Eliseo Izquierdo la muerte prematura e inesperada de este poeta, cuyos veintisiete años sólo tuvieron resonancia en la crónica de sucesos de los periódicos locales. Eso no es nunca un mal. Es la esquila de silencio que corresponde a un poeta intimista. En el transcurso de poco más de veinte años, por otra parte, han desaparecido de la isla, en plena juventud, con su obra poética apenas iniciada, Julio de la Rosa y José Antonio Rojas, de veinticinco y veinticuatro años, respectivamente, Ismael Domínguez, de treinta, Domingo López Torres, de veintiséis, Julián Herraiz Galdeano, de veintitrés, y no sé si algún otro más. En este sentido de cortar en dos el vuelo de sus poetas, Tenerife es una isla maldita. Y

no es esta lista una resignación ante el último caso. Es más bien una imprecación contra el destino.

Considero un acierto el que se haya insertado en este libro un trozo del *Diario* de su autor en el que se refiere a la creación poética y al problema de su resonancia en el lector. Se desprende de su argumentación que el poeta, a pesar de su soledad, buscaba una cierta comunión con el afuera, con los lectores individuales, no con una masa de lectores, a quienes concede licencia crítica para juzgar su poesía, aunque no les conceda beligerancia a los críticos profesionales para entrar en el mundo subjetivo en que está enraizado. Estos problemas extrínsecos a la poesía, que poco pueden añadirle o restarle a la calidad poética, tienen gran importancia desde el punto de vista del hombre en que el poeta está encarnado. Renegar de la torre de marfil —y no con el deseo utilitario, sino pureza— significa ya comenzar a pisar en firme, estar en camino del hombre, si bien esta actitud inicial no signifique ir al encuentro del mismo y menos aún cargárselo a costas con su total vivir. Pero el poeta trata de justificar su mundo personal y al mismo tiempo intenta conjugarlo con quienes, no siendo él, se considera tributario, y esto da la medida de su alma, o mejor, de la clase de soledad de su alma.

Se nota en este poeta una influencia romántica muy acusada. La señalan sus amigos concretamente, dando incluso los nombres de Bécquer y Espronceda, de las rimas y el «Canto a Teresa». Nada tan próximo a ciertos aspectos del Romanticismo, casi sería más exacto a lo romántico del Romanticismo, a lo humano de lo romántico, determinadas tendencias de la poesía existencial, con su maceración de angustia y su alargarse desmesuradamente, desesperadamente hasta el hombre aunque en ocasiones sólo golpee en lo más externo del mismo, en lo accidental pasajero, en su parte animal tan sólo y en las trabas mecánico-sociales que le asfixian su libertad. Nada de esto encontramos en este poeta. Su dolor es personal e intransferible. Pero sus poemas tienen el extraordinario interés de contemplar las peripecias de su dolor, del paso de

nubes sombrías por su cielo, de cómo las toma con claridad y transparencia, sin revolcarse en un lodo desesperado, viéndose brotar su mundo interior como a través de una materia plástica, casi al desnudo sus movimientos interiores. «Si supieras que no he besado nunca», dice el poeta en su poema «Adolescencia». Éste es un verso que justifica y explica una vida. Pero yo no quiero hacer ni literatura de sus versos. Yo soy nada más que un lector. Y me asocio con sus amigos al recuerdo que le han tributado y avivo mi alegría de vivir en la soledad de su obra y de su muerte.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 5 de mayo de 1955]

## *Oí crecer las palomas*, de Manuel Padorno

Da alegría leer un libro como este que acaba de publicar en *Las Palmas*, con dibujos de Manolo Millares, Manuel Padorno, poeta nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1933, y del que ignoraba en absoluto su existencia. *Oí crecer las palomas* es un poema desarrollado a manera de diálogo entre tres personajes: Poeta Blanco, Mujer Negra y Poeta Negro. En realidad, más que un diálogo poético es un triple soliloquio que, en su trino paralelismo, pone de relieve mundos interiores entrañables, escorzos de húmedas rebeldías, contrastes sociales y raciales, todo diluido en una atmósfera confidencial, no hermética ni oscura, sino dicha en voz baja, con auténtico fluir lírico, que carece del grito del cartel, realizado en primeros planos de cine en tecnicolor, acaso más exactamente con técnica de cinematógrafo y televisión, ya que el color y la vida del poema son tan directos que no parecen pensados sino vistos y donde la imagen, que aquí no puede confundirse con el juego literario, sino considerarse en su sentido primigenio de sugerencia, de desnudo azar palpitante, nos dice bastante más que el mero atisbo de los vocablos sin espejo en que prolongar su resonancia. Es un acierto la estructuración de este poema porque el mundo aún animista del hombre negro cobra vigor al lado del logicismo del blanco. La naturaleza todavía virgen del primero, jadeante de mitos ancestrales, emergiendo de psíquicas coloraciones, entrecorta con el silabeo mecánico y dionisiaco del segundo, salvaguardado por el ángel silogístico de la razón. Pero en el deslizamiento de estos paisajes íntimos por el suelo que pisamos con ansia, muchas veredas se corresponden, muchas hogueras se transmiten su comunicación de llamas en la noche y una gran fuerza amorosa, todavía con dientes blancos, los levanta en vilo y les atigra su existir con vetas de angustia que conturba y de fe que sueña, El poema es



de gran interés y animación, cambiante en sus elementos, donde lo mágico y lo lógico adquieren uniformidad en su dualismo y donde estos dos mundos se responden en un toma y daca sorprendente. El poema está ubicado en una ciudad —Nueva York— en la que es posible captar sin esfuerzo el ritmo sincopado de dos humus culturales, o mejor aún, en la que se late una cultura con olor a selva en medio de la servidumbre de los riscos asépticos de una civilización. Parecería, por lo anteriormente dicho, que no sea en este libro el valor lírico quien lleve la voz cantante, que ésta pudiera hallarse mediatizada, por intenciones de otra índole, que su lirismo se resintiese de soportar cargas de profundidad. Nada de esto sucede, aun dando por segura la existencia de tales cargas destructivas, porque los ingredientes se hallan tan hábilmente batidos, tan a punto de nieve, que en ningún instante pierde este poema su navegación de altura, su puro hontanar lírico, su creciente marejada humana.

La puntuación heterogénea empleada por el autor tiene una importancia que no puede pasar por alto quien pretenda llegar a la comprensión de este poema, que no hace borrón y cuenta nueva de los descubrimientos de las más recientes etapas de pura invención poética, sino que los signos gramaticales se utilizan con tan equilibrada intención que crean el clima íntimo del poema y, en ocasiones, lo que parece arbitrario tiene tal capacidad expresiva que la palabra por sí sola no alcanzará su diana sugeridora sin el catalizador del siglo, que la trasmuta en radioactiva. El uso del *Mientras*, por ejemplo, con mayúscula, en medio de un verso, delata con el mínimo gesto, con el más levisimo instrumento la máxima expresión de lo que es búsqueda y activa fe del mañana; de lo que es la pausa profunda en el suceder del camino; de lo que es el vuelo de estas palomas que vimos crecer hacia el olivo que hoy nos llevan en el pico, pero cuyo destino es construir su nido en la realidad que simbolizan sus ramas.

El poema está escrito con libertad de versos pero sin pomposidad. Enjunto y vario en su medida. Largo como un lamento en

ocasiones. Incisivo y corto, en otras. Pero siempre alejado del versículo, del prosaísmo, de escombros verbales, de vertederos de palabras. En ningún momento pierde el verso lo que no puede faltarle sin dejar de serlo: el ritmo interior o, en su defecto, una avasalladora fuerza entrañada que lo sustituya. Padorno no cae en ese vegetarianismo poético que se complace en darnos los poemas en crudo y sin el fuego emocionante imprescindible para llevar a cabo su cocción.

Muchos aspectos de este libro, que para mí es un auténtico hallazgo en relación con la juventud de su autor, quedan sin glosar. Termino como empiezo. La alegría, una *alegría de mary soledad*, oír crecer a este poeta, a Manuel Padorno, en la arena de nuestras playas interiores.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 8 de septiembre de 1955]

## Las fuentes de la poesía popular<sup>1</sup>

Entre los caracteres que definen la creación literaria hispánica, la participación de la colectividad en la obra individual, retocándola e incluso rehaciéndola, es uno de los más interesantes. La literatura y la vida se aúnan, quizá como en ningún otro sitio, y la falta del puro hombre de letras de otros países —que puede cerrar su torre de marfil al aliento que le rodea— y su sustitución por el hombre de acción, en que conviven armas y letras —milicia terrena o milicia de Cristo, ambas poniendo al hombre en pie de lucha—, dan su impronta a nuestra literatura. Ello vincula frecuentemente nuestras manifestaciones literarias a aquellas otras dotadas de interés inmediato por el pueblo: la epopeya, el romance, las crónicas, el teatro; referidos a la historia, a la vida nacional.

Este concepto del arte como impulso vital lo lleva a convertirse en un arte de mayorías, sobrio y sencillo. (Y al hablar de sencillez, no estará de más recordar las palabras del poeta Juan Ramón Jiménez: «La sencillez sintética es un producto último —los primitivos que, claro es, no son tales primitivos sino en relación con nuestra breve historia— de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular de arte».)

Esta fusión del escritor con el pueblo nos lleva en ocasiones a confundir su obra con la de la comunidad, desapareciendo en ella, convirtiéndose en anónimo. Esta abundancia de la anonimia en nuestra literatura es una de sus más notables características. Muchas de nuestras obras maestras: *La Celestina*, el *Lazarillo*, el vasto *corpus* poético del *Romancero*, son anónimos. Una gran parte de la finca española de los siglos de oro aparece en los cancioneros

---

<sup>1</sup> Este trabajo, escrito en colaboración con José Domingo, fue presentado en la III Bienal Internacional de Poesía de Knokke (Bélgica).

y cuadernos de la época con diversas atribuciones de autor y con infinidad de variantes, las cuales han prolongado la incertidumbre de los textos. La colectividad, convirtiéndose en transmisora de la obra de arte, interviene directamente en la misma, refundiéndola y rehaciéndola a su albedrío.

Pese a este carácter ampliamente mayoritario, siempre existió en nuestra poesía un arte de minorías. Así, al lado de un *Poema del Cid* y demás cantares heroicos, de un Arcipreste de Hita, de un *Romancero*, de una Santa Teresa, de un Lope de Vega, de un Espronceda y un Zorrilla, para no avanzar más del Romanticismo, viven con toda su fuerza minoritaria un *Auto de los Reyes Magos*, un *Libro de Alexandre*, un Santillana y un Garcilaso, un Fray Luis de León y un San Juan de la Cruz, un Herrera y un Góngora, un Quevedo, un Moratín, un Duque de Rivas, un Bécquer...

Pero la existencia de estas dos paralelas bien definidas, y cada una de ellas indispensable para la perfecta comprensión de nuestra historia poética, no quiere decir que se produzca una excesiva rigidez en su trazo. Como confirmación del predominio de la línea mayoritaria, hay que contar con las numerosas incursiones en ella de los poetas minoritarios. No es concebible Santillana sin sus *Serranillas*, como tampoco hay que olvidar que el arte de selección renacentista de Garcilaso se apoya en el habla propia del público común, empleando términos de chocante familiaridad en sus intentos por una selección poética. «Lo indígena popular — dice Menéndez Pidal en su estudio sobre la primitiva lírica española— está siempre como base de toda producción literaria de un país, como el terreno donde toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más exóticas semillas que a él se lleven. La sutileza de un estudio penetrante hallará lo popular, casi siempre, en las obras de arte más personal y refinado». Dámaso Alonso, rastreando con justeza el profundo enraizamiento de la poesía de San Juan de la Cruz —uno de nuestros líricos más puros— con la vieja tradición castellana «ya directamente sobre la base popular, ya sobre la de los cancioneros cortesanos», dice: «En San Juan de la Cruz, bien

nutrido de la tradición popular, atento a la culta y, en fin, entreverado de ambos influjos, se cumple, pues, la que ha de ser la ley permanente de la poesía española...». Y la confluencia de estos dos aspectos de nuestra poesía se hace más gráficamente precisa en la coincidencia de Santa Teresa, que consideramos perteneciente a la línea mayoritaria, y de San Juan de la Cruz, de la minoritaria, al glosar ambos «a lo divino» la popular letrilla: «Vivo sin vivir en mí —y de tal manera espero— que muero porque no muero». No queremos citar la larga influencia en nuestra literatura posterior de estos versos, cuya primitiva aparición parece debida al Comendador Escrivá, poeta del siglo XV.

Hablando de la influencia popular en nuestra poesía, Antonio Machado ha dicho, con exacerbada opinión: «Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: lo hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento para la poesía». Y para confirmar su aserto cita unas coplas populares. Y más adelante: «La aristocracia española está en el pueblo: escribiendo para el pueblo, se escribe para los mejores». Pero otro contemporáneo suyo, Juan Ramón Jiménez, no abunda en este criterio de hacer aristocrático lo popular y se dirigía en sus obras a esa «inmensa minoría» capaz de apreciar la quinta esencia de un arte depurado. Ambos poetas, altos representantes de las dos tendencias que comentamos, rinden en su obra tributo a la influencia popular, cuya savia vivifica sus versos, si bien en proporciones muy diferentes. En Juan Ramón Jiménez, siempre en proceso de depuración y desnudez, no es difícil identificar ecos populares en su obra más temprana, tanto en «Baladas de primavera» (1907) como en «Domingos» (1911-1912) y en otras composiciones de su *Segunda Antología Poética*, que recoge la lírica del autor hasta 1918. El que posteriormente haya subestimado él mismo dicha obra, nada quiere decir contra la influencia real que en la misma se contiene, aunque estas acogidas de lo popular por su musa poco pueden significar en la totalidad de su orbe poético,

siempre volcado a un restringido criterio minoritario. Caso opuesto es el de Antonio Machado, cuya repercusión sobre la joven poesía ha aumentado considerablemente en los últimos años. Soberbia constructiva, sencillez de imágenes, intimismo que lo diferencia de sus coetáneos modernistas, pesimismo ideológico y sentimiento del fracaso de una sociedad, el mismo que animaba a sus compañeros de la llamada generación del 98. En su forma poética, de su tiempo y por encima de lo vanamente temporal, apunta muchas veces la honda raigambre de lo popular. No está ausente de su poesía la glosa —un género típicamente español que, nacido del ambiente cortesano y de las habilidades conceptuales en el siglo XV, alcanzó gran predicamento en nuestra poesía posterior, llegando a confundirse más tarde con la canción en sus dos formas de balada y zéjel— (véase su poema «La saeta», glosa de una canción popular); el cantar sentencioso las más de las veces, como nuestros cantares populares, el romance, del que nos da un ejemplo sobrio y recio en «La tierra de Alvar-González». Lo esencial castellano de sus poemas no puede borrar el origen andaluz del poeta. Y precisamente, gana en popular su poesía cuanto más cerca de su tierra nativa. Al alejarse de ella y adentrarse en Castilla, parece alzarse hacia cimas más intelectuales y más distanciadas de lo folklórico.

La poesía española contemporánea, que al influjo del Juan Ramón Jiménez de su segunda época y de la pleamar surrealista, parecía volver la espalda a lo popular, se aventura por el camino del neopopularismo. Grandes poetas, de sólida formación universitaria en su mayor parte, señalan el retorno a metros y moldes primitivos. Tras el intento de resurrección gongorina, coincidente con la celebración de su centenario (1927), al que tanto contribuyó Dámaso Alonso con su crítica de las *Soledades*, los jóvenes poetas españoles vuelven su mirada hacia otros modelos. Ya Alberti y García Lorca habían dado vuelo popular a su poesía. El primero con su *Marinero en tierra* (1924) y su libro de canciones *La amante* (1926), donde muestra una poesía influida por Gil Vicente. De un

poema del siglo XV, titulado «En Ávila mis ojos», deriva el poeta su cancioncilla «La corza blanca»: «Mi corza, buen amigo — mi corza blanca — los lobos la mataron — al pie del agua». De esta poesía ha dicho Juan Ramón Jiménez: «Poesía popular, pero sin acarreo fácil; personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante, andalucísima». El propio Alberti confiesa cierta labor de arqueología poética en su creación. Luego seguirá hacia el surrealismo y la poesía de carácter político-social.

Otra poeta, Fernando Villalón (1881-1930), orienta sus pasos poéticos hacia la restauración del romance, estilizándolo, aunque sin la exuberante imaginación lorquiana. Su libro *Romances del ochocientos* fue compuesto en 1927, el mismo año en que García Lorca terminaba su *Romancero Gitano*, y publicado un año después que éste.

Garcilaso, San Juan de la Cruz, Góngora, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Larrea... He aquí la tabla de admiraciones y resonancias que Gerardo Diego, otro poeta de la misma generación de Lorca y Alberti, confiesa en su obra. A ellas añadiríamos las de Mallarmé y Apollinaire, también Valéry, sobre un fondo musical que de Chopin llega hasta Debussy y Stravinsky. La obra de este poeta-músico se abre a todas las influencias: sus primeros poemas de corte modernista, rumores de Machado, ultraísmo y creacionismo —nunca ocultó Gerardo Diego su devoción por Huidobro y Larrea—, acogida de los viejos metros: sonetos, letrillas, seguidillas, glosa... Poeta intelectualista, su vuelta a lo popular se hace desde el plano del conocimiento. Igual que con su *Fábula de Equis y Zeda* crea poesía gongorina, siguiendo la seriedad y barroca riqueza de su modelo, con su «Torerrillo de Triana» hace derivar a su musa por la gracia liviana del ritmo de la seguidilla, dando entrada a expresiones poéticas populares, recogidas con el mismo donaire ha varios siglos por Lope de Vega...

*Ay, río de Sevilla  
quién te cruzase  
sin que mi zapatilla  
se me mojase.*

(Gerardo Diego)

*Ay, río de Sevilla,  
quién te cruzase  
sin que la mi servilla  
se me mojase.*

(Lope de Vega)

para acabar ofreciendo en sus *Versos divinos* (1938-1941) la más fiel captación de la ingenuidad religiosa en sus letrillas, villancicos y glosas («Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad»: «Cuando venga, ay, yo no sé — con qué le envolveré yo — con qué»; «Canción al Niño Jesús»: «Si la palabra pudiera — volverse tan niña, niña...»); «Glosas de la Purificación» sobre unos versos de Calderón, etc., donde los aires populares adquieren ese vuelo de aristocracia que en ellos quería ver Antonio Machado.

Otro de los poetas que más profundamente ha penetrado en el quehacer poético de las nuevas generaciones es el malogrado Miguel Hernández, ejemplo muy diferenciado de desnudas vibraciones del pueblo encarnándose en poesía. Su circunstancia humana —niñez y juventud campesinas— confiere a su obra un fuerte aliento popular, bien fácil de advertir, en su vocabulario como en su temática, desde sus primeras composiciones. Es notable su retorno a lo popular —tras sus tempranos pasos neogongorinos y una leve incursión en el surrealismo— a medida que su personalidad poética se afirmaba. Ya en su libro *El rayo que no cesa* (enero, 1936) están las imágenes de la vida campesina en el vehículo de unos sonetos cuya reciedumbre (es de señalar el recuerdo de Quevedo) ha de conmocionar el panorama de nuestra lírica. (Tierra, barbecho, cavar, cardos, toros, nata, limón, naran-



ja...) Nótese el empleo de la imagen campesina «buey de agua», que analizaremos a continuación en García Lorca. Su *Cancionero y romancero de ausencias*, en el cual se comprende su producción desde 1937 a 1942 y fue publicado después de su muerte, señala un definido avance de su poesía por un proceso de honda depuración y, paralelamente (véase su biografía, por Juan Guerrero Zamora), de «inserción en la tradicionalidad por el río sagrado del popularismo». Es notable el empleo por este poeta del paralelismo —bien sea conceptual, bien formal usado en Castilla desde el siglo XV y empleado con singular acierto por Gil Vicente, y tomado ahora por García Lorca y Alberti en sus manifestaciones neopopularistas. Y es digno de señalarse que en Miguel Hernández fúndese una vez más las dos corrientes de la poesía mayoritaria o popular y la minoritaria o culta, a la que tantas veces nos hemos visto precisados a aludir en el espacio de esta comunicación.

Pero la revolución neopopular la realizó en la poesía de su tiempo un poeta máximo: Federico García Lorca, último juglar surgido en un ámbito de clerecía. A diferencia de Alberti, que, como hemos indicado, bebió lo popular en los estanques de los cancioneros, García Lorca, sin excluir esa vía, utilizó con preferencia el venero de la tradición oral, recogida directamente en su peregrinar por las tierras de España. Un curioso análisis del léxico predominante en su *Romancero gitano* (1928), llevado a cabo por Guillermo Díaz Plaja, conduce a la afirmación de que su obra es, en gran medida, el reflejo de su contacto con las gentes y deduce de la flora empleada en este libro que priva en él «la idea de campo sobre la idea de jardín». El mismo García Lorca dice en su estudio sobre las nanas infantiles que ha elegido el infinito de la canción y que «mientras una catedral permanece clavada en su época... una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana». Y en su conferencia sobre Góngora nos habla del lenguaje del pueblo, salpicado de imágenes. «Buey de agua» y «lengua de río» son expresiones popu-

lares de labradores granadinos, las cuales incorpora más o menos elaboradas a su *Romancero gitano* («Romance del Emplazado»).

Hemos de hacer resaltar que estas imágenes, que se abren como ventanas expresivas en el campo del lenguaje, junto a las coplas anónimas que canta el pueblo, son las manifestaciones más espontáneas e íntimas del alma popular, las que son empleadas a diario para asomarse al mundo y dar fe de vida, para apresarse a aquél y desnudar ésta, dejando acuñada en la brevedad de un decir o en la moneda musical de una copla la temporalidad de su existencia. En tales imágenes y cantares no hay asomos arqueológicos, sino fluencia y actualidad. Es éste el aspecto, con ser otros tan interesantes, que nos limitamos a destacar en este resumen.

De uno de sus romances más difundidos, «La casada infiel», que, por su extraño comienzo dentro de las normas formalistas —dado el aire de copla que revelan sus tres versos iniciales— se conjeturaba que podría tener un arranque popular, poseemos la prueba de que, efectivamente, García Lorca basó este romance en una copla que se canta en Andalucía, sobre la que levantó la arquitectura de esta composición, y de cuya copla conocemos dos variantes, una de ellas recogida a orillas del Guadalquivir, en Villa del Río (Córdoba) y otra en Almería.

*y que yo me la llevé al río  
creyendo que era mozueta,  
pero tenía marido.*

(García Lorca)

*y yo me la llevé al río,  
me dijo que era mocita,  
pero tenía marido.*

(Anónimo cordobés)

La canción «Adelina de paseo», incluida en *Canciones* (1927), que es citado como ejemplo estilístico por Díaz Plaja y de la que no

halla este autor precedente literario visible, tiene su principio originario en los dos versos primeros de otra copla:

*La mar no tiene naranjas  
ni Sevilla tiene amor...*

(García Lorca)

*A la mar fui por naranjas  
cosa que la mar no tiene...*

(Cantar popular)

Estos ejemplos son reveladores de cómo recreaba lo folklórico el autor minoritario de *Poeta en Nueva York*.

En Canarias, entre los campesinos de Tacoronte, lugar de nacimiento del pintor surrealista Óscar Domínguez, se emplea también la imagen «buey de agua», si bien no se refiere a un «cauce profundo que discurre lento por el campo», por no existir ríos en dichas islas, sino que se aplica al agua torrencial que baja por los barrancos en invierno, aunque sí indicando la misma idea de fuerza y acometividad que define el poeta granadino. Otra imagen campesina canaria es «pie de lluvia», que designa la columna de agua que se divisa en la lejanía cuando rompe a llover una nube sobre el mar, imagen que relaciona con las frases «pie de viña» y «pie de rosal», refiriéndose a varas de estos vegetales para ser plantados. Algunos pescadores de Santa Cruz de Tenerife emplean la expresión «mar parida» para significar las noches en que la mar está llena de fosforescencias, llamando «argentías» a cada grano de luz, en una curiosa simbiosis de lo popular y lo culto, expresiones estas todas que han sido recogidas por la poesía moderna de la isla de Tenerife.

El poeta tinerfeño Julio Antonio de la Rosa (1904-1930), en su libro *Tratado de las tardes nuevas*, publicado un año después de su muerte, siguiendo la línea española de su época, glosa en un romance una copla popular: (Yo no digo que mi barca — sea la

mejor del puerto — pero sí digo que tiene — los mejores movimientos). Y en su poema «Ay, ciprés que te me escapás», recoge parte de otro cantar del pueblo: («Cementerio de Tegueste — cuatro muros y un ciprés»).

Todo esto nos dice claramente que el acercamiento del poeta al pueblo le proporciona un vivo material de imágenes que por desnudez y belleza expresivas tienen un vigor actual y permanente, y son capaces de dar una poderosa fuerza comunicativa a las formas de poesías más cultas y refinadas.

Y aunque se considere que el pueblo —en opinión de José María Cossío— vive en plano cronológico distinto del que vive la civilidad y sea su fondo sensible de antigüedad imponderable, es posible hallar en las aportaciones populares fragmentos subversivos e imbuirles «algún quejido de la conciencia ante las incertidumbres del ser o ante la confusión del mundo», como quiere Guillermo de Torre en la poesía de nuestro tiempo.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 25 de octubre, 1 y 8 de noviembre de 1956]

## La lección de Juan Ramón Jiménez

En algunas de las comunicaciones leídas por los congresistas que tomaron parte en la III Bienal Internacional de Poesía, celebrada en Knokke el pasado mes de septiembre, sólo dos nombres de poetas españoles eran citados por los participantes extranjeros: el de Federico García Lorca y el de Juan Ramón Jiménez. Nombres, con el de Antonio Machado, que ha unido la Academia sueca en el preámbulo justificativo de la concesión del Premio Nobel de este año, a favor del poeta de *Animal de fondo*.

Pero además, al discriminarse la adjudicación del Premio de Poesía de dicha Bienal, el cual se otorgaba por primera vez a poetas vivos y que no hubieran obtenido el Nobel de Literatura, Juan Ramón Jiménez queda finalista con Giuseppe Ungaretti y el norteamericano Auden. Y no es poco honor para un poeta el que su obra haya sido considerada, precisamente por un jurado internacional de poetas, entre las tres primeras de la poesía universal. ¿Qué dirán ahora los vegetativos opinantes de que España termina en los Pirineos? Encerrarse en el reducido cerco de un país, por mucho que lo amemos y amándolo nos duela, es volver la espalda a la comunidad de los hombres y estrangularse a manos de la soledad y el olvido. Sólo quien sabe darse a los demás es acreedor a que los demás se enajenen con él y le incorporen a la aventura de su espíritu. Sólo quien vive planetariamente, girando en el cosmos de los suyos, puede aspirar a encontrarse un día virilmente en la hoguera cordial con que los hombres calientan sus inquietudes y sus ahíncos, en el profundo aliento de libertad que modula el mundo, en ese deseo nunca muerto de unificarse en paz y comprenderse sobre las fronteras. Este sentido ordenado del orbe del poeta es el que ha valido a Juan Ramón Jiménez el premio Nobel y su afán de universalidad, el deslizarse de lo accesorio para hallar su

esencia en hondo contacto con la autenticidad de su tiempo, es lo que confiere a su poesía un valor de eternidad que no invalidan con sus palabras los que quedan al descubierto con su conducta poética eunucoide. Hoy, el nombre de Juan Ramón Jiménez, no sólo por su obra, sino por su vida, está hecho de pureza y de entrega. Y nada puede mancharle, aunque ciertos líricos se llenen la boca de elogios para, de alguna manera, ser consecuentes a sus modos de no entender lo que les quema y desnuda.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 1 de noviembre de 1956]

## *Estética de hoy, una gran exposición belga*

En el Casino Comunal de Knokke, situado en la costa belga del mar del Norte, donde tiene lugar cada dos años la Bienal Internacional de Poesía, acaba de ser organizada, con el título que encabeza estas líneas, una gran exposición de arte bajo la dirección del pintor flamenco Luc Peire. La finalidad que se persigue con esta exposición es mostrar la dependencia del objeto industrializado (muebles, telas, etc.) de las obras de arte más actuales presentando al artista como inspirador de muchas de las realizaciones de la vida moderna. Esta manifestación artística y documental, cuidadosamente pensada y llevada a cabo por Luc Peire, ofrece, de una parte, las obras de los escultores de París Bloc, Hadju, Jacobsen, Pevsner, Anthcons, Cousins y de los belgas Vonck, Lambrechts, d'Haesse y Bury y los pintores de París Pettoruti, Soulaiges, Piaubert, Carrey, Vasarely y Poliakoff y los belgas Mara, Peire, Dursenns, Mendelson y Bertrand. De otra parte, paralelamente a estas obras de arte puro —pinturas, esculturas, relieves móviles— en íntima fraternidad con las mismas, se expondrán muebles, telas y otros objetos originales de artistas tan significativos en el mundo de las formas modernas como Mies van der Rohe, Saarine, Bertoia, Angelo Testa, Esther Haraszty y otros varios que presenta Knoll Internacional de Bruselas. Se puede observar y constatar en esta exposición cómo las obras de arte de los plásticos modernos y las formas abstractas en que trabajan influyen de manera indudable todo un extenso repertorio de objetos que han entrado a formar parte, para regalo de nuestro tiempo, en la vida del hombre actual. Todas estas derivaciones de arte aplicado han sido bellamente presentadas por Luc Peire sobre paneles de color, sobre fotos marinas, entre fuentes y estanques de agua, que revelan una vez más la fuerza creadora de arte belga, por tantos moti-

vos enraizado en los medios más vivos e inquietos del arte de nuestra isla. Esta exposición, que será televisada y filmada por el Instituto para el Dibujo Industrial de Bélgica, ha sido abierta al selecto público de Knokke Le-Zonte el día 8 del actual y será clausurada el 1.º de julio próximo. Felicitamos cordialmente a nuestro admirado amigo Luc Peire y le deseamos los mayores éxitos, que hacemos extensivos a los expositores y Casino Comunal de Knokke, en su camino por el campo del arte.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 13 de junio de 1957]



## *El mundo transparente*, de Armand Bernier

En las ediciones Dutilleul de Bruselas y con el título de *El mundo transparente*, el poeta belga Armand Bernier —laureado, entre otros, con los premios Verhaeren, Edgar Poe y Albert Mocket, de la Real Academia de Bélgica— ha publicado una obra del más vivo interés en muy diferentes aspectos. *El mundo transparente* entresaca poemas de libros anteriores del autor, desde *Puertas oblicuas* (1931) hasta *Migración de las almas* (1952), iniciándose con unos versos de juventud datados en 1923.

Sin embargo, a pesar de las apariencias, esta obra no constituye propiamente una antología, ni un florilegio al modo clásico español, ni una recopilación de inquietudes y estilos, ni las huellas biográficas de una vocación. Aun participando la citada obra de todo esto, es, antes que nada, el documental metafísico de la aventura de un alma encarnándose, cumpliéndose en un lírico avatar, realizándose en entrañable destino. Pero en todo momento conservándose a la altura del hombre y sin dejar de hacer pie en su mundo circundante, en donde se nutren y humanan poderosas raíces intelectuales.

No es una antología porque en la obra sólo figuran los puntos culminantes de sus hallazgos poéticos. (Intencionalmente digo hallazgo y no búsqueda, evitando dar la impresión de malabarismo y juego en esta poesía que es toda un nacerse sin obstáculos.) No es tampoco un florilegio porque los temas no forman un mosaico múltiple, de abigarradas coloraciones, espigados aquí y allá, sino que se limitan a unas líneas constantes, a coordenadas de motivaciones sucesivas, que hacen ganar a los mismos altitud y lejanía en escala creciente. No presenta diversidad de estilos porque una superación de la forma —la madurez a que se refiere Marcel Arland en la Introducción de *Migración de las almas*— no implica

necesariamente la pérdida de unidad expresiva. Con ninguna fórmula histórica al uso es dable penetrar en el análisis de *El mundo transparente*, en lo que a su ordenación se refiere, lo cual lleva implícito su mejor elogio. Esta ordenación imprime al volumen un sello específico, un carácter diferencial, de viva actualidad, de primer día de la creación, cuando el fluir de espacio y tiempo aún conservaban virginidad de río que empieza a vivir antes de su pecado de ser río. En cambio, sí puede apreciarse, sin ningún esfuerzo, las tonalidades del clima espiritual en que se fue forjando la obra. Cómo se sensibiliza su universo con el meollo de cada día, con las ráfagas universalizadoras que conmueven la condición humana del poeta.

Quien conozca el paisaje belga, bien directamente, bien a través de la pintura, hallará en la poesía de Armand Bernier un traspaso muy cristalino del mismo. Hay una íntima correspondencia entre las llanuras, dotadas de una honda claridad interior, con su trilogía de árboles, aguas y pájaros, y el gozo de esta poesía, con gracia de alondra, que tiembla como un álamo y discurre como un manantial.

André Gascht, refiriéndose a Bernier, lo considera como el creador del mito del árbol, y la crítica ha destacado en su temática el culto del vegetal. Esto es así, pero no es menos cierto su preferencia por los animales a lo largo de su quehacer, casi con el mismo índice de presencia que el primero, y si bien no se advierte de rondón es porque el árbol está generalizado, como un ser único, mientras que las bestias, como sucede en su libro de 1948, *Il y a trop d'étoiles*, se hallan individualizadas. Igual insistencia que estos dos anteriores elementos, adquiere el agua, la cual, menos personalizada se derrama a menudo en imágenes, desde el poema de juventud con que comienza este ciclo, hasta el titulado *Vous souvient-il*, penúltimo del mismo. Y sería una de las fascinantes sorpresas a proporcionar por esta poesía el seguir a lo largo de ella la aventura del agua, partiendo de su neutra realidad cotidiana y desvelándola en su irse adaptando al trasmundo de tensiones que

condicionan el rostro íntimo del poeta. Es decir, el estudio del agua como vehículo existencial de un lírico acontecer.

Todo este amor por la naturaleza está sentido a través de la soledad. De una soledad que, en su máxima plenitud, excluye cualquier matiz y residuo panteístas, cualquier asomo de evasión, toda mera exaltación gozosa de los sentidos y que no está proyectada en el alrededor sino contrastada con las cosas. El mundo no es, por tanto, para Bernier, la imagen de su soledad personal sino el contenido y, al par, continente de otra, idónea, independiente, atenuada en relación con la suya, ya que la del contorno es física o, cuando más, sueño poético, pero nunca conciencia de sí misma.

Bernier nace en la campiña belga. El cambio de medio, al trasladarse a la urbe tentacular, queda impreso principalmente en los títulos —y, claro está, en los poemas que contienen— de dos de sus libros, *Puertas oblicuas* y *Carrusel de fastidios*, ambos de 1931, en los que predomina un rigor geométrico y una sequedad multitudinaria. El poeta se escapa de la ciudad, mejor aún, neutraliza sus ámbitos asordados por el camino arriba de los sueños. Una especie de claustrofobia metropolitana le domina. Pero si el sentimiento del campo, con su aire abierto, choca con la laberíntica cerrazón de la urbe, ésta, hambrienta de fraternidad y descanso, busca en medio de su alma de acero noble la ilusión de los arco iris, y se produce en Bernier el fenómeno cósmico de dos ambientes, campo y ciudad, paralelamente enraizados a vivencias de infancia y juventud, donde lo turbulento se desposa con apacibles soplos equilibradores. Sobre estas bases de sustentación se levantan sus libros posteriores, teñidos del color de cada instante.

*El mundo transparente* refleja con claridad meridiana el perfil auténtico del poeta, el proceso metafísico del hombre en ascuas y la índole de su poesía, jugosa, casi siempre, ascética a veces, límpidamente trabajada sobre las aguas de un tiempo con tantos lívidos fulgores como esperanzas liberadoras.

El volumen, por otra parte, está admirablemente editado y

las ilustraciones de Jacques Dormont no desmerecen del valor artístico de la citada obra.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 12 de septiembre de 1957]

## En torno a *Hombre en pie de victoria*<sup>1</sup>

Manuel Castañeda González nace en Santa Cruz de La Palma, en 1921, y reside en Tenerife desde 1934, donde ha desarrollado su actividad poética, iniciada con *Poemas del amor y del recuerdo* (1944), continuada a través de *Sombra sin forma* (1946), *La oscura fuerza entrañada* (1952) y *Habitada noticia* (1957), en cuya última parte de dicho libro irrumpe con su personal fuerza expresiva en el campo de lo social. *Hombre en pie de victoria* prosigue la misma línea apuntada, vertiéndose en el vehículo del verso libre, el cual se va despojando de ornamentaciones [...]. Un verso libre que, si bien más aligerado de compromisos tonales que el de *Habitada noticia*, aún no ha vuelto del todo la espalda a la artesanía melódica y a las decantadas combinaciones métricas tradicionales.

En la obra de este poeta puede seguirse palmo a palmo una sensibilidad en función de un tiempo vivo, que va desde el estatismo minoritario hasta el grito que clama y busca la intimidad comunicativa del hombre y golpea su soledad y angustia cotidianas. Sin embargo, *Hombre en pie de victoria* no cae en el formalismo de la angustia por la angustia o cualquier otra forma retórica más o menos del momento, sino que arrancando de la cantera de la

---

<sup>1</sup> Este breve artículo iba introducido por las siguientes palabras de *Gaceta Semanal de las Artes*: «A propósito del libro de Manuel Castañeda “Hombre en pie de Victoria” ha escrito el poeta Pedro García Cabrera el comentario crítico que publicamos a continuación. Con este libro, ya terminado y preparado para su distribución, iniciamos una colección que confiamos ha de ser del agrado de nuestros lectores. El libro se ha editado al amparo de esta “Gaceta Semanal de las Artes” y ha sido impreso en los “Talleres Tipográficos Sans”. Otros libros y otros autores esperan su turno. Quiera Dios que esta colección no empiece y termine con el libro que hoy lanzamos a la curiosidad del lector. El camino —para toda clase de publicaciones— es duro en las islas, pero firme la voluntad de cruzarlo».

angustia formula una gruesa protesta, lo cual esboza una dirección y advierte de una fe. De este libro se puede afirmar, más exactamente que lo hiciera Gabriel Celaya de un premio Ciudad de Barcelona, «que canta, insulta y reza». Se canta para defenderse de la soledad. Se insulta para destruir lo que nos molesta. Se reza para tocar la oscuridad de los deseos presentidos. Ninguno de estos tres elementos es desdeñable ni puede ser relegado a segundo término, ninguno de ellos dentro del cuadro de valoraciones expresivas de la más fresca actualidad. Nunca, la fe de salvación del hombre entre los hombres. Mucho menos la angustia, porque, como dice Guillermo de Torre, podemos «excluir hoy de sus límites (se refiere a la poesía) cualquier obra que no lleve en su último estrato algún fermento subversivo, que entre sus repliegues no esconda algún quejido ante las incertidumbres del ser o ante la confusión del mundo». Ni siquiera el insulto, porque en medio de tanta bazofia lírica inoperante no cabe el diálogo, ni el respeto, ni el silencio.

Estos tres elementos se dan y combinan en distinta medida en *Hombre en pie de victoria* y afirman el andar de este poeta hacia una búsqueda incansable de sí mismo, fluyendo entre la masa cohesiva del amor y la dispersión del contorno que le anula, pero ante el que se alza como luchador, sin plegar llanto ni bandera. Y es así como Manuel Castañeda González, no con ala evasiva, sino con barra y azada de obrero de su tiempo, entra con *Hombre en pie de victoria* de frente y desnudo, «en la libre alegría del presente».

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1959]

## Poesía canaria

¿Existe una poesía propiamente canaria? Claro está que no me refiero a toda la que se escribe en nuestro Archipiélago, bien por nativos o por foráneos afincados en él, ni tampoco a la de los insulares que residen fuera de su contorno, ni menos a la de oriundos, es decir, a poetas hijos de emigrantes canarios que, nacidos en países que se expresan en nuestra lengua, han tenido ocasión de encontrarse, en alguna dimensión, con las ascendencias isleñas de sus progenitores.

La formulación interrogativa con que comienza esta ponencia no implica que abrigue dudas previas sobre su existencia. Es más bien un principio de diálogo, un dar pie a la conversación conmigo mismo, sobre una poesía que manifieste en algún sentido caracteres diferenciales, que le confiera una personalidad identificadora, que pueda aportar matizaciones que la adscriban a nuestro entorno. Y a esta pregunta no debo responder con alegatos más o menos críticos, ni siquiera detenerme a mencionar aquellos temas que se han venido considerando como exponentes genuinos de la creación poética de las Islas, tales como los del aislamiento, la intimidad y el cosmopolitismo. Hasta hoy todos estos temas, que han aflorado en muchos poetas canarios, no sabemos, con inequívoca claridad, si son constantes anímicas de un espíritu insular o si se trata simplemente de preferencias generacionales, si son meros ingredientes literarios de circunstancias socioeconómicas mudables o características válidas para todo tiempo. Acabo de decir que no es mi propósito entrar en el análisis de tal cuestión. En primer término porque aún no disponemos de estudios suficientes para tal empresa. En este sentido de carencia los centros docentes superiores de Canarias y en especial la Universidad de La Laguna tienen mucho que hacer; patrocinando tesis doctorales

que contribuyan a esclarecer rasgos definitorios de nuestro genio y figura, proporcionándonos datos sobre los movimientos que acunan nuestra presencia en el campo de la poesía.

Y en esta encrucijada de indagaciones quiero contestar a mi pregunta de si existe una poesía propiamente canaria con la única respuesta a mi alcance: con el testimonio de una parte de mi obra poética.

Uno de mis libros —*Las islas en que vivo*— fue escrito en su totalidad junto al mar batiente. En su prólogo hago constar que tal título alude tanto a una topografía concreta como a una insularidad física y mental. Y claro que no son estas las islas *donde vivo* —y subrayo el *donde*—, sino las islas en que vivo, aquellas en las que toma cuerpo y se cumple mi vida, lo que vale tanto como decir islas raíces que buscan, encuentran y se solazan con la amistad de otros archipiélagos que, más que soledades aisladas, son regazo de penas y alegrías en el que el hombre dramatiza el reflejo de su libertad. Y añado: no islas mordiendo la cola en un círculo de agua, sino reductos alzados con hambres de universidad.

Ya he dicho que los poemas que componen *Las islas en que vivo* fueron concebidos y escritos junto al mar batiente, en el litoral suroeste de Tenerife. Elegía para ellos lugares muy arriscados donde pudiera contemplar de cerca las olas en todo su salvajismo. Y he aquí la génesis de uno de tales poemas. Un día de mucha mar se me había parado el reloj. No sabía si la marea estaba subiendo o bajando. Era muy importante para mí conocer este extremo, a fin de no arriesgarme a que me sorprendiese el oleaje entre los veriles sin poder ponerme a cubierto de sus embestidas. Lo cierto era que aquella mañana la mar me sugería muchas cosas, pero yo no hallaba el lenguaje apropiado para apresarlas. Tenía trabado el paraguas de la expresión y no atinaba a abrirlo. De súbito, un golpe de agua me desalojó del sitio en que me encontraba y abandoné aquel risco sin haber podido pergeñar algo que me complaciera. A un hombre que cruzaba por aquellos andurriales pregunté si la marea estaba subiendo ya, porque una ola muy fuerte



me había mojado. Y aquel hombre me respondió: no se fie usted por eso de que la marea esté subiendo. Puede estar bajando y ser *un brote de la mar*.

¡Un brote de la mar! Esta expresión popular fue toda una revelación. Había al azar tropezado con el lenguaje que necesitaba para ordenar las ideas que me estaban bullendo. Ya renglón seguido escribí de un tirón el poema siguiente:

*Un brote de la mar ha llegado a mis pies.  
Inesperadamente  
se ha nacido del vientre de una ola  
con su cuerpo de llantos y rumores  
como si fuera de verdad una vida.  
Tan pura exhalación,  
tan leche hirviendo  
coronó su existir apresurado  
que aun al recuerdo dejó brecha  
su centella de agua.  
Apenas si he podido retener un instante  
su tiempo de morir,  
su nacer velocísimo a la muerte.  
Y acaso toda el alma de una isla,  
más que obsesión de rocas a pie firme,  
sea un brote de mar encadenado.*

Al hacer la autocrítica del poema me extrañaron estos tres versos:

*Tan pura exhalación,  
tan leche hirviendo  
coronó su existir apresurado*

pero, sobre todo, el segundo: tan leche hirviendo, cuya imagen no parecía armónica con el contexto. Cavilando, supuse que este

verso aludiera a un suceso presenciado hacía bastantes años, cuando una lechera, con sus cántaros a la cabeza, hubo de aligerar el paso para coger el tranvía de Tacoronte en una parada del trayecto. El cobrador, que la vio venir, y que retrasó la salida del artefacto para que pudiera tomarlo, le dijo: «Hoy se te hizo tarde.» Y ella respondió: «No; llego como la leche hirviendo». Esta frase, que dormía en mi subconsciente, se liberó del redil del olvido para injerirse en el poema, tal vez por la analogía del movimiento de las espumas con la apresurada blancura de la leche al hervir.

Para mí la poesía es tanto actividad del espíritu como comunicación. Pero comunicación no con éste, ése o aquél, sino con todos, incluido yo mismo. Si de verdad pretendemos acercarnos al hombre, no podemos convertirlo en una abstracción, en una palabra, en una escuela o en una moda. Es ilícito mutilarle, podándole riesgos y pasiones, sed y aventuras. Reducirle a una idea o a un lugar común es atentar contra su condición humana. Por otra parte, entrar en el hombre no es tarea fácil. Muchas veces entraña sacrificios. No basta imaginarlo. Es necesario participar con él en todos aquellos acontecimientos que enumera Rilke y que arañan la sensibilidad. Y aún así, siempre pueden quedar soterradas parcelas de soledades, los entresijos sordomudos de su intimidad, a los que todavía no han podido poner a flote los signos del lenguaje.

Casi todas las composiciones de *Las islas en que vivo* se han montado sobre una anécdota, pero tomándola solamente como punto de partida para esgrimir la silueta del poema. Y gran número de las imágenes que cristalizan en los mismos son formas elaboradas por el pueblo, experiencias formales que brotan espontáneas en la conversación cuando ésta se desnuda y deja al descubierto el acervo de vivencias acumuladas por un particular modo de existir.

Así las expresiones brote de la mar, la verga de la brisa, agacharse la brisa, el agua de la mar se muere en las salinas, la picadera de la mar, pie de lluvia, mar parida y otras muchas surgidas en mis charlas con gentes de nuestros mares, no son féretros de reali-

dades desfasadas, ni muertos caparazones lingüísticos, ni curiosidades de museo, sino expresiones de convivencia con el medio marino, eslabones de ahormadas experiencias nativas. Y estas imágenes son sienes, ojos y oídos de isla. Son, en resumen, nosotros mismos, poblando el tiempo anónimo de la mar.

[*Primer Congreso de Poesía Canaria* (1976),  
Aula de Cultura de Tenerife del Cabildo Insular, 1978]

## Tradición europea en la poesía de Canarias<sup>1</sup>

Agradezco a Radio Club Tenerife la oportunidad que me brinda de hablar sobre la tradición europea de la poesía de Canarias.

De dos distintas maneras pueden ser consideradas las Islas: desde el exterior o desde dentro. Para el transeúnte intercontinental, nuestras peñas atlánticas, en la planicie del mar, son oasis. Para el nativo, sellado a la roca, desde la que otea todos los horizontes como si estuviese en el centro de una inmóvil rosa de los vientos que posibilitara todas las direcciones, la isla es mirador. Esta dualidad, este doble aspecto de lo insular, viene dado literariamente desde la epopeya homérica. Para Ulises, condenado a vagar sobre las aguas, la isla, Circe, es encanto, oasis, aventura. Para Penélope, condenada a esperar, la isla, Itaca, es intimidad, mirador, ventura. Desde esta intimidad, este mirador, esta ventura, el mar que nos rodea y aprisiona es foso y obstáculo que nos recluye en la concha del silencio, que nos vuelve hacia dentro, haciéndonos resonar interiormente como una lírica caracola. Y cuando logramos evadirnos de ella, aun siendo sólo con el pensamiento, como el mar es también sendero innumerable, tiempo sobre el que se abren todos los caminos, su espíritu en fiesta se prende en la novedad, que es siempre un sueño, y no en el lugar común, que es siempre una muerte.

Este ir en busca de lo nuevo, este lanzarse sobre los manantiales directos de lo europeo para abreviar la eterna vigilia de su inquietud creadora, constituye una de las constantes más fecundas y características de los poetas insulares. Ello no significa volver la

---

<sup>1</sup> Según opinión del escritor, periodista y estudioso Manuel Perdomo Alfonso, el trabajo pudo emitirse muy a finales de la década de 1970.

espalda ni infravalorar lo vernáculo, entendiendo por tal el romper o desoír el diálogo profundo del paisaje, sacudir el cuño que una geografía apenas teñida de historia imprime al hombre que lleva a cuestras, lo que por otra parte no sería en todo posible. Y de la misma manera que el isleño tiene una fisonomía espiritual muy suya, que no es la de los demás, éste ha ido vertiendo la expresión de lo que le define y diferencia de otros tipos geográficos, en todas las actividades. En poesía, esta línea de abrir la valva de su aislamiento para captar la virginidad del mundo circundante (porque no es verdad que el mundo sea viejo, ni que todo esté dicho, ni que no haya nada nuevo bajo el sol) comienza en Cairasco de Figueroa, quien, a finales del siglo XVI, marcha a Italia a beber directamente en las ubres del movimiento renacentista para luego, de regreso, introducir el verso esdrújulo (al menos a él se le atribuye) en el Parnaso español y dejarnos su *Templo militante*, labrado platerescamente, y en el cual el concepto geográfico de isla asoma con fuerza y persistencia en muchas de sus imágenes, lo mismo que el sentido oceánico del mar. Y hasta vemos en el verso esdrújulo una clara filiación marinera, levantándose y encabritándose rítmicamente como la cresta de una ola al romper en la arena.

Esta misma línea la prosigue nuestro historiador Viera y Clavijo viajando por Europa y recogiendo las manifestaciones culturales de su tiempo. En sus cartas puede seguirse paso a paso su itinerario, cómo se va empapando del aura y las preocupaciones de su momento, cómo se imanta de aire europeo, de sus técnicas, de sus procedimientos, de todo lo que representa una conquista en las ciencias y las artes, para luego levantar el edificio de su obra, incorporando las islas a los quehaceres más vivos de la época. Viera entra en España por Los Pirineos y es curioso observar cómo sus juicios estimativos del paisaje español van surgiendo en función del recuerdo del paisaje insular.

El gran movimiento que se aglutina en el siglo XIX en torno a la *Revista de Canarias* continúa esta misma línea. Ningún hecho ocurre en el acontecer europeo que no sea puesto al descubierto

desde París, centro entonces de las luces del siglo. Los problemas culturales se proyectan con viveza sobre Tenerife, se ordenan en nuevas perspectivas en medio del vendaval romántico que nos prende en su torbellino poético. Hasta tal punto que el poeta español don Alberto Lista se cree obligado a aconsejar a un poeta amigo de las islas que no imite a Lord Byron ni a Víctor Hugo por ser —dice— corazones prosaicos.

Nuestra generación ha seguido en el mismo camino con tres revistas, *La Rosa de los Vientos*, *Cartones* y *Gaceta de Arte*, con las cuales contribuyó al movimiento renovador de las artes que sacudió Europa durante el paréntesis de paz comprendido entre las dos guerras mundiales. Cada una de estas revistas tuvo su tónica propia: *La Rosa de los Vientos* respondía a la corriente europeizante española; *Cartones*, a la valoración de lo insular dentro de lo occidental; *Gaceta de Arte*, a lo universal.

Quiero hoy recordar tres poetas que respiraron en el clima de estas revistas, ya desaparecidos: Ismael Domínguez, José Antonio Rojas y Domingo López Torres, cuya labor permanece aún casi inédita.

La poesía de Ismael Domínguez era una casi increíble aleación de fuerza y delicadeza. Labraba la estrofa con morosidad y sabiduría, a estilo de orfebre, sin prisas, dando tiempo al tiempo. Todo ponderación y equilibrio, en su verso no hay estridentes imágenes ni expresiones trilladas. Su irreprochable buen gusto le llevó a huir de los extremos, aunque en su estimativa se sintiese más cercano a los innovadores, con sus formas abiertas, que a los académicos, con sus formas cerradas. Poseía el arte difícil del adjetivo, una como manera de adjetivar en voz baja, confidencial, sin esfuerzo. Una adjetivación que sosegaba la frase, imprimiéndole fortaleza y novedad, como si estuviera escrita con palabras color sepia. No militó en ningún ismo porque ni en la vida ni en el arte fue osado ni tímido. Su ternura varonil, el ritmo lento de su espíritu le empujaban hacia la saudade de los mejores líricos portugueses y hacia la pausada prosa de Azorín.

José Antonio Rojas, muerto en nuestro mar con Julio de la Rosa, era una imaginación extraordinaria, siempre desbocada, cazadora de lo imprevisto, con ráfagas que lindaban en lo genial. Su poesía desconcertaba por su ímpetu barroco, por la fuerza centrífuga de su lirismo, por el orden anárquico de sus imágenes, por su desgarramiento cósmico, por los saltos mortales de su ternura. Todo en él era riesgo, y disonancia, y puro quehacer arquitectónico cruzado por silbos musicales. Otras veces caía en profundos pesimismos o en encantadoras baladas familiares sobre ritmos graciosos de fluida dulzura. Personalidad desigual, de dramáticos altibajos, con cantiles salvajes y playas acogedoras, José Antonio Rojas era, a mi juicio, el poeta mejor dotado de su generación, el de más ricos contrastes humanos y el de más poderosa originalidad. La mayor parte de su poesía, apenas conocida de sus íntimos, surgió dentro del ultraísmo, nombre con que se bautizó la aportación española al movimiento poético europeo de entonces.

Y por último Domingo López Torres. Guardemos un instante de silencio. Y que el claro rumor de su poesía sirva para resaltar el oscuro alarido de su muerte.

[En Radio Club Tenerife]

## Palabras de Pedro García Cabrera<sup>1</sup>

Amigos, cuando los componentes de Poesía Joven establecieron contacto la primera vez conmigo, se llevarían la sorpresa al encontrarse con un hombre que nunca se ha endiosado. Que jamás tomó la actitud olímpica de lanzar truenos y rayos contra la obra poética que comenzaban a hacer los demás. Y es que desde mi juventud caló en mí muy profundamente aquella frase dilemática de Eugenio d'Ors: «En arte, en la creación artística, el que no es aprendiz es un farsante».

Ha de entenderse por esto que el arte, la poesía concretamente, ha de estar siempre buscando nuevas formas de expresión, ha de profundizar en el mundo interior del hombre, poniendo a flote todo aquello que está reprimido. Unas veces de manera inconsciente, otras por la fuerza exterior de la represión. Y el que no es capaz de estar siempre descubriéndose a sí mismo, estudiando las formas de comunicarse con los demás, pero siempre atendiendo a una calidad poética que muchas veces no es comunicativa por sí misma, aquel que no es capaz de estar buscando siempre en el camino de crear nuevas vías a la poesía, ése, si se amana y comienza a trillar sobre lo hecho y no le importa que queden en la oscuridad de sí mismo, y por lo tanto de los demás, partes muy vivas de su mundo interior, ése es un farsante. Todo el que se amana, trilla sobre lo hecho o no es capaz de romper ese freno circular que le ata, sigue siendo en arte, como en la vida también, un verdadero farsante. Es así, que estos jóvenes que por su misma juventud están creando cada día su manera de expresión, encon-

---

<sup>1</sup> Discurso de Pedro García Cabrera en el homenaje que le tributó la Joven Poesía en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el 19 de septiembre de 1980.



traron en mí los brazos abiertos. Yo no les he dado nada a ellos, absolutamente nada; yo nunca he sido maestro de nadie ni tampoco he querido ser discípulo de nadie. Ellos me han entregado su juventud, su cariño, su entusiasmo, su alegría; yo les he podido dar simplemente la compañía de un compañero un poco mayor que ellos, pero que trabaja su parcela de Poesía como ellos lo hacen también. Por esta juventud, ellos pensaron también en *Gaceta de Arte*, y aquí han estado esta noche Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl. Conmigo y con vosotros. Con mucho cariño, Maud Westerdahl nos ha llamado a los tres «los tres Mosqueteros». Y efectivamente, fuera de toda ironía, la amistad entre nosotros, no una amistad de agua mansa sino de agua corriente y tumultuosa; nosotros discutimos los problemas y los discutimos a fondo, pero nos trazamos un camino y ese camino lo hemos seguido desde el principio hasta hoy. Yo no les quiero cansar a ustedes. Les puse como condición a los jóvenes que esto no fuera un acto a base de ditirambos a mi persona. Que les ponía la condición de que cada uno se expresara poéticamente y nada más. Que olvidaran los adjetivos, que olvidaran el afecto, incluso, en parte, lo he conseguido, en parte, no ha sido posible. Que conste que yo me he negado a ello desde el principio. Éste para mí es el homenaje que más profundamente ha calado en mi vida, porque viene de la juventud, de la misma juventud de ayer, ésta que ve nacer el sol todos los días. Y todos los días son nuevos. Porque no es cierto que no haya nada nuevo bajo el sol. Para el que está comenzando la vida, es nuevo el amor, la sonrisa, la amistad y nadie antes que ellos la han vivido porque la experiencia en estos trances no es válida para ellos. Han de vivir su propia existencia.

Yo no he hecho más que trabajar en mi poesía. No he pensado nunca en ocupar un determinado puesto. He trabajado en silencio, porque yo he amado mucho la soledad. No para rehuir el contacto con los demás, sino para poder levantar la esperanza. He luchado siempre por la libertad de expresión y he tenido aún hasta hoy la virginidad que tiene el aire y el agua no contaminada

y la luz y el fuego, y un elemento también de mi mundo interior, el más extraordinario de todos: la libertad. He luchado por ella, y he luchado porque he tenido la fortuna de nacer en una isla, una isla que tiene el seno de la fecundidad. Las islas son los senos de la fecundidad sobre el mar y he tenido la fortuna, como muchos de vosotros, de nacer en esta isla. Gracias a todos por vuestras atenciones.

[En *Pedro Garda Cabrera. Homenaje. Joven Poesía Canaria* (19 de septiembre de 1980), Editorial Pilar Rey, Libros Taiga, Santa Cruz de La Palma, 1981]

# REFLEXIONES Y ESCRITOS POLÍTICOS

## La carretera de la liberación

*Al Cabildo de La Gomera*

«No hay política grande —dice Herriot en ese saludable programa de reconstrucción nacional y exaltado amor patrio que es su obra *Crear*— que no se haya sostenido en una vigorosa administración de los trabajos públicos». Una política que no tenga por base una intensificación de las vías de comunicación y una estricta vigilancia para cegar filtraciones, será siempre un estéril aborto condenable. Jamás podrá alcanzarse el codiciado horizonte resplandeciente sin antes roturar el adusto paisaje de nuestra isla con la serpentina de una carretera. Lo único difícil para un pueblo sería la búsqueda de esa arteria central, vitalizante. Pero resuelta la incógnita, es ya marchar sobre ruedas hacia maduresces frutales. De no ser petulancia diría cómo sólo una vía fluvial —el Nilo— creó una civilización: la egipcia. Y pensemos cómo nuestra edad de oro depende de esa medular carretera que juntará, en un hogar común, a nuestros pueblos. A nuestros pueblos aislados, agresivos unos con otros, caínes y abeles denigrantes. Pueblos desconectados, más que por los tajos profundos de sus barrancos, por simas de resentimientos. Pueblos que son vértebras rebeldes, discontinuas, y que no podrán ordenarse en recta columna vertebral dando a La Gomera, hoy baldada, una gallarda postura normal hasta que esa vena terrestre no los ponga en íntimo contacto, no los amase en un total y definitivo bloque.

Aparte este globamiento de nuestros pueblos, tan necesario para la labor de conjunto, que son las que rinden un máximo de efectividad, esta carretera resolvería la paupérrima vida, que, hoy más que nunca, arrastra nuestra capital.

Cuando intentemos hallar la clave del modo de comportarse un pueblo en todas sus características temperamentales —aun en

su moralidad—, el método infalible está en levantar un plano del paisaje en que vive. Conocida la anatomía del terreno, su producto —el hombre— se ilumina hasta el fondo. Y el paisaje de San Sebastián es seco, pobre, desmedrado. La naturaleza le creó para el ascetismo. Sus tostadas entrañas mendigan alimentos de lluvias y verdos. Y en función de estas montañas un pueblo que en sí mismo no pudo encontrar desarrollo. Sólo una puertecilla de escape: el puerto. Pero su puerto sirve casi únicamente para importar. Que es aumentar la pobreza cuando la exportación es casi nula.

Negados de bienes naturales y queriendo vivir este pueblo tuvo que sostenerse de los centros burocráticos, del dinero para obras públicas, de inmoralidades salvadoras. Las bridas de la conciencia son débiles para el sagrado espolazo del instinto de conservación. (Yo, atado —recalco atado— a un tal medio, os hubiera imitado, amigos de San Sebastián.)

Claro que nuestra capital ha tenido posibilidades de engrandecimiento. Ahí está ese filón de «El Llano de la Villa», llaga de enconos, cementerio de la riqueza de San Sebastián. Asunto que ha asesinado el progreso de un pueblo. Más todavía. Que ha atentado contra el pulmón agrícola del Archipiélago.

Pero volvamos a nuestra carretera, aun cuando esto sea, como en el entremés clásico, discutir el fruto sin haber plantado el árbol. Por su virtud, los pueblos del norte darían a San Sebastián el tráfico —la vida— y a cambio la capital daría al norte el puerto para la fácil salida de sus productos. Ella traería la intensificación de las zonas de cultivo. El montaje de oficinas de las casas exportadoras. El movimiento de viajeros, autos, hoteles. Y ya entonces podría acondicionarse un Hospital —inútil hoy para la isla por ser más fácil el transporte a Tenerife—. Y pensarse en la creación de un Instituto. Y tantas otras cosas que cambiarían totalmente la fisonomía de La Gomera.

Por todo esto —vellocino de oro— y por no ser el Cabildo el Jasón preciso, la desconfianza es nuestra sombra. De vuestras manos, señores consejeros, que sostienen este Concierto, están

sujetas nuestras miradas. Recordad la frase de Herriot con que abro la perspectiva de estas líneas. La puerta de la liberación está abierta. —Liberación y, además, dignificación para vosotros—. Pasemos todos, sin nombre ni cliché, hermanos compactos, bajo el arco triunfal. Rápidos a la meta. Rectos a la victoria. Es ya el único camino.

[*Altavoz*, Santa Cruz de Tenerife,  
20 de octubre de 1930]

## Carta abierta

Señor don Daniel Ramos Ventura, en Vallehermoso.

Distinguido paisano: Ya que parece interesarse usted por nuestros obreros, según se desprende de su contestación al mal comprendido artículo —y no por usted, precisamente— de Juan Pedro, sin que yo intente proyectar un fiat en los pliegues borrosos de tal incidente, traeré aquí la contradicción manifiesta entre el sentir obrero —al que pertenecemos los dos— y la actuación que viene realizando. Y digo, con frase que no es mía, que todo hombre tiene la libertad que se merece. Esto, que pudiera ofrecer fallas, es una afirmación rotunda en la pasividad ambiente de ese valle, que más parece llanura, pues no se eleva en el obrerismo ninguna colina despierta, ninguna altitud redentora. El valle está lleno de montañas libres y conmovidas que trepan al aire. En cambio sus hombres rastrean. No han sabido copiar el ejemplo del paisaje y los obreros están esclavizados. Quien esté libre que arroje con verdad la primera piedra.

Los han llamado a ustedes borregos. El calificativo pudiera aparecer como duro. Y sin embargo...

Toda la historia de la civilización humana es una liberación continua del hombre —dice Riazanow— de las trabas del reino animal. En los estadiums avanzados de esta civilización, el hombre *social* sustituye al hombre *natural*. Y los obreros de esa isla no han conseguido esa constitución. Continúan en el estado primitivo de la tribu. Será doloroso, pero ello es cierto. Las palabras de los obreros podrán desmentirlo; pero sus hechos lo afirman.

Ahí está, aún caliente, el despido injusto de un obrero de las obras que se realizan en la carretera de ese pueblo.

En ninguna parte donde exista una masa organizada de obreros —socialmente constituidos— suceden casos como el de refe-

rencia. Las leyes conceden a los obreros el derecho de asociación para contrarrestar las arbitrariedades de los patronos. Y ese derecho importantísimo no lo ejercen ustedes.

Describiré el hecho desnudo. Ese contratista agredió económica, social y moralmente a un miembro obrero. Y los obreros de Vallehermoso —por los que usted parece interesarse— se cruzan de brazos, aguantando la bofetada denigrante, sin adoptar los medios defensivos que la ley les concede. Frente a esta actitud, ¿cree usted sinceramente en la injusticia del calificativo borregos?

Esperando que sus hechos desmientan sus palabras, queda de usted quien le habla socialmente y no políticamente.

[*Allavoz*, Santa Cruz de Tenerife,  
30 de diciembre de 1930]



## Notas para una estructuración de las islas<sup>1</sup>

En las cuartillas de presentación con que el Presidente de esta sociedad, señores, inauguró este ciclo de conferencias, se dijo —y creo recordarlo bien— que no tan sólo interesaba el traer aquí figuras políticas ya en relieve, sino además las de todos aquellos jóvenes que pudieran aportar ideas al perfilamiento de esta hora de ahora, para mí náufraga y francamente ciega. Y el primero de los conferenciantes —el señor Orozco— añadió como amplificación y complemento de estas frases, que aquí en esta casa cabrían todos los matices políticos, las más variadas opiniones, las más opuestas ideologías. Y que, únicamente, debiera tenerse en cuenta por todos los que en este ciclo tomasen parte, una a manera de condición esencialísima: la sinceridad. Sin necesidad de tal advertencia, yo me doy a ella por entero. Y fiel a ella, diré: que si bien este curso de conferencias tiene mi simpatía, no participa de todo mi afecto, por cuanto se podrá decir que esta época —como todas las épocas, pues no es privilegio de ninguna— es de pensamiento, de palabras y de acción, pero esto nada significa si no se puntualiza, se concreta algo más, añadiendo que el pensamiento ha de estar sujeto a un canon, a un rigor las palabras y a una disciplina los hechos, suprimiendo el falso aditamento de cuarterería —ruin cocina de entorchados de agobio— con que se ha cargado esta palabra, a la cual hay que devolverle en su prístino fulgor con Unamuno —esa voz trágica que se desuella en una España derrotada— diciendo que disciplina viene de discípulo. Por ello, porque estas conferencias no están sujetas a un control científico —considerándolas como serie, aun cuando sí pudieran estarlo cada una por sí,

---

<sup>1</sup> Al original manuscrito le falta el final del discurso. Igualmente a la transcripción mecanográfica, realizada por el autor.

aisladamente— es por lo que digo que este ciclo ofrece una falla a la entrega total de mi afecto. Hubiera sido para mí más halagador, en gracia a la mayor efectividad que pudieran rendir, haber convocado una reunión previa y haber confeccionado un plan armónico, ceñido a una poderosa unidad integral —integrado con especialidades—, como exigen los tiempos a cualquier manifestación del intelecto: ya sea pensamiento, palabra o acción.

Porque no debemos olvidar que el punto de partida de toda época constructiva se caracteriza por la ordenación de elementos, antes dispersos. Y el siglo XIX no hizo otra cosa que adoptar una actitud francamente revolucionaria contra todo lo estatuido, proporcionándonos esos elementos que le han venido tallando en los años de prueba de este siglo, para comenzar de nuevo a ensamblarlos. Y no es que sea un privilegio que quiera recabar para sí esta generación, que ya se ha llamado de 1929. Sino que pulsando aconteceres históricos, entraré con Antonio Espina en un ensayo publicado en la *Revista de las Españas* titulado «La cita del tres con el cero», donde demuestra que los grandes acontecimientos se producen alrededor de concluir la primera treintena —1930, 1830, 1730— de cada siglo. A esto podrá objetar que el siglo cronológico no corresponde siempre al siglo histórico; pero que siempre hay un aprendizaje que oscila en los cincuenta primeros años es indudable.

Con la organización de este ciclo de conferencias en la forma indicada, se lograría que las ideas irradiasen más puras, como son y como deben ser, sin que un premeditado fin las deformase acomodándolas a una postura adoptada de antemano, ciñéndolas entre el aro rígido de un partido o entre la pulsera de conveniencias posteriores.

Espero que no se vea en esta apreciación asperezas ni ángulos punzantes. Sólo a la categoría de las advertencias me remito. Y no hay aquí un deseo de fustigar. Antes bien, enciendo mi gratitud —ya que es hábito agradecer lo justo, y más ahora en que lo ilegal y lo injusto es lo normal— por haber, por primera vez, cotizado en el

campo de la isla a elementos jóvenes, hasta hoy, a pesar de las esperanzas cifradas en ellos, al margen de toda actuación por no abrirseles las compuertas ciudadanas. Recluida en el mundo abstracto de las ideas, recorriendo un aprendizaje de silencios, parece llegada la hora de exteriorizar las ideas acumuladas en días pensativos, en nuestros días de estudiantes libres. Sólo lamento el que mis primeras palabras políticas no se hayan dado al viento tremolando en él, en lugar de la bandera de los Borbones, esa otra más noble de una república liberadora.

Pero al abandonar la juventud esos reductos de silencio para entrar en tablados de iniciación colectiva, mucho me temo que no vaya a producir disgustos en determinados sectores de opinión. Y no es que quiera traer aquí formas de lucha entre lo que falsamente hemos llamado nuevos y viejos. Sino que al actuar la juventud, ésta ha de hacerlo seguramente en forma de caña. Y las cañas jóvenes no son bien recibidas en la masa compacta de los maduros, de no haber en ella esa sagaz mirada con que Herriot encabeza su obra *Crear*. «A los jóvenes franceses para que sean más inteligentes y más atrevidos que nosotros», dice. Frase que por sí sola es ya capaz de crear una juventud, pues es de una cordialidad y de un estímulo ejemplares. He nombrado jóvenes y maduros, dos núcleos que desequilibran todo momento histórico. Y yo pienso, aquí en la vela de la idea, sin la contextura seria del mar madurez— y el alocado correr del viento —juventud-maduros y jóvenes. Hay aquí el hecho biológico. Y como biológico, fatal, irremediable. La juventud es insumisa, descontenta. Mira con desinterés las cosas. Rebelde, todo le parece poco. Corresponde este momento —romántico— con el predominio de la asimilación sobre la desasimilación con un romanticismo fisiológico. Luego, va demostrando simpatías, afectos, que es como si fuera tomando posiciones, encadenándose, característico de quien avanza a la madurez. Y al llegar a ella es ya conservador, aun cuando sólo lo sea en algunos casos de sus propias ideas. Corresponde este momento con el equilibrio entre asimilación y desasimilación. Hay ya contención. Lo que

puede llamarse un clasicismo fisiológico. Esta teoría de evolución al conservadurismo paralela a la edad, la he cogido del catedrático de la Central Jiménez Asúa. De modo que la razón de un choque de ideas, si lo hubiera, entre dos generaciones, está en este mecanismo del que no podemos escapar unos ni otros, a menos de traicionar el principio natural a que ha de ajustarse el individuo en cada plano de su trayecto vital. Y aun cuando éste a manera de prólogo se va dilatando un poco ya, no quiero entrar aún en el tema anunciado, «Notas para una estructuración de las islas», sin antes hacer una última consideración, a mi juicio de excepcional importancia. Me refiero a eso que llamamos «aplatanamiento». Casi todos hemos sido testigos, cuando no autores y actores, de algún individuo extraño o íntimo que, al descubrir una necesidad o fuente sin explotar y preguntarnos el motivo de la negligencia, ante la cara seria de la responsabilidad, contesta no con un encogimiento de hombros, que sería traducción de una indiferencia, sino con un: «¿Qué quiere usted? El aplatanamiento». Y el «aplatanamiento» es el lugar común más agudo y más desastroso que pudo inventar un pueblo, para no hacer nada. En él halla disculpa toda inactividad. En él se refugia toda responsabilidad. A él se acude como escudo protector para eludir toda acusación pasiva. En él se entierran las energías de un pueblo. Y la vida —digo con Zulueta— es una afirmación. Una afirmación continua para desvanecerla entre los decadentes cojines de un *dolce far niente* agostador. Por tanto, yo traduciré aplatanamiento por vagancia o por gandulería. Y una prueba de esto es la idea lanzada hace algún tiempo por un diario local —creo que por *La Prensa*—, que es al diario que siempre le asaltan ideas peregrinas. Me refiero a lo que se viene llamando industrias turísticas. Para que los extranjeros —aves de paso, con escala de unas horas— se diviertan, y para procurarles distracciones, se ideó movilizar de un modo permanente a un grupo de ambos sexos que máquillados con los trajes típicos bailasen y cantasen con eso que se dice que es tradición popular. Y yo me pregunto cómo es posible que un pueblo descienda a trafi-

car con sus sentimientos. Digo pueblo, y no es verdad. Porque la masa está ausente de estas ideas. Pero es necesario que las sepa para que se vaya formando una conciencia y que en la hora responsable sepa exigir a los que pretenden comerciar con nuestra libertad, ávidos de libras esterlinas.

Y ya ahora entraré en esta otra parte más seria: de unas «Notas para la estructuración de las islas». En una glosa de Eugenio d'Ors, se habla de las reacciones y contrarreacciones en los siglos a la manera de la disposición que en la pila de Volta tienen sus elementos: rodajas de zinc alternando con rodajas empapadas de agua acidulada. Y se dice que a un siglo preocupado por la Historia sucede otro enamorado de la Geografía. Siglo XIX, eminentemente histórico. Por tanto, amigo del subjetivismo. Por tanto, desordenado. Como reacción, el XX, eminentemente geográfico. Por tanto, amigo del objetivismo. Y por tanto, anhelante de orden que es construcción. He aquí ya en camino central: exaltación del suelo nativo. Penetrando en el *Ideario Español* de Ganivet, encontramos ya esta afirmación previsoras, y, como toda previsión, antecendencia de la hora actual, que nos descubre un medular foco de posibles radiaciones fecundadas. «He aquí —dice— un criterio fijo, inmutable, para proceder cuerdamente en todos los asuntos políticos: agarrarse con fuerza al terreno, y golpearlo para que diga lo que quiere». Este criterio geográfico es base de todas mis ideas. Tendamos la mirada por las islas. Siete islas como siete figuras en el escudo del mar. Y esta visión me lleva a otra simultánea: a Cuba. Y en Cuba: al Ateneo Canario. Y en el Ateneo Canario: a la bandera de su asta, en campo azul, siete estrellas bordadas. Los isleños expatriados han clavado en la tela simbólica la emoción geográfica del Archipiélago. Siete estrellas emergiendo del mar. Y todas iguales. Con un perfecto sentido de la armonía, de la cordialidad.

Junto a esta visión de presente isocronismo, traeré esta obra de tiempos más lejanos: Grecia. La concepción del cosmos griego tiene su imagen exacta en la isla, rodeada por el mar. También en

el continente la polis es una isla. Cada ciudad abarca lo que el radio de la mirada. Más allá hay otra ciudad: un país enemigo. Y son dos los archipiélagos helénicos. El de las islas ancladas en el agua. Y el de las polis sujetas en la tierra. Aquí se ve cómo la moción geográfica del insular fue implantada en el continente. Y de esto, ¿qué se trasluce? El profundo individualismo del insular como reflejo del territorio. El griego adora la escultura: su arte predilecto. La figura aislada, sin grupos. Se repite otra vez el eco de la isla, aislada también. Y se vuelve a repetir en el diálogo socrático. Platón, en el primer tomo de su *República*, gira, ciñéndolo, alrededor del concepto de justicia. Le contrapone objeciones que lo desvirtúan. Lo clarifica, deslinda, define. De la misma manera que el mar contornea —definiéndolo— el perímetro insular. Y este individualismo le lleva —al griego— a la máxima libertad, a no reconocer supremacías. Por eso las ciudades se destrozan unas a otras dentro de su misma nación. Atenas y Esparta son los ejemplos más vivos por tener vitalidad más poderosa. Pero también las restantes se miran con recelo, con encono. Y tenemos ya aquí un cuadro antiguo que se repite en nuestras islas. La lucha de siglos que sostienen Gran Canaria y Tenerife actualiza este ejemplo histórico, coreado por las otras menores. Lucha de siglos porque así se hallan en nuestros hombres regionales. María Luisa Villalba, antena joven y uno de los más recios pilares del pensamiento actual atlántico, ha recogido estas fulguraciones combativas, desde Cairasco de Figueroa, de Las Palmas, y Antonio de Viana, de Tenerife, poetas los dos correspondientes al Siglo de Oro español, hasta nuestros días agitados y en fervores. He aquí planteado ya un problema de orden interno. Un problema subsiste —dice Ortega y Gasset— allí donde late una oposición. Y oposición manifiesta existe entre las islas. Ésta estalla siempre que se quiere señalar a Santa Cruz o a Las Palmas como capitales del Archipiélago. Ninguna se tolera a la otra esa distinción única. Por tanto hay que resolverlo lógicamente. Se precisa vivir no en llamas de discordias sino de solidaridad. A la unión. Pero ésta ha de ser de tal forma que,

respetando la realidad objetiva de nuestra geografía, abra los paréntesis de libre acción que dicta el individualismo. Es decir, que junto a la autonomía que exige cada isla haya también una federación de ellas. Unos Cabildos más amplios que los actuales encauzarían la autonomía que solventase los asuntos de cada peña. Y una mancomunidad con elementos de Cabildos mecanizarían los temas que afectasen a todo el Archipiélago.

Este tema de la autonomía regional, actualizado últimamente por el doctor Marañón en un artículo publicado en *La Provincia de Huelva*, con la interrogación de «¿Centralismo o autonomía?», no tiene aplicación a nosotros en la forma por él planteada, aun cuando sí la tenga para todas las demás provincias españolas.

Dice el autor de *Los Estados intersexuales de la especie humana* que así como no ocurre en el organismo humano la más pequeña lesión que no tenga su resonancia en los centros nerviosos y cerebrales, así también el más leve suceso de una aldea debe repercutir en toda la nación. Es lo que llamaríamos la supersensibilidad social. Los pueblos no pueden ser cotos aislados; pero así como cada órgano tiene una función específica, así también hoy las capitales de provincia tienen intereses locales, y que sin embargo no pueden resolver sin contar con Madrid, con la lejana capital del Estado. Y es preciso que los miembros se universalicen, que cada miembro esté imbuido de un enérgico interés nacional y que la trama administrativa no sea solamente la que nos supedita al eterno conductor. De modo que la autonomía consistiría, según esto, en resolver nuestras necesidades de orden local, sin contar con Madrid y el centralismo, en esa universalización de los más reducidos cotos aldeanos que crearían una expectación por lo nacional, vibrando todos ellos en una atmósfera idónea. Pero esta fórmula no resiste el análisis. Porque el cuerpo humano crece por intususcepción —de dentro a fuera— y el cuerpo geográfico y social por yuxtaposición-agregación. Y cabría preguntarnos el doble absurdo de esta pregunta: ¿cuántas parcelas —provincias— son necesarias para constituir una unidad?, ¿cuántas individualida-

des se precisan para formar un país? Concretándonos a España, diríamos que las provincias comprendidas en el ruedo ibérico. Pero, ¿y Canarias? Canarias no está encerrada en el perímetro hispánico, sino adentrada en el Atlántico.

A los canarios no nos resuelve nada esta autonomía. La traba administrativa, que es lo único hasta aquí, lejos de asociar, disuelve. Porque la trama administrativa viene a ser como la cadena que ata al presidiario. Del presidiario que sueña con romperla, oyendo la sirena de la Libertad.

La poesía del siglo XIX tinerfeño nos ofrece un caudal de sugerencias políticas, ya que como valor de arte se mueve dentro del patrón general de la española en el citado siglo, que ha confeccionado Ortega y Gasset. Es «sobrada de tamaño y falta de calidad». Pero para no entrar en el análisis de los poetas subjetivos —que dejaré para otra ocasión— entresacaré los siguientes párrafos de una carta prólogo publicada en el número 2 de la *Revista de Canarias*, correspondiente al 23 de diciembre de 1878, y cuyo autor resume admirablemente el espíritu de su siglo. «Nacimos para España —dice— en los días de su grandeza; pero hemos vivido en los tiempos de su decadencia: sus glorias las amamos sin el placer de haberlas sentido. *La desgracia nos hirió...* Estas consideraciones —añade— explican el hecho de que la poesía canaria no busque el tema de sus cantos en asuntos españoles y en la tendencia en muchos de ir a recoger la tradición en la lucha que sostuvieron los *generosos* guanches contra el conquistador *cruel*».

Claramente surge la burbuja inconsciente del sentimiento subterráneo que anidaba en los estratos más hondos de esta generación. Y el temperamental termómetro del XIX, terriblemente político y furibundo exaltador del liberalismo, reflejó este carácter en su poesía.

Pero no es este aspecto el que me interesa desarrollar aquí. Es el de nuestra independencia económica el objeto de esta charla. Y repetiré: que tal como concibe Marañón la autonomía no le resuelve a Canarias el problema económico, aunque sí, a primera



vista, el político. Se me dirá: ¿pero los problemas económicos no son también políticos? Ciertamente que sí. Pero en Canarias no ocurre tal cosa. Y es que Canarias pertenece políticamente a España, geográficamente a África y económicamente al extranjero. Pues siendo las islas eminentemente agrícolas, es en la explotación de la agricultura —con su exportación— donde tiene su independencia económica. Ahora bien. ¿Hasta qué punto somos dueños de nuestras zonas de cultivo? Pasemos la mirada sobre la isla de Tenerife. Emerge del mar y se alza como un tobogán en sus laderas, hay una exaltación de color. Una verde sinfonía predomina: son las plataneras. Toda la riqueza de la isla late en ellas. Pero en las zonas mejores las han comprado «casas» extranjeras. Otra parte está trabajada con préstamos hechos en libras por esas mismas «casas», con la condición de que al no desembolsar los pequeños propietarios la cantidad prestada y los intereses correspondientes, tendrán la exclusiva de la producción. Y por último otra tercera parte de las tierras cultivables están arrendadas a esas empresas extrañas. Si se hiciese una estadística de las hectáreas de terreno productivo con que cuenta Tenerife y otra con las que realmente pertenecen a los isleños, el lenguaje vivo de sus cifras nos llenaría de desaliento.

[Conferencia pronunciada en la sociedad «Juventud Republicana», cuarta del ciclo sobre temas políticos y socioculturales, en la segunda semana de diciembre de 1930]

## Asamblea de invertebrados

*La Prensa* de hoy publica el siguiente telegrama:

«Para recabar del Gobierno de la República no prive de representación en Cortes a las islas menores, mañana se reunirá una asamblea magna de todas las representaciones, esperando que Tenerife apoye estas gestiones».

Detrás del correcto despacho se mueve la intriga. No hay más que ver el origen del despacho: Hermigua: pueblo donde el Ayuntamiento sacó 13 concejales albistas. El copo. Y es que Hermigua es la residencia del máximo caciquismo. Allí todo está igual. En balde llegó la República. El último alcalde del último Gobierno faccioso continúa al frente de aquella corporación municipal. Los mismos matarifes de los derechos del pueblo miman una isla para quien la República no ha tenido más significación sino la de cualquier gobierno monárquico. Y ahora, como con el nuevo sistema de elecciones el diputado albista se les escapa de las manos, ponen el grito en el cielo: Un cielo que no puede ser otro que el de las arbitrariedades de siempre.

A las puertas de Tenerife viene clamando esa política gomeña, acuñada por intereses personales, húmeda de inmoralidades, que sesteo, con su hipócrita recato habitual por los primeros pasos del régimen naciente. Mares de asco me separarían de Hermigua, si este pueblo no fuera también el que logró 23 votos republicanos en la pasada contienda electoral. 23 jóvenes separados del momento actual porque no saben adaptarse a un burocratismo decadente y sí, sólo, en un tono lírico.

La resolución del Gobierno de verificar las elecciones a diputados a Cortes por circunscripciones es un magnífico golpe al caciquismo. Las «magnas representaciones» de La Gomera alegan una ingenuidad: que las islas menores no quedan sin representación.

¡Mentira! Lo que ellos piden es que esas islas no queden sin caciques.

Ya sabe Tenerife quién es el pedigüeño.

[*La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife,  
8 de mayo de 1931]

## Algo sobre desgobierno municipal. Aclarando conceptos

En la sesión del miércoles, cuando en nombre de la minoría socialista y por mandato de ésta hube de exponer nuestra impresión y censura sobre la labor pasiva —y casi de abstención— que viene desarrollando la mayoría republicana en cuyas manos y bajo cuya responsabilidad gravitan enteramente los destinos municipales, emití conceptos que no han alcanzado su justa interpretación.

Como socialista y como intérprete disciplinado de una minoría, me interesa grandemente que estos juicios vayan debidamente encausados porque podrían prestarse a juegos que dejarían en entredicho a una clase de trabajadores. Clase que, como todas, ocupa lugar preferente en nuestros credos. Esto aparte de que también esta circunstancia pudiera tomarse como lenitivo no justificable de aquellos a quienes iban enfiladas nuestras censuras.

La prensa local y particularmente *Gaceta de Tenerife y Progreso*, reseñan que yo dije que la administración municipal era un desbarajuste y que nadie sabía nada de nada, y que en tal desorganización los funcionarios perdían el tiempo en dimes y diretes.

Esto dicho así (y no he de negar que yo utilizara estas palabras) parece envolver un latigazo a los funcionarios. Interpretación falsa, pues a lo más que creo que podría llegar un concejal que no sea técnico en la administración, es a decir si está satisfecho o no del rendimiento, el método y la distribución.

Porque, ¿cómo se comprende que una minoría, esclava de la racionalidad, al enjuiciar la deslavazada actuación política —recalco, política— de la mayoría, involucrase censura a los funcionarios, abusando del viejo procedimiento de la divagación, que hoy pide en los debates municipales, con sacrificio de santa unidad creadora?

Para que se comprenda mejor nuestro propósito, que no fue, contra los que sólo tienen la misión de trabajar y dar realidad a las creaciones, buenas o malas, de la Corporación, siendo siempre, fatalmente, un reflejo de lo que ella sea, explicaré concretamente el caso grave y básico, esencial de toda buena administración que dio pie a que nuestra minoría pusiera de relieve el estado desorganizado y desorganizante de la administración municipal. (Y entiéndase de una vez para siempre que tal estado castizo no se origina en función de los empleados, sino en función de los elementos directores. Aquí hay dos campos perfectamente delimitados.)

Ningún concejal, por el solo hecho de su investidura de edil, es un hombre repentinamente versado en todas las cuestiones municipales; ni siquiera un iniciado en tales materias.

Suele ser, como lo somos nosotros, hombres de buena voluntad, revestidos de un mandato popular y encariñados con un programa que a conciencia y de buena fe tratamos de imprimir a todas las cuestiones susceptibles de ello, después de estudiar con entusiasmo las posibilidades mirando siempre al bien colectivo y, tratándose de nosotros, al social.

Sopesamos todos los problemas apremiantes, y nos detuvimos, porque no podía ser menos, en el más grave, en el, hasta ahora, insoluble: la vivienda.

Nos encontramos con muchas diligencias, proyectos, expedientes voluminosos, etc. Sistemas varios de financiación (siempre las finanzas) y otras cosas por el estilo. Pero, en resumen, nada. Quisimos estudiar las posibilidades del municipio, conocer sus recursos, su riqueza, en fin, y sacamos siempre las mismas consecuencias: todo exhausto, el crédito abusado.

Nos queda el último recurso: el de echar mano de lo inservible, es decir, de la propiedad no útil del Ayuntamiento, para que se fabricasen casas donde fuese. Y aquí viene nuestra tribulación. Deseamos saber cuáles son los solares que el Ayuntamiento posee y no utiliza. Un funcionario (nótese que es un funcionario y que,

por tanto, no cabe sospechar en nosotros que le neguemos capacidad y conocimiento) nos informa: Eso es sencillo. Pidan ustedes el inventario de bienes y propiedades del Ayuntamiento. (Y si no, la misma cuenta de propiedades, la correspondiente a este año o al último pasado.)

Nos mandan a una oficina. De ésta nos dirigen a otra, de esta otra a una tercera y después a una cuarta; hasta que nos cansamos.

En conclusión: que el Ayuntamiento no tiene inventario. No es necesario que yo exagere la importancia de este documento. El lector por poco que entienda de estas cosas tendrá que hacerse cargo del desastre que representa una administración que no tiene inventariado su patrimonio que es la base, precisamente, porque no cabe opción a elegir otra, de su economía.

Sabemos que los ayuntamientos rurales, donde los servicios son todos reducidos, pueden llevarse por solo el secretario. A medida que el municipio se desarrolla y toman mayor incremento sus actividades, se va dibujando una organización adecuada, mediante la distribución del trabajo y las funciones gestoras o directivas. Cuando se llega a tener la importancia del nuestro, se observa la necesidad de un nuevo órgano que es la Administración de Rentas y Propiedades; es decir, un organismo que tenga por única finalidad o cometido la administración del patrimonio municipal para que en cualquier momento, computando rentas y bienes, se pueda saber el volumen de riqueza del municipio.

—¿Y de todo esto no se lleva nada?

—Seriamente, formalmente, nada.

Véase si tenemos o no razón para hablar de la desorganización municipal, que no es desde nuestro puesto una apreciación objetiva del instante, sino una apreciación de conjunto que alcanza a todos los concejales que hoy constituyen mayoría.

Sin iniciativas —al menos hasta hoy—, sin programas, sin siquiera planes para el momento, con la guillotina en la mano para utilizarla cuando les conviene, con la corporación estacionada, con las comisiones taponadas y con muchas divagaciones, no son

bisoños ni ajenos, por tanto, del todo a la herencia del desbarajuste y desorientación que hoy recogemos.

Y contra ellos, y no contra los empleados, fueron nuestras censuras, porque los empleados hartos hacen con imprimir el único aspecto de dinamismo apreciable de ese rengueante carro municipal.

Y conste que esto no significa proclamar impunidades porque nosotros no ignoramos ni olvidaremos donde empiezan y donde terminan las responsabilidades de cada uno de los elementos que integran la administración municipal.

[*El Socialista*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 13, 2 de noviembre de 1931]

## El movimiento revolucionario de octubre

Quienes crean, con mentalidad mesiánica, que los fenómenos sociales se producen por el capricho de unas pocas voluntades directoras, es que desconocen las profundas corrientes históricas que minan el subsuelo de las épocas. La ingenuidad de los que todo lo reducen a un simplismo miope, unas veces; y la reacción defensiva de los que se han sentido golpeados, otras, por un levantamiento, tratando de personalizarlo en una figura determinada, para, responsabilizándola, procurar eliminarla, impide en la mayoría de los casos penetrar en la verdadera entraña del problema, limitándose los enjuiciadores a la enumeración de las consecuencias superficiales, a los perfiles sentimentales, a las perturbaciones que, como cola, tiene toda acción orgánicamente revolucionaria. O lo que es lo mismo: a desmedular los hechos, aislándolos del foco vivo que los engendrara. Claro está que en todo movimiento revolucionario hay nombres que permanecen. Pero ello no obedece al poder de contagio que por sí mismo ejerza un líder sobre una masa. Sino, justamente, por lo contrario, por haber interpretado un sentimiento colectivo en las multitudes y haber logrado plasmarlo en consignas claras, señalándole una vía positiva para conquistar un conjunto de realidades, previamente acariciadas en los órdenes afectivo y mental. Quien logre interpretar el conglomerado de vivencias latentes de las masas en un momento específico de su marcha ascendente se convierte en el vértice orientador, en el exponente de una táctica y una doctrina. Es de la masa de donde brota la individualidad, aunque luego ésta lleve una acción moldeadora sobre la levadura que le diera vida. Nunca es la individualidad quien por sí misma, integralmente autónoma, crea una gran oleada colectiva. El error está en tomar lo que es una función por una unidad.



El movimiento revolucionario de octubre pretendió la conquista del poder político como instrumento para, desde él, realizar la transformación social. Este objetivo máximo no pudo ser alcanzado. Sin embargo, el movimiento no se perdió en la esterilidad. Descarto aquí las ventajas que él reportara al movimiento nacionalista español, acreditándole de revolucionario ante aquellos sectores que le consideraban como una hijuela de la socialdemocracia centroeuropea. Hay un objetivo práctico inmediato que afecta a un mayor volumen de opinión, que ya abarca no solamente a los que encuadran sus actividades políticas en los partidos obreros clasistas, sino también a determinados sectores de la pequeña burguesía española, enrolados en los partidos republicanos de izquierda. Y es esta consecuencia importantísima la de haber puesto freno a la pleamar fascista vaticanista, desenmascarando a los demagogos de la derecha y a los de la derecha republicana.

Al advenimiento de la República se ha dicho ya muchas veces, la situación nacional era un caos en el que influía poderosamente el angustioso panorama internacional. Se encontró la República, pues, con unos problemas que, los más graves, mas que de factores internacionales dependían del exterior y que obedecían al sistema de producción capitalista. Esto creó un ambiente de descontento que, atizado por los demagogos de la derecha, movilizó una gran opinión adversa al espíritu de las Constituyentes. Esto, unido a los privilegios cercenados del clero, de los grandes terratenientes y demás instituciones de tipo reaccionario, fue aprovechado, bajo el puente de plata que le ofrecía la desunión de los republicanos, por Gil Robles para llevar a las elecciones de noviembre del 33 una insospechada, por lo numerosa, representación parlamentaria. Con este triunfo, la demagogia intensificó su propaganda y el «salvador de España» y «enviado de Dios» envenenaba fácilmente un pueblo que no había podido adquirir una cultura política y estaba tarado de una concepción mesiánica heredada del siglo XIX. Los halagos a las fuerzas obreras, el utilizar las ideas del cristianismo y los postulados y reivindicaciones parciales del socialis-

mo para sus campañas de encumbramiento, iban formado un estado de opinión artificial que constituía una amenaza, el caldo apropiado para un golpe fascista. Pues bien, el movimiento de octubre, obligando a todos estos demagogos a emplearse desde el poder con la máxima violencia contra las fuerzas obreras, especialmente contra los socialistas, le constriñó a descubrir las cartas. La represión fue proporcionada a la demagogia, a la falsedad de los principios que sustentaban. Su conducta que para muchos republicanos era una incógnita quedó tatuada de estigmas imborrables. La opinión ascendente de Gil Robles se vio automáticamente frenada y comenzó a descender seguidamente. Los ilusionados, los esperanzados se desencantaron del mito. Vieron todos los que no querían ver. La demostración fue dolorosa. Fue preciso un mar de sangre. Pero en ese mar de sangre se ahogó de momento el cuerpo del fascismo español, que alimentaban las circunstancias exteriores favorables.

Esta consecuencia no podía ser objetivo de un movimiento de la magnitud del de octubre. El objetivo era la revolución social. Pero cuando una idea de honda justicia social late en la entraña viva del tiempo, cuando es profunda, eminentemente histórica y racional, ésta lleva aparejada tal cantidad de elementos actuales, tanto contenido liberador que aun cuando no alcance el esfuerzo último colma y derrama su propio contenido, sus savias internas, en los objetivos parciales secundarios. Desde nuestro mirador marxista, octubre es proletario. Desde el campo de la democracia, es el estrangulamiento momentáneo de un estado de opinión que posibilita la entronización del fascismo.

[14 de abril, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 2, 9 de septiembre de 1935]

# TEATRO

*PROYECCIONES*

## CUADRO UNO

[ESCENA ÚNICA]

*La escena, una habitación de una casa recién construida. Blanca, desnuda de pared. Ventana al fondo. Laterales, puertas. Pintor sobre una escalera pintará la ventana, con pantalones viejos. El hijo del dueño, joven.*

HIJO. —Buenos días. (*Entrando.*)

PINTOR. —Buenas tardes.

HIJO. —He dicho buenos días.

PINTOR. —Yo dije buenas tardes.

HIJO. —Pero son buenos días.

PINTOR. —Son también buenas tardes.

HIJO. —¿Sabe qué hora es?

PINTOR. —¿Qué hora es?

HIJO. —Las once.

PINTOR. —Bueno, las once.

HIJO. —Pues siendo las once...

PINTOR. —Claro, lo que decía yo.

HIJO. —¿Qué es lo que decía usted?

PINTOR. —Que buenas tardes.

HIJO. —Pero... ¿y el reloj?

PINTOR. —¿Su reloj? Sí, ya sé, las once, sí...

HIJO. —¿Quiere usted decir que anda mal?

PINTOR. —No, no, no.

HIJO. —¿Que está atrasado?

PINTOR. —Podiera estarlo. Pero yo no digo eso.

HIJO. —¿Entonces...?

PINTOR. —Que buenas tardes.

HIJO. —¿Bromea?

PINTOR. —De ninguna manera.

HIJO. —Pasadas las doce comienza la tarde.

PINTOR. —Para usted.

HIJO. —¿Y para usted no?

PINTOR. —No.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —No.

HIJO. —(*Aparte.*) Está loco.

PINTOR. —¿Loco? ¿Qué llama usted loco?

HIJO. —Fuera de razón.

PINTOR. —¿Y yo lo estoy?

HIJO. —Sí.

PINTOR. —Ya...

HIJO. —¿Qué?

PINTOR. —Que no estoy loco.

HIJO. —Si usted lo dice...

PINTOR. —Sólo que mi razón no es la suya.

HIJO. —No comprendo.

PINTOR. —Que usted vive en un mundo y yo en otro.

HIJO. —Claro.

PINTOR. —No, claro no. No es lo que figura.

HIJO. —¿Y qué me figuro yo?

PINTOR. —Que yo estoy en el mundo del pobre y usted en el del rico.

HIJO. —Sí, eso es.

PINTOR. —Pues no es eso.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —No.

HIJO. —¿Entonces?

PINTOR. —Pero, ¿cuántas horas tiene su día?

HIJO. —¿Cómo mi día?

PINTOR. —Su día, sí, su día.

HIJO. —El de todos, dirá.

PINTOR. —El de todos, no. El suyo.

HIJO. —¿El mío? Pues como el de todos: veinticuatro.

PINTOR. —¡Otra vez! Que no, señor, no es verdad.

HIJO. —¿Qué es lo que no es verdad?

PINTOR. —Que el día tenga veinticuatro horas para todo el mundo.

HIJO. —¿Que no tiene veinticuatro horas?

PINTOR. —No.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —Noooooo.

HIJO. —(*Aparte.*) Rematado.

PINTOR. —Mi día tiene ocho horas.

HIJO. —¿Ocho?

PINTOR. —Sí, sí, ocho. ¿No le trabajo ocho horas?

HIJO. —Sí.

PINTOR. —¿No cuenta ocho horas por un día?

HIJO. —Efectivamente.

PINTOR. —Pues como estoy aquí desde las seis.

HIJO. —¿Tan temprano?

PINTOR. —Pregúntele al portero.

HIJO. —Mal pensado.

PINTOR. —Llevo trabajando cinco horas.

HIJO. —Exacto.

PINTOR. —Y como medio día son cuatro.

HIJO. —De trabajo.

PINTOR. —De mi día.

HIJO. —Bueno, de su día.

PINTOR. —Pues llevo más de medio día.

HIJO. —¿Y qué?

PINTOR. —Que son buenas tardes.

HIJO. —¡Vaya horario!

PINTOR. —Un horario sintético.

HIJO. —¿Sintético?

PINTOR. —Y dinámico.

HIJO. —¿Dinámico?

PINTOR. —Y social.

HIJO. —¿Social?

PINTOR. —Sí. Sintético, dinámico, social.

HIJO. —Sofismas.

PINTOR. —No, sofismas, no.

HIJO. —¿Y el horario solar?

PINTOR. —¿Ése? Para los rubios habitantes del sol, si los hubiese.

HIJO. —Debí decir natural.

PINTOR. —Pero como el hombre no es naturaleza.

HIJO. —¿Que no es naturaleza?

PINTOR. —Socialmente, no. Es historia.

HIJO. —Pero ése es el horario estatuido.

PINTOR. —Copiado de la mecánica del Universo.

HIJO. —No digo que no.

PINTOR. —¿Y yo qué tengo que ver con los astros? Allá ellos cubriendo los caminos celestes.

HIJO. —Pero hay que regirse por ellos.

PINTOR. —¿Por ellos? ¿Por qué?

HIJO. —Cualquiera se entendería entonces... un caos...

PINTOR. —Véngale usted con razones a mis músculos.

HIJO. —¿Razones a sus músculos?

PINTOR. —Sí, sí, a mis músculos fatigados después de un día laborioso.

HIJO. —Y al concierto universal, ¿qué le importan sus músculos?

PINTOR. —¿Y a mis músculos que le importa el concierto universal?

HIJO. —¿Pero es que antepone su organismo a los astros?

PINTOR. —Indudablemente.

HIJO. —Ególatra.

PINTOR. —Mi cuerpo antes que nada.

HIJO. —Materialista.

PINTOR. —¿Materialista? No, no es verdad. Pero cuando pequeño, gracias a la agilidad de mis piernas escapaba a los azotes de mi padre borracho...

HIJO. —Algo le haría.

PINTOR. —Mayorcito, a mis puños debí no dejarme atropellar por los compañeros... (*Pausa.*)

HIJO. —¿Y ahora?

PINTOR. —¿Ahora? Pero, ¿a quién le paga usted? ¿A mi espíritu o a mis manos?

HIJO. —A usted.

PINTOR. —Pero yo se lo debo todo a mis manos. (*Tierno.*)

HIJO. —No digo lo contrario.

PINTOR. —Ellas son el centro del mundo.

HIJO. —No lo creo.

PINTOR. —Si ellas me faltaran yo no sería éste.

HIJO. —¿Que no?

PINTOR. —Sería otro. ¿Verdad que sería otro?

HIJO. —El mismo, pero manco.

PINTOR. —El mismo, no. Otro, completamente otro.

HIJO. —Sería el mismo ciudadano...

PINTOR. —¡Oh...!

HIJO. —Con los mismos deberes...

PINTOR. —Estoy convencido...

HIJO. —Con los mismos derechos...

PINTOR. —Nada es como es...

HIJO. —Con iguales obligaciones...

PINTOR. —Todo, proyecciones de nosotros mismos...

HIJO. —El mismo padre de sus hijos.

PINTOR. —¿Eh? ¿Qué ha dicho?

HIJO. —Que aun mutilado sería el mismo padre de sus hijos.

PINTOR. —No, no sería el mismo.

HIJO. —¿Otra vez la tangente?

PINTOR. —¿Yo la tangente?

HIJO. —Sí, sí, usted la tangente.

PINTOR. —(*Exaltándose violentamente.*) Pero, ¿sin las manos trabajaría yo?

HIJO. —No.

PINTOR. —Entonces no serían mis días de ocho horas.



- HIJO. —Ni ahora tampoco.
- PINTOR. —Ahora sí.
- HIJO. —Es verdad. No recordaba.
- PINTOR. —Entonces mis días serían otros.
- HIJO. —Amargos. (*Con sorna.*)
- PINTOR. —¿Qué sabe usted?
- HIJO. —¿No serían amargos?
- PINTOR. —Mi cuerpo que es hoy soporte de mis males...
- HIJO. —Descansaría.
- PINTOR. —Sería un soporte sin objeto, sin nada.
- HIJO. —Una vida sin trabajo.
- PINTOR. —No podría acariciar mi perro cuando me saltase a la cintura.
- HIJO. —Vaya una cosa.
- PINTOR. —Una tragedia.
- HIJO. —Es usted infantil.
- PINTOR. —Mi perro siempre salta a mi cintura cuando entro en casa.
- HIJO. —Bueno.
- PINTOR. —He de pasarle la mano por el lomo para que se quiete.
- HIJO. —¿Y qué?
- PINTOR. —¿Pero no comprende?
- HIJO. —No.
- PINTOR. —Sin manos, el perro estaría saltando toda la vida a mi alrededor.
- HIJO. —Tiene gracia.
- PINTOR. —Pero es trágico lo que pensaría mi perro.
- HIJO. —Los perros no piensan.
- PINTOR. —Sí piensan, pero es igual. Sentiría que yo era otro.
- HIJO. —Eso no tiene importancia.
- PINTOR. —Sí, sí tiene. Mucha, mucha... la tiene.
- HIJO. —Sufriría.
- PINTOR. —Eso sí.
- HIJO. —Luego se olvidaría de todo.

PINTOR. —Entonces yo sería muerto y éste sería otro.

HIJO. —Una pequeña corrección nada más.

PINTOR. —No podría apagar el conmutador eléctrico.

HIJO. —Lo apagaría con los dientes.

PINTOR. —No podría tender mis brazos desnudos bajo la lluvia.

HIJO. —No los pondría.

PINTOR. —¿Aun queriéndolo?

HIJO. —Aun queriéndolo.

PINTOR. —Entonces, la lluvia sería otra.

HIJO. —La misma.

PINTOR. —No, no sería la misma. Hoy la conozco por el tacto.

HIJO. —¿Cómo?

PINTOR. —Por sus picotazos de seda en el dorso de mis manos.

HIJO. —Caprichos.

PINTOR. —Y después la conocería sin manos, por la vista.

HIJO. —¡Qué absurdo!

PINTOR. —(*Exaltándose gradualmente y siguiendo indiferente a sus pensamientos.*) Y mis miradas llevarían el dolor de mis manos desaparecidas.

HIJO. —Pero... (*Hoy no ve cuando llueve.*)

PINTOR. —Y la lluvia se ensangrentaría con el recuerdo que de mis brazos perdidos flotase en la mirada.

HIJO. —¡Rematado!

PINTOR. —¡Qué tragedia, manos, qué tragedia!

HIJO. —A todo se habitúa uno.

PINTOR. —¡Ah! Ya...

HIJO. —¿Qué?

PINTOR. —Perdería mis hábitos, mis costumbres.

HIJO. —Los cambiaría.

PINTOR. —Morirían. Y yo con ellos.

HIJO. —Sobrevivirse no es morir.

PINTOR. —Sería otro injertado en mis cenizas.

HIJO. —Fantasías.

PINTOR. —Pero haga usted por comprender.

HIJO. —¿Comprender disparates?

PINTOR. —¿Disparates?

HIJO. —Sí, sí, disparates.

PINTOR. —¡Disparates...!

HIJO. —Locuras.

PINTOR. —¿Locuras?

HIJO. —Sí, sí, locuras.

PINTOR. —¡Locuras!

HIJO. —No veo otra cosa.

PINTOR. —¡Cuán ciego!

HIJO. —¿Ciego yo?

PINTOR. —Y o soy activo. (*Decidido a aclarar y convencer.*)

HIJO. —Muy bien.

PINTOR. —Y sería pasivo.

HIJO. —Claro.

PINTOR. —Claro lo veo yo.

HIJO. —Y yo también.

PINTOR. —No. Usted ve mis cosas esmeriladas.

HIJO. —Puede ser.

PINTOR. —(*Desilusionado por incomprendido.*) ¡Qué desgracia, manos mías, qué desgracia!

HIJO. —¡Qué hombre más raro!

PINTOR. —Con hambre...

HIJO. —Sí, el hambre.

PINTOR. —¿Pero sabe usted lo trágico?

HIJO. —Lo dicho: el hambre.

PINTOR. —No, no es el hambre.

HIJO. —Pasaría hambre con sus hijos.

PINTOR. —Sería el pensamiento sin evasión.

HIJO. —Pero, ¿y los hijos?

PINTOR. —El pensamiento se complementa con la acción.

HIJO. —Los hijos con hambre...

PINTOR. —Y mis pensamientos no hallarían ese complemento.

HIJO. —Pero, ¿y los hijos con hambre?

PINTOR. —Qué hijos ni hijos. Hablo de mi tragedia.

HIGO. —Pero, ¿ellos no son su tragedia?

PINTOR. —Sí. Pero otra que no es propiamente mía.

HIGO. —No lo entiendo.

PINTOR. —Decía que mis pensamientos activos no podrían tener salida por carecer de órgano.

HIGO. —Pero, ¿qué dice este hombre?

PINTOR. —Que la corriente psíquica-motora chocaría con los muñones.

HIGO. —¿Qué hora es?

PINTOR. —Con la insuperable costra de una cicatriz.

HIGO. —Debe ser ya tarde.

PINTOR. —Y tendría que regresar, fracasada, al punto de partida.

HIGO. —Son casi las doce.

PINTOR. —Y vendría un desequilibrado por estos pensamientos interruptus.

HIGO. —Me voy.

PINTOR. —(*Sin oírle.*) Y por ello, se trocarían en pasivos.

HIGO. —¿Se queda usted?

PINTOR. —Y pasaría de la creación a la espera. De la vida...

HIGO. —Adiós.

PINTOR. —(*Volviendo casualmente.*) ¿Pero se marcha usted?

HIGO. —¿Pero no me ha oído?

PINTOR. —¿Pero se va usted a marchar ya?

HIGO. —Sí. Adiós.

PINTOR. —No, adiós, no.

HIGO. —Si es que me voy.

PINTOR. —No, ahora no se va.

HIGO. —¿Que no me voy?

PINTOR. —Ahora tiene que oírme.

HIGO. —¡Es gracioso esto!

PINTOR. —Mejor.

HIGO. —Tengo que ver un caballo.

PINTOR. —Sé algo interesante de los caballos.

HIJO. —¿Ah, sí?

PINTOR. —Sí. Pero mientras se apaga mi concepción activa y se enciende la pasiva, yo sería una columna salomónica.

HIJO. —¿Le gustan los caballos?

PINTOR. —Retorcida de dolor.

HIJO. —Hábleme de caballos.

PINTOR. —Sería otro porque otra sería mi conformación mental.

HIJO. —Sí, sí. Usted es otro. Me ha convencido.

PINTOR. —No, no lo he convencido ni lo pretendo.

HIJO. —Pero dígame de los caballos.

PINTOR. —(*Extrañado.*) ¿De los caballos?

HIJO. —Sí, lo que sabe interesante de ellos.

PINTOR. —Que no me gustan.

HIJO. —¡Oh, no! Usted no sabe lo que dice.

PINTOR. —Ya lo creo.

HIJO. —Tan bonito.

PINTOR. —(*Sobre la escalera, donde pintara, dejará caer los pinceles, quedando con los brazos caídos, relajados por la fatiga.*) Los músculos fatigados dictan la hora: las doce.

HIJO. —Tan elegante.

PINTOR. —(*Cogiéndoselas con amor.*) ¡Oh, mis manos!

HIJO. —¿Me oye usted? Tan noble. (*Por los caballos.*)

PINTOR. —(*Por las manos.*) ¡Oh, sí, tan nobles!

HIJO. —Tan bonitos.

PINTOR. —Tan bonitas.

HIJO. —(*Creyendo referirse a las manos caballares.*) Eso, tan bonitas.

PINTOR. —¡Las manos!

HIJO. —De cascos tan finos.

PINTOR. —(*Besándoselas.*) ¡Mis diosas!

HIJO. —(*Extrañado.*) Pero, ¿qué dice este hombre?

PINTOR. —(*Elevándolas sobre su cabeza.*) Más altas que mis pensamientos.

HIJO. —¿Pero no se refiere a las manos de los caballos?

PINTOR. —Os perfumaría. (*Intentando irse.*)

HIJO. —No, oígame usted.

PINTOR. —Adiós.

HIJO. —No, adiós, no. Me tiene que oír. Los caballos...

PINTOR. —(*Acariciándoselas.*) Divinas manos.

HIJO. —Me ha de oír... (*Agarrándole por detrás.*)

PINTOR. —Más que las alas del viento.

HIJO. —Pero, escuche...

PINTOR. —Más que los sueños del mar.

HIJO. —No, no le dejaré irse.

PINTOR. —Forma de dios.

HIJO. —Usted...

PINTOR. —Mis manos. ¡Oh, mis manos creadoras!

(*El pintor sale y, sin poder detenerlo, el hijo le sigue arrastrado por él, suplicándole la escucha.*)

### TELÓN LENTO

*mientras se aleja la voz suplicadora.*

## CUADRO SEGUNDO

(ESCENA ÚNICA]

*Primer plano, cerca candilejas, una pared corrida con puerta al centro. Detrás, patio de una fábrica. Fondo, sobresaliendo del muro, fachada de la misma. La pared estará llena de huecos por donde asomarán manos y brazos. Sobre un tinglado, en el patio, un orador. Sobre la tapia, asomará el busto. Dirá:*

CHARLATÁN. —Es una floración de perpetuas arbitrariedades. Igual que esta corbata roja (*señalando la suya*) son mis pensamientos. Mi pecho, como el vuestro, es un hervidero de entusiasmo, donde arde la hora casi madura de la libertad. A su sombra derroquemos las viejas normas y alcemos las nuestras —nuevas— sobre los restos humeantes del antiguo tinglado carcomido.

VOCES. —Bien. Muy bien. Bravo.

CHARLATÁN. —Para ello, siempre, siempre mi sangre y mi vida.

VOCES. —Muy bien... Bravo. (*Aplausos y vivas.*)

VOZ. —Que viva el pueblo.

CORO. —Que viva...

(*Suenan conversaciones cortadas, rumores, palabras sueltas en montón, sin orden, a un tiempo. Abriéndose una parte de la puerta, dos obreros se asomarán atisbando el camino.*)

UNO. —¡Y no ha llegado aún!

OTRO. —Temo por la impaciencia del público.

UNO. —Si no viniera...

OTRO. —¿Qué?

UNO. —Pero sí vendrá.

OTRO. —¿Lo ves venir?

UNO. —No.

OTRO. —Si no viniera...

UNO. —¿Qué?

OTRO. —Como él es así...

UNO. —¿Así?

OTRO. —Sí, tan...

UNO. —¿Tan qué?

OTRO. —No sé, así...

UNO. —Acaba.

OTRO. —No, si no sé cómo es.

UNO. —¡Raro?

OTRO. —Sí, sí. Pero, no, raro no... otra cosa.

UNO. —Allí viene alguien.

OTRO. —¿Él?

UNO. —No, creo que no es él.

OTRO. —Y es que estas cosas convienen calentitas.

UNO. —Pan en tahona, ¿no?

PUEBLO. —(*Aplausos. Luego, silencio absoluto.*)

OTRO. —¿Pero qué pasa?

UNO. —Va a hablar.

OTRO. —¿Quién?

UNO. —Él.

OTRO. —Pero, ¿cómo entró?

UNO. —No sé. Vamos adentro. (*Cierran la puerta.*)

LÍDER. —Escuché los discursos entre el pueblo. (*Empiezan las manos a mostrarse.*) Yo no quiero engañaros... Tengo mucho que decir... sí, mucho... No sé si importante... sí, sí... importante, claro... Pero no sé cómo deciros... Preguntad si queréis... Es mejor... ¿Queréis saber algo?

MANOS. —(*Quietas, silenciosas.*)

LÍDER. —Digo al pueblo, que es homicida la voz del silencio... La gran voz debe hablar.

MANOS. —(*Se mueven dudosas.*)

LÍDER. —¿No sabe nadie preguntar?

ANÓNIMO. —(*Un silbo.*)

LÍDER. —Usted qué silbó.

(*Entre las manos quietas, una se mueve.*)

UNO. —¿Yo?



LÍDER. —¿Quiere usted hacer el favor de acercarse?

UNO. —¿Pero yo?

LÍDER. —Sí, usted, sí.

UNO. —Pero si yo no silbé.

LÍDER. —¿Pero quiere usted preguntar?

UNO. —No, yo no.

LÍDER. —Bueno, pues suba.

*(Desaparece la mano y sube a otra tribuna.)*

UNO. —¿Qué quiere?

LÍDER. —¿Oyó usted todo lo que dijo el otro hablador?

UNO. —Sí.

LÍDER. —Y está conforme con lo que dijo.

UNO. —Sí.

LÍDER. —¿Con todo?

UNO. —Con todo.

LÍDER. —¿Absolutamente con todo?

UNO. —No, eso no. Pero en el fondo sí, con todo.

LÍDER. —¿En el fondo? Pero, ¿puede usted saber el fondo de quien habla?

UNO. —No.

LÍDER. —¿Y entonces?

UNO. —Quiero decir con el pensamiento fundamental.

LÍDER. —¿Y cuál es el pensamiento fundamental?

UNO. —Derrotar las viejas formas... el advenimiento de un credo nuevo.

LÍDER. —Si eso fuese lo fundamental, no habría diferencia política entre los hombres.

UNO. —¿Que no?

LÍDER. —Todos sienten lo mismo en ese aspecto. La inutilidad de las formas en uso.

UNO. —¿Cree usted?

LÍDER. —Es la única coincidencia. El único factor común.

UNO. —Pero es el socialismo...

LÍDER. —Un partido.

UNO. —El partido con las mejores soluciones.

LÍDER. —No, las mejores, no.

UNO. —(*Vendido.*)

LÍDER. —Un grupo de soluciones valederas con mayor o menor vitalidad.

UNO. —El disco del relativismo, ¿no?

LÍDER. —Pero la moralidad de un programa reside fuera de él y su eficacia en el tiempo.

UNO. —Usted no es un verdadero socialista.

LÍDER. —Sí lo soy. Pero desde un plano...

UNO. —(*Con sorna.*) ¿Elevado?

LÍDER. —... sólo accesible a sectores.

UNO. —Sin definirse.

LÍDER. —Sin matricularme.

UNO. —Es igual.

LÍDER. —Es diferente.

UNO. —¿Quiere usted decir...?

LÍDER. —Digo...

UNO. —¿Que su socialismo es impopular?

LÍDER. —Que mi socialismo no se enmarca con esclavitudes.

UNO. —¿Personal, entonces?

LÍDER. —Según mis ideas, son consecuencia de un generador pasado democrático.

UNO. —Hay que cortar con el pasado.

LÍDER. —No.

UNO. —¿Cómo que no?

LÍDER. —En absoluto, no.

UNO. —¿Términos medios?

LÍDER. —Términos medios nunca, directamente.

UNO. —No comprendo.

LÍDER. —Un término medio al que se llegue después de saltar de uno a otro extremo.

UNO. —¿Pero la revolución?

LÍDER. —Como descanso y equilibrio de acciones violentas.

UNO. —El término medio es contemporizador.

LÍDER. —No. Cuando él es el ritmo que sucede a crisis explosivas, no.

UNO. —Juego de palabras.

LÍDER. —Batir de ideas.

UNO. —Juego de palabras.

LÍDER. —Precisión de conceptos.

UNO. —Juego de palabras.

LÍDER. —El término medio es el paso normal a una cumbre.

UNO. —Nosotros vamos a esa cumbre.

LÍDER. —Y yo también.

UNO. —A proclamar la libertad.

LÍDER. —La libertad social.

UNO. —La libertad absoluta.

LÍDER. —La que merezcamos.

UNO. —La que queremos.

LÍDER. —La que necesitemos.

UNO. —Toda ella.

LÍDER. —Quien no fija cantidad no tiene calidad.

UNO. —Al triunfo de la justicia.

LÍDER. —No es verdad.

UNO. —¿Que miento yo?

LÍDER. —No es la justa libertad la que os mueve.

UNO. —¿Pero miento yo?

LÍDER. —Si no una dictadura de clase, para tomar represalias y gozar en las humillaciones. Son los descamisados contra los de corbata.

MANOS. —(*Se agitan violentamente y se crispan en actitud de estrangular.*)

UNO. —Yo no digo mentiras.

LÍDER. —El error no es mentira.

UNO. —¿Entonces?

LÍDER. —Yo he venido aquí tarde por haber tenido que trabajar. Sobre mi cabeza cayó el trabajo continuo, y yo lo amo como único don. Cuando creo soy igual que Dios.

MANOS. —(*De cerradas se van abriendo.*)

LÍDER. —Mejor que Dios. Porque soy vida evolucionando y no rígida potencia.

MANOS. —(*Ya abiertas.*)

UNO. —¿Ya no me necesita?

LÍDER. —Las manos son nervaduras de alas.

MANOS. —(*Imitando el batir de alas.*)

LÍDER. —Que el pueblo, al moverlas, recuerde la alta estirpe del vuelo y no los repteos infecundos.

UNO. —¿Puedo ya irme?

LÍDER. —Todos somos Prometeos encadenados.

MANOS. —(*Del brazo bajará a la muñeca un aro con cadena.*)

LÍDER. —Prometeos actuales con cadenas de tradición.

MANOS. —(*Afirman.*)

LÍDER. —Prometeos sociales con cadenas de prejuicios.

MANOS. —(*Siguen afirmando.*)

LÍDER. —Prometeos de trabajo con cadenas de capitalismo.

UNO. —Ahora sí estoy conforme.

LÍDER. —Pero hay que amar el trabajo y romper la cadena.

MANOS. —(*Se detienen.*)

LÍDER. —Amar acendradamente el trabajo, ¿quién de vosotros?

MANOS. —(*Niegan.*)

LÍDER. —Del desamor al trabajo dimana esa revolución pretendida.

MANOS. —(*Se aprietan, coléricas.*)

LÍDER. —Ya sé que no sirvo para masa ni guía. Mi individualismo no sabe engañar.

UNO. —Paletada de cal y otra de arena.

LÍDER. —Ya puede usted marcharse.

UNO. —No, ahora no me voy.

LÍDER. —Sí, baje para modelarse en la multitud.

UNO. —¿Modelarme?

LÍDER. —Sí, aquí es amorfo.

UNO. —¿Amorfo?

LÍDER. —Usted tendrá forma como hombre-masa.

UNO. —¿Hombre-masa?

LÍDER. —Fusionado, innominado.

UNO. —Obreros...

LÍDER. —Vosotros sois la fuerza; pero sin la inteligencia bondadosa.

UNO. —No le hagás caso...

LÍDER. —En vuestras aspiraciones no late el bien social, sino el de una clase.

UNO. —Sus palabras están mediatizadas.

LÍDER. —En el balancín nacional queréis elevaros a cambio de un descenso.

UNO. —Es un farsante de la democracia.

LÍDER. —Gritáis viva el proletariado y ése no es un grito sano.

UNO. —Ya veis cómo habla contra el pueblo.

LÍDER. —Comunidad de todos. Bienestar común ha de ser el ideal salvador.

UNO. —Quiere engañaros.

LÍDER. —¿Y usted por qué habla?

UNO. —Porque sí.

LÍDER. —El hombre-masa no habla, actúa.

UNO. —Vamos a la acción.

LÍDER. —Los cerebros no son iguales. La igualdad social es un mito.

UNO. —Reaccionario.

LÍDER. —Las psicologías son distintas todas. Y siempre habrá selecciones, porque los planos del espíritu no se podrán confundir, yuxtaponer. Por mucho que se quiera corregir la fatal procreación de la naturaleza.

MANOS. —(*Poco a poco las manos se han ido retirando, avanzando o retrocediendo, marcando el sentido exacto de las palabras leaderescas, hasta desaparecer por completo.*)

LÍDER. —No, no os vayáis. Yo no quiero ofender. ¡Se marchan! Reconocen, pero prosiguen. ¡Eh!, usted, no se marche.

UNO. —Sí, me voy.

LÍDER. —¿Pero usted no cree...?

UNO. —Creo en un solo camino.

LÍDER. —¿La línea recta?

UNO. —Sí.

LÍDER. —Eso no es táctico.

UNO. —No importa.

LÍDER. —Recuerde a Tolstoy.

UNO. —Voy a donde me ordenen.

LÍDER. —¿Quiénes?

UNO. —Los representantes del partido.

LÍDER. —Tener partido es encadenarse.

UNO. —Pero es también disciplina.

LÍDER. —Sí, también.

UNO. —Sin ella no se triunfa.

LÍDER. —Ya lo sé.

UNO. —¿Por qué lo sabe?

LÍDER. —Porque lo he visto.

UNO. —¿Se convence?

LÍDER. —Yo no sirvo a la disciplina.

UNO. —Ya lo sé.

LÍDER. —¿Por qué lo sabe?

UNO. —Por lo que ha dicho.

LÍDER. —He dicho verdades.

UNO. —El pueblo no necesita verdades que le hagan pensar.

LÍDER. —Lo sé.

UNO. —Sino verdades que le hagan actuar.

LÍDER. —¿Pero, a ciegas?

UNO. —Un ideal comfortable.

LÍDER. —¿Nada más?

UNO. —Nada más.

LÍDER. —Eso es poco.

UNO. —El análisis es reposo.

LÍDER. —Pero es la luz.

UNO. —Pero no luz de incendio. (*Pausa.*)

LÍDER. —Pero yo uno la acción a la palabra.

UNO. —Hay que definirse. (*Retirándose.*)

LÍDER. —No se marche.

UNO. —No puedo oírle más.

LÍDER. —Un momento...

UNO. —No puedo.

LÍDER. —Usted...

UNO. —Yo...

LÍDER. —Yo.

UNO. —Usted.

LÍDER. —(*Violento.*) Váyase.

UNO. —¡Lástima de hombre!

LÍDER. —(*Pausa.*) ¡Divina soledad! (*Desciende despacio y abriendo la puerta, queda en ella en cruz.*) Cada una de mis ideas sociales resquebrajaría el mundo. (*Bajo sus brazos pasan dos rezagos. Charlatán y Otro. Uno bajo el brazo izquierdo y otro bajo el derecho. Y ya en el camino, burlones e iniciando el mutis.*)

CHARLATÁN. —La verdad es peligrosa.

OTRO. —Quien se desnuda se muere de frío.

CHARLATÁN. —Hay que tener astucia.

OTRO. —Y pies de plomo.

CHARLATÁN. —Y mentir.

OTRO. —Y engañar.

CHARLATÁN. —Halagar.

OTRO. —Mimar.

LÍDER. —Pasáis bajo el arco de mis brazos y sobre la cabeza de la masa.

(*Pausa. Luego, rápido mirando a su interior, en un raptó exaltado.*) Pero estas manos, estas manos (*apretándose las*) son mías, sólo mías.

## TELÓN RÁPIDO

## TERCER CUADRO TRIPLE

## PRIMERA POSIBILIDAD: ENCUENTRO CON LA ESPOSA

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración. Habitación sobria. Balcón fondo: se ve por él azoteas y mar. Puerta lateral con conmutador. Carteles proletarios. Estante con libros. Chaise-longue. Mesilla mimbre con libros. Atardecer.*

*(Suenan pasos fuertes subiendo la escalera. Esposo entra serio. Mide la habitación de una mirada. Se quita el saco.)*

VOZESPOSA. — *(Dentro.)* ¿Quién está ahí?

ESPOSO. — Yo.

ESPOSA. — Oí unos pasos y no sabía quién era.

ESPOSO. — Soy yo.

ESPOSA. — Ahora iré.

ESPOSO. — *(Abre el balcón, toma un libro y se echa en la chaise-longue. Al encender un cigarrillo nota faltan fósforos de la mesilla.)* ¿Quién me quitaría de aquí los fósforos? *(Saca cerillas del saco y se tumba a leer. Lee un momento, se queda pensando, ausente, dándose con las uñas en los dientes.)*

ESPOSA. — *(Entrando, con una tacita de café, se sienta en la chaise-longue.)* Toma. *(Pausa.)* ¿Tienes algo?

ESPOSO. — Nada.

ESPOSA. — Lo parece...

ESPOSO. — Pues no...

ESPOSA. — Aquí vinieron a buscarte.

ESPOSO. — ¿Quién?

ESPOSA. — Pedro García Cabrera.

ESPOSO. — ¿Y qué?

ESPOSA. — Dijo que volvería.

ESPOSO. — ¿Para qué?

ESPOSA. — No dijo.

ESPOSO. — Si vuelve le dices que no estoy.



ESPOSA. —Está bien.

ESPOSO. —No quiero ver a nadie.

ESPOSA. —¿Te pasa algo?

ESPOSO. —Que no, mujer, que no.

ESPOSA. —¿Dónde estuviste?

ESPOSO. —Por ahí. (*Pausa.*)

ESPOSA. —¿Quieres que me vaya?

ESPOSO. —Quédate. Pero no preguntes. (*Le acaricia las manos.*)

ESPOSA. —Bueno. (*Pausa larga.*)

ESPOSO. —¿Te aburres?

ESPOSA. —No.

ESPOSO. —¿De verdad?

ESPOSA. —De verdad.

ESPOSO. —¡Tan sola!

ESPOSA. —Eso sí.

ESPOSO. —¡Pobrecita!

ESPOSA. —Mi muñeco. (*Lo besa —fuerte— en los labios.*)

ESPOSO. —(*Explosivo.*) Quita.

ESPOSA. —¿Te hice daño?

ESPOSO. —(*Recapacitando lento.*) No, perdona. ¿Daño...? no, daño, no.

ESPOSA. —Dime lo que tienes. (*Insinuante.*)

ESPOSO. —Pero si no tengo nada.

ESPOSA. —No es verdad.

ESPOSO. —¡Qué empeño!

ESPOSA. —(*Dolida.*) ¡Tan reservado siempre!

ESPOSO. —Es que he visto una cosa. ¿Sabes?

ESPOSA. —¿Mala?

ESPOSO. —No, mala, no.

ESPOSA. —¿Triste?

ESPOSO. —No, triste tampoco.

ESPOSA. —¿Desagradable?

ESPOSO. —Bueno... desagradable.

ESPOSA. —¿En mí?

ESPOSO. —No, en ti, no. En la plaza.

ESPOSA. —¿En qué plaza?

ESPOSO. —(*Molesto.*) En una plaza.

ESPOSA. —Pero no te enfades.

ESPOSO. —Si no me enfado.

ESPOSA. —Como lo dices así.

ESPOSO. —Estaban unos niños jugando...

ESPOSA. —¿Conocidos?

ESPOSO. —No. Se acercaron a pedirme estampas de cigarrillos.

ESPOSA. —A mí me faltan tres de las de Cine.

ESPOSO. —Se tiraban cuando veían una, dando gritos de júbilo.

ESPOSA. —¿Tienes alguna?

ESPOSO. —Frente a mí estaba un viejo. Sacó cigarrillos con estampas. Los chicos lo vieron y sin embargo no se acercaron a él demandando el codiciado cromo. (*Pausa.*)

ESPOSA. —¿Qué más?

ESPOSO. —¿Te parece poco?

ESPOSA. —¿Pero no pasó nada más?

ESPOSO. —El silencio infantil le contaba los años.

ESPOSA. —No haría caso.

ESPOSO. —¿Que no? Sus párpados cayeron sobre su mirada.

ESPOSA. —Recordaría sus años blancos.

ESPOSO. —Aquel viejo. ¡Qué pensaría!

ESPOSA. —¿Qué habría de pensar?

ESPOSO. —Su vejez, su fealdad...

ESPOSA. —No somos eternos.

ESPOSO. —Aislándole de los niños.

ESPOSA. —¿Y quién era?

ESPOSO. —¿Pero qué tonterías preguntas? El nombre no tiene importancia. Un cualquiera, un viejo.

ESPOSA. —¿Y por eso te preocupas?

ESPOSO. —Por eso.

ESPOSA. —¡Qué tonto!

ESPOSO. —No lo puedo evitar.

ESPOSA. —Eres un chiquillo. (*Reconviniéndole.*)

ESPOSO. —Ni más ni menos. (*Irónico.*)

ESPOSA. —Cuidado que entristecerse por eso... si hubiera sido por algo grande...

ESPOSO. —Los grandes sucesos se afrontan.

ESPOSA. —Pero duelen más.

ESPOSO. —No se trata de capacidad de dolor, sino de entereza de espíritu. Las pequeñas causas, los detalles, quebrantan. Y no hay defensa contra ellos.

ESPOSA. — Tal vez tengas razón.

ESPOSO. —Claro que la tengo.

ESPOSA. —Sí, la tienes, la tienes.

ESPOSO. —Sí esto es vulgar. (*Asaltándole un pensamiento.*) Oye ¿está lloviendo?

ESPOSA. —¿Lloviendo?

ESPOSO. —¿Es extraño que llueva?

ESPOSA. —Pero si hace buen tiempo.

ESPOSO. —Me hubiera gustado que lloviese.

ESPOSA. —Se perderían las cosechas.

ESPOSO. —¿Las cosechas?

ESPOSA. —Sí, se perderían.

ESPOSO. —Que se perdiesen.

ESPOSA. —Bien se ve que no eres propietario.

ESPOSO. —La propiedad es un robo.

ESPOSA. —¿Un robo?

ESPOSO. —¿Ahora lo oyes?

ESPOSA. —Ahora.

ESPOSO. —(*Levantándose.*) Quita.

ESPOSA. —¿A dónde vas?

ESPOSO. —(*Rápido, va a la puerta y enciende el conmutador eléctrico con los dientes.*) No, no sería el mismo. Sería otro... (*Hace con la cabeza y luego con las manos los movimientos para hacer girar el conmutador. Luego como si estuviese solo.*) No. No... imposible... no sería el mismo. Oye.

ESPOSA. —¿Qué?

ESPOSO. —Si me faltasen las manos, sería otro, ¿verdad?

ESPOSA. —No lo quiera Dios.

ESPOSO. —Dios no. El azar.

ESPOSA. —Terrible...

ESPOSO. —¿Pero sería igual que ahora?

ESPOSA. —Igual no.

ESPOSO. —No, no es eso. No entiendes. No quiero decir eso. Es...  
que no, que no...

ESPOSA. —¿Pero estás borracho?

ESPOSO. —¡Sólo me faltaba eso!

ESPOSA. —O borracho o loco.

ESPOSO. —¿Pero qué sabes tú?

ESPOSA. —Las apariencias...

ESPOSO. —De ahí la falsedad de todo, hasta de las leyes. Apariencias. Realidad óptica, pero no psicológica.

ESPOSA. —Es lo que se ve.

ESPOSO. —Lo que se ve es la corteza. Pero no lo interior.

ESPOSA. —¿Y las palabras?

ESPOSO. —¿Y los hechos?

ESPOSO. —Los hechos... las palabras... posibilidades las más burdas de objetivar lo subjetivo.

ESPOSA. —Pero...

ESPOSO. —No me contradigas.

ESPOSA. —Pero si es...

ESPOSO. —(*Apretando los dientes.*) Que no me contradigas... (*Viendo temor en ella.*) Perdona. No, si tú tienes razón. Estoy... «loco». Perdóname. (*Se sienta.*)

ESPOSA. —¿Te he molestado?

ESPOSO. —No, molestarme no. Impacientarme.

ESPOSA. —Fue sin querer.

ESPOSO. —Abre más el balcón.

ESPOSA. —Qué hermosa noche. (*Apoyada en el balcón.*)

ESPOSO. —La noche iguala todas las cosas.

- ESPOSA. —No, todas, no.
- ESPOSO. —¿Y los chicos?
- ESPOSA. —En el cine.
- ESPOSO. —¿En qué piensas?
- ESPOSA. —Miro.
- ESPOSO. —¿Qué?
- ESPOSA. —El aire.
- ESPOSO. —¡El aire! (*Se levanta y la besa.*)
- ESPOSA. —He comprado unas fresas.
- ESPOSO. —Nunca he sabido por qué el nombre de esa fruta me da sensación de amargor.
- ESPOSA. —Sí que es raro.
- ESPOSO. —En mi subconsciente ha de haber algún complejo laborando.
- ESPOSA. —Laborando amargores.
- ESPOSO. —Y no sé... no sé su mecanismo. Cómo se formó.
- ESPOSA. —(*Besándole.*) ¿Te acuerdas de aquella noche?
- ESPOSO. —¿Qué noche?
- ESPOSA. —Cuando novios.
- ESPOSA. —Tú me pediste un beso.
- ESPOSO. —Fueron tantos.
- ESPOSA. —Y yo te dije que no.
- ESPOSO. —Negabas afirmando.
- ESPOSA. —(*Sonriendo.*) Recuerdo.
- ESPOSA. —¿Recuerdas?
- ESPOSO. —Sí...
- ESPOSA. —Y yo te dije que era preciso el hielo para conservar bien... las fresas.
- ESPOSO. —(*Serio, con luz.*) Ya sé... sí... aquella bella frase me ató a ti.
- ESPOSA. —(*Con alegría.*) Para siempre.
- ESPOSA. —¿No te alegras?
- ESPOSO. —Belleza transeúnte...
- ESPOSA. —¿Cómo?

- ESPOSO. —El amargor de las fresas...
- ESPOSA. —No entiendo.
- ESPOSO. —Fresas en el salinar...
- ESPOSA. —(*Afanándose por entender.*) No comprendo.
- ESPOSO. —Más vale así.
- ESPOSA. —Siempre enigmático.
- ESPOSO. —Es peligroso entrar en mi interior.
- ESPOSA. —¿Por qué no me dejas leer en ti?
- ESPOSO. —Los caracteres son borrosos.
- ESPOSA. —Porque tú lo quieres.
- ESPOSO. —Porque así me ves.
- ESPOSA. —Como eres.
- ESPOSO. —Como proyecto en ti.
- ESPOSA. —No me quieres.
- ESPOSO. —Sé quererte.
- ESPOSA. —(*Negando leve.*) No...
- ESPOSO. —(*Afirmado fuerte.*) Sí.
- ESPOSA. —¿Sí?
- ESPOSO. —¿Por qué no me dejas?
- ESPOSA. —¿Quieres trabajar?
- ESPOSO. —Quiero escribir.
- ESPOSA. —Hasta después. (*Mutis.*)
- ESPOSO. —Adiós. (*Transición.*) El amargor de las fresas... amargor de vida... encadenamiento... mar... sal... amargor... huye la belleza como en la *Bienamada*, de Tomás Hardy... (*Todo esto abatido.*) (*Luego con optimismo.*) Pero es bella la vela en la mar.

## TELÓN RÁPIDO

## TERCER CUADRO TRIPLE

## SEGUNDA POSIBILIDAD: ENCUENTRO CON LA HIJA

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración: La misma anterior.**... Suenan pasos fuertes.*

HIJA. —Ahí viene papá. (*La hija se esconde detrás de la puerta para asustarle.*)

PADRE. —(*Dentro.*) ¿Quién entraría aquí, que está la puerta abierta? (*Entrando.*)

HIJA. —(*Asustándole.*) ¡Ja!

PADRE. —¡Ah! ¿Eras tú?

HIJA. —Sí yo, papaíto.

PADRE. —¿Y qué hacías aquí? (*Quitándose el saco y sentándose en la chaise-longue.*)

HIJA. —Viendo las estampas.

PADRE. —¿Qué estampas?

HIJA. —La de aquella revista. (*Se le monta en los muslos.*)

PADRE. —Bien te gusta jugar.

HIJA. —Oye, papaíto.

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿Te asusté antes?

PADRE. —No.

HIJA. —¿Tú tienes miedo?

PADRE. —No.

HIJA. —¿A nada?

PADRE. —A nada.

HIJA. —¿Nunca?

PADRE. —Nunca.

HIJA. —Anda a ver. ¿Qué mató tu padre?

PADRE. —Déjate de tonterías.

HIJA. —Una vez nada más.

PADRE. —No estoy para juegos.

HIJA. —Una vez solita.

PADRE. —Bueno.

HIJA. —Anda, sí.

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿Qué mató tu padre?

PADRE. —Un cochino negro.

HIJA. —Cuando lo mató ¿tuviste miedo?

PADRE. —No.

HIJA. —Ja... ja... hay que no... ja, ja...

PADRE. —A ver si me vas a dar.

HIJA. —(*Cerrándole los párpados con los dedos.*) No se cierran.

PADRE. —Me vas a saltar un ojo.

HIJA. —Oye, papito.

PADRE. —¿Qué quieres?

HIJA. —¿Y si entrara aquí un perro rabioso?

PADRE. —No entrará.

HIJA. —¿Y si entrara?

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿Le tendrías miedo?

PADRE. —No.

HIJA. —¿Y si te mordía?

PADRE. —Las cosas tuyas.

HIJA. —Pero ¿y si te mordía?

PADRE. —Me curaba.

HIJA. —¿Y si viniera un elefante?

PADRE. —Que viniera.

HIJA. —No, un elefante no puede venir.

PADRE. —Claro que no.

HIJA. —No podría subir la escalera, ¿verdad?

PADRE. —Verdad.

HIJA. —¿Y si viniera una serpiente?

PADRE. —Vaya por donde te ha dado hoy.

HIJA. —¿Y si viniese?



PADRE. —No vendrá.

HIJA. —¿Por qué?

PADRE. —Aquí no hay serpientes.

HIJA. —¿Y por qué no hay?

PADRE. —Porque no.

HIJA. —¿Y por qué no?

PADRE. —Porque Dios no lo quiso.

HIJA. —¿Dios es bueno?

PADRE. —Sí.

HIJA. —¿Y las serpientes son malas?

PADRE. —Sí.

HIJA. —¿Y entonces?

PADRE. —Ya ves.

HIJA. —¿No habrá hecho las serpientes el diablo?

PADRE. —Puede que sí.

HIJA. —Y ¿por qué tiene cuernos el diablo?

PADRE. —No sé.

HIJA. —¿Y cómo dice mamá que tú sabes mucho?

PADRE. —¿Mamá te lo dijo?

HIJA. —Sí.

PADRE. —Pues no sé eso.

HIJA. —Es muy difícil.

PADRE. —Sí, es muy difícil.

HIJA. —¿No lo sabe nadie?

PADRE. —No, nadie.

HIJA. —Dios sí lo sabe.

PADRE. —Puede que lo sepa.

HIJA. —A mí no me gusta Dios.

PADRE. —¿Por qué?

HIJA. —Es muy feo.

PADRE. —¿Cómo lo sabes?

HIJA. —Porque lo he visto.

PADRE. —¿Cuándo?

HIJA. —Pintado.

PADRE. —Ah, ya...

HIJA. —Es viejo, con barba y ojos de loco.

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —Si fuera como tú.

PADRE. —¿Cómo yo?

HIJA. —Sí, tan guapo como tú.

PADRE. —¿Quién te dijo que yo soy guapo?

HIJA. —Nadie. Y que lo veo.

PADRE. —No está mal.

HIJA. —Hazme el caballito. ¿Quieres?

PADRE. —No. Ahora no.

HIJA. —Anda, házmelo.

PADRE. —Bueno. ¿Cómo quieres?

HIJA. —Pasito corto.

PADRE. —(*Moviendo las piernas.*) ¿Así?

HIJA. —Sí, así. (*Pausa.*) Más aprisa.

PADRE. —¿Al trote?

HIJA. —Al trote. (*Aumentando.*)

PADRE. —¿Más?

HIJA. —Más.

PADRE. —¿A toda carrera?

HIJA. —A toda carrera.

PADRE. —¿Así?

HIJA. —Así. (*Pausa.*) Que se desboque.

PADRE. —Que se desboque. (*A saltos.*)

HIJA. —Que me tiras. Para. Que me tiras. (*Se aferra a él.*)

PADRE. —Parado.

HIJA. —(*Reconviniéndole seria.*) Casi me tiras.

PADRE. —¿No querías correr?

HIJA. —Tanto no. Casi me tiras.

PADRE. —No, mujer. No te hubiera tirado.

HIJA. —Oye.

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —¿No me peleas si te digo una cosa?

PADRE. —Que cosa.

HIJA. —¿Me peleas?

PADRE. —Según.

HIJA. —No, si me peleas no la digo.

PADRE. —Bueno, dila.

HIJA. —¿Y no me riñes?

PADRE. —No.

HIJA. —Cuando yo sea grande...

PADRE. —Ya lo serás.

HIJA. —Me gustaría... ¿Pero no me riñes?

PADRE. —Ya lo serás.

HIJA. —Me gustaría... ¿Pero no me riñes?

PADRE. —Que no.

HIJA. —¿De verdad?

PADRE. —De verdad.

HIJA. —Me gustaría casarme.

PADRE. —Vaya.

HIJA. —Casarme con un hombre que fuese...

PADRE. —¿Un príncipe rubio?

HIJA. —No, un príncipe no. Que fuese... no lo digo.

PADRE. —Dilo.

HIJA. —Con un hombre que fuese como tú.

PADRE. —¿Cómo yo?

HIJA. —Sí, papaíto, tan bueno como tú.

PADRE. —¿De modo que yo soy bueno? (*Serio.*)

HIJA. —Mucho, mucho, mucho, mucho.

PADRE. —¿Cuánto?

HIJA. —Más que de aquí al cielo.

PADRE. —¡Qué tontuela!

HIJA. —¿Por qué te pones serio?

PADRE. —¿Yo?

HIJA. —Has arrugado el entrecejo.

PADRE. —Eso no es enfado.

HIJA. —Una arruga tan grande. Si tú la vieras.

PADRE. —No hace falta.

HIJA. —¿Te traigo un espejo? (*Le pone el dedo en el ceño.*)

PADRE. —No.

HIJA. —No se te quita.

PADRE. —¿Qué haces?

HIJA. —La aprieto para que se vaya.

PADRE. —Mira si puedes.

HIJA. —No se puede.

PADRE. —¿Y ahora?

HIJA. —Ahora no está.

PADRE. —¿Y ahora?

HIJA. —Ahora sí. Ahora no.

PADRE. —Bueno, baja ya.

HIJA. —Estás cansado. (*Se sienta a su lado.*)

PADRE. —Es que pesas. Ya no eres tan pequeña.

HIJA. —Ya no se ve.

PADRE. —Es muy tarde.

HIJA. —¿Enciendo la luz?

PADRE. —No, yo la enciendo. (*Se levanta, encendiéndola con los dientes.*)

HIJA. —Apágala.

PADRE. —¿Para qué?

HIJA. —Para que sí.

PADRE. —Ya está. (*Apagada.*)

HIJA. —Súbeme ahora.

PADRE. —(*Comprendiendo.*) ¿Tú...?

HIJA. —Sí.

PADRE. —Vaya.

HIJA. —(*La enciende con los dientes.*) ¡Qué molesto!

PADRE. —¿Qué?

HIJA. —Duele el pescuezo... (*Van a sentarse.*)

PADRE. —Duele el alma.

HIJA. —Y los dientes.

PADRE. —Y las palabras.

HIJA. —(*Comparando los zapatos con los del padre.*) Qué chicos son mis zapatos.

PADRE. —Como tú.

HIJA. —Antes los tenías más chiquitines.

PADRE. —Claro.

HIJA. —Cuando yo era muy chiquitita.

PADRE. —Chirriquitita.

HIJA. —Oye, ¿de dónde vine yo?

PADRE. —No sé.

HIJA. —¿Qué no?

PADRE. —No.

HIJA. —¿Pero tú no me mandaste a buscar?

PADRE. —¿Cuándo?

HIJA. —Cuando nací.

PADRE. —Acabáramos.

HIJA. —¿Sabes?

PADRE. —¿De dónde viniste?

HIJA. —Sí.

PADRE. —De París.

HIJA. —No, de París no. Sería de Madrid.

PADRE. —Los niños vienen de París.

HIJA. —¡No tonto! Si hubiera venido de París hablaría francés y no me entenderías.

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —¿Te ríes?

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —No te rías.

PADRE. —Ja, ja, ja.

HIJA. —¿Pero por qué te ríes?

PADRE. —Por nada, hija, por nada.

HIJA. —Ayer también se me rió la maestra sin decirme por qué.

PADRE. —¿Y qué le dijiste?

HIJA. —Fue en la escuela, un chico, ¿sabes?

PADRE. —Bien. Di.

HIJA. —Me dijo que si las niñas estudiábamos también la manera de poner cuernos.

PADRE. —¿Y se rió la maestra?

HIJA. —Casi no acaba.

PADRE. —Es natural.

HIJA. —¿Pero es que yo digo tonterías?

PADRE. —No, tonterías, no.

HIJA. —Y no quiero volver más al colegio ese.

PADRE. —¿Por eso?

HIJA. —No, por otra cosa.

PADRE. —¿Cuál?

HIJA. —Porque la maestra es muy gorda.

PADRE. —Vaya una razón.

HIJA. —Parece una gabarra.

PADRE. —Buscaremos otro colegio.

HIJA. —Claro. Pero mamá dice que no.

PADRE. —Ya se arreglará todo.

HIJA. —¿Tú lo arreglas?

PADRE. —Sí, yo. Ábreme el balcón.

HIJA. —(*Lo abre.*) Qué bonita noche.

PADRE. —Sí, muy bonita.

HIJA. —Con tantas estrellas.

PADRE. —Con tantas estrellas.

HIJA. —Las estrellas las sostienen los ángeles, ¿verdad?

PADRE. —Sí, los ángeles.

HIJA. —Dicen también que son las almas de los niños buenos que se han muerto.

PADRE. —Eso dicen.

HIJA. —¿Tú no lo crees?

PADRE. —Y o no creo en nada.

HIJA. —¿En nada?

PADRE. —Creo en tí.

HIJA. —¡Qué bueno eres! (*Insinuando irse.*)

PADRE. —¿Te vas?

HIJA. —Sí, me voy.

PADRE. —Dame un beso.

HIJA. —Te lo iba a dar. (*Se lo da.*)

PADRE. —Hasta luego.

HIJA. —Adiós. (*Recoge un papel del suelo, la muñeca y los trapos. Cuando se va a ir, ya saliendo.*)

PADRE. —Las estrellas... almas de luz. ¡Eh! quédate. No te vayas.

HIJA. —¿Qué quieres?

PADRE. —Siéntate aquí.

HIJA. —Ya estoy.

PADRE. —(*Señalando el cielo, después de una pausa breve.*) ¡Qué bonitas son las estrellas! (*La hija, muda, se abraza a él.*)

TELÓN

## TERCER CUADRO TRIPLE

## TERCERA POSIBILIDAD: ENCUENTRO CON EL HIJO

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración: La anterior.**Suenan pasos fuertes. El hijo, al oírlos, abre corriendo el balcón, dejándolo entreabierto. Al esconderse dirá, con temor:*

HIJO. —¡Mi padre!

PADRE. —(*Entrando. La puerta abierta. Papeles por el suelo. Se quita el saco y recoge los papeles y el balcón abierto también.*) ¿Pero quién habrá estado aquí? (*Al cerrar el balcón descubre al hijo.*) ¡Ah, eres tú!

HIJO. —Y o no, papá.

PADRE. —Eres peor que un barranco de monte.

HIJO. —Yo no hice nada.

PADRE. —Pero, ¿te he culpado yo? (*Silencio.*) Contesta.

HIJO. —No, señor.

PADRE. —¿A qué disculparse entonces?

HIJO. —Como no quiere que juegue aquí...

PADRE. —¿Y qué hacías?

HIJO. —Nada.

PADRE. —Nada no. Algo harías.

HIJO. —Jugar.

PADRE. —¿Con qué?

HIJO. —Con el hato.

PADRE. —Corriendo, ¿no?

HIJO. —Para probarlo, nada más.

PADRE. —¡Mira qué bonito!

HIJO. —Mamá me dijo que podía jugar.

PADRE. —¡Mamá, mamá!

HIJO. —Si ella me dejó...



PADRE. —Y no te he dicho que aquí no quiero juegos.

HIJO. —Yo no vuelvo más.

PADRE. —Como siempre.

HIJO. —Ella no quiso que saliese a la calle.

PADRE. —A la calle...

HIJO. —Si no me dejó.

PADRE. —Bien hecho.

HIJO. —Me aburría.

PADRE. —Se juega en otra parte.

HIJO. —¿Y dónde juego?

PADRE. —Donde no molestes.

HIJO. —¿En la azotea?

PADRE. —En la azotea.

HIJO. —Si no me dejas correr arriba.

PADRE. —Correr, no.

HIJO. —¿Entonces?

PADRE. —Se juega con otra cosa.

HIJO. —¿Con el balón?

PADRE. —Tampoco con el balón.

HIJO. —¿Con el trompo?

PADRE. —¡Eso es para la calle!

HIJO. —No dejan los guardias.

PADRE. —En un parque.

HIJO. —¿Y dónde está?

PADRE. —No hay. Es verdad.

HIJO. —Y además mamá no me dejó salir.

PADRE. —¿Y por qué no te dejó?

HIJO. —No quiso.

PADRE. —¿Qué le hiciste?

HIJO. —Nada.

PADRE. —Je...

HIJO. —Si no hice nada.

PADRE. —Síí...

HIJO. —Yo no tuve la culpa.

PADRE. —La culpa, ¿de qué?

HIJO. —De que pusieran una rueda de molino.

PADRE. —¿Ruedas de molino?

HIJO. —Un cero.

PADRE. —¿Fue por eso?

HIJO. —Por eso.

PADRE. —Ya, ya.

HIJO. —Fue que...

PADRE. —¿Qué tienes en la pierna?

HIJO. —Me lastimé.

PADRE. —¿Jugando?

HIJO. —Y en la mano también.

PADRE. —¿En la mano?

HIJO. —Me caí.

PADRE. —Me duele mucho.

PADRE. —¿Podrás encender la luz?

HIJO. —No sé... con esta mano, no.

PADRE. —Mira si puedes.

HIJO. —Con la otra sí. (*La enciende.*)

PADRE. —¿Y si no pudieras con esa tampoco?

HIJO. —Llamaría a mamá.

PADRE. —No, sin llamar a nadie.

HIJO. —No podría.

PADRE. —¿Y con los dientes?

HIJO. —¿Con los dientes?

PADRE. —Sí, sí, con los dientes.

HIJO. —Eso sí.

PADRE. —Figúrate que no tuvieses manos.

HIJO. —No tengo manos.

PADRE. —¿Qué pensarías tú?

HIJO. —¿Pensar?

PADRE. —Bueno. ¿Por qué preguntaré estas cosas?

HIJO. —No. No sé lo que preguntas.

PADRE. —(*Va a la puerta y enciende el conmutador eléctrico con los dien-*

tes.) No... no sería el mismo. Sí sería otro. (*Hace con la cabeza y las manos los movimientos para hacer girar el conmutador, luego, como si estuviese solo.*) No, no sería el mismo... imposible.

HIJO. — (*Aparte.*) Lo engañé. (*Señalándose la mano vendada.*)

PADRE. — Ven acá.

HIJO. — ¿Qué?

PADRE. — Quitate la venda... sería horrible...

HIJO. — Me duele.

PADRE. — Ven. Trae. ¿Es mucho?

HIJO. — En la pierna.

PADRE. — ¿En la pierna? No. En la mano.

HIJO. — En la mano es un dolor.

PADRE. — (*Quitándole el pañuelo.*) Yo no veo nada. ¿Dónde te diste?

HIJO. — Por aquí.

PADRE. — ¿Aquí?

HIJO. — Más arriba.

PADRE. — ¿Aquí?

HIJO. — Sí... por ahí...

PADRE. — No veo nada.

HIJO. — Si no me hice sangre.

PADRE. — Embustero.

HIJO. — Pero me duele.

PADRE. — ¿Por qué mientes?, di.

HIJO. — Si es verdad.

PADRE. — ¿A qué viene eso, farsante? Anda, márchate de aquí.

(*Mutis del hijo. Padre, dejándose caer en la chaise-longue.*) En esta hora debió habersele roto los frenos al mundo. (*Toma un libro y lee. El telón va, lento, cayendo. Casi cerrado lo detiene un.*)

PREGÓN. — «*La Noche*», con el mitin de ayer.

PADRE. — Indudablemente. Con los frenos rotos... (*Va rápido al balcón.*) *Rápido el restante.*

TELÓN

## SEXTO CUADRO

[ESCENA ÚNICA]

*Decoración. Biblioteca pública. Antesala de fumar. Puerta al salón de lectura. Se verá una fila de lectores. Un reloj grande en el fondo. La habitación estará dispuesta así:*

*Hora: 8 1/2 a 9 horas.*

*Bibliotecario, viejo. Lector, levantándose, sale antesala. Los lectores harán ademanes propios. Saca un cigarrillo. El diálogo durará lo que tarde en fumarlo.*

BIBLIOTECARIO. — (*Viéndole salir.*) ¿Se marcha ya?

LECTOR. — No. Venía a fumar un cigarrillo.

BIB. — ¿Quiere uno de los míos?

LEC. — (*Guardando los suyos.*) Bueno.

BIB. — No sé si le gustarán.

LEC. — Picadura.

BIB. — Picadura. ¿Le agrada?

LEC. — Sí, mucho.

BIB. — Hay a quien no le gusta sino hecho.

LEC. — Sí.

BIB. — Y usted. Siempre por aquí.

LEC. — Siempre...

BIB. — Cuando veo yo una persona que se interesa por saber, me desvelo por atenderle.

LEC. — No serán muchos sus desvelos.

BIB. — Poca gente asidua, sí señor.

LEC. — Lamentable.

BIB. — Antes venía un joven... Francisco Aguilar.

LEC. — Lo conozco.

BIB. — Abogado ya.

LEC. — Muy inteligente.

BIB. — No faltaba nunca.

LEC. — Así su valor.

BIB. —Le cogí afecto.

LEC. —Es natural.

BIB. —Al que veo que le gusta estudiar...

LEC. —Pocos son.

BIB. —Le tomo cariño.

LEC. —Se comprende.

BIB. —A usted le aprecio mucho.

LEC. —Muy agradecido.

BIB. —Amo esto tanto...

LEC. —Los años.

BIB. —Treinta y dos llevo aquí.

LEC. —Es de razón.

BIB. —Si usted supiera.

LEC. —¿Qué?

BIB. —Cuando estoy solo me pongo a mirar las estanterías y...  
espero que no ser ría usted.

LEC. —¿Por qué iba a reírme?

BIB. —Es tan infantil lo que voy a decirle.

LEC. —Cada uno vive a la sombra de un sueño.

BIB. —Tiene razón, y mi sueño es contemplar los libros ordenados,  
en fila.

LEC. —Es lógico.

BIB. —Hay unos a los que quiero más que a otros.

LEC. —Como a los amigos.

BIB. —Lo mismo.

LEC. —Tanto tiempo lidiando con ellos...

BIB. —Me ha comprendido.

LEC. —Es fácil.

BIB. —Me gusta hablar con personas así. Esto no lo digo a nadie.  
Me parece que se han de reír.

LEC. —Sí, es posible que sí.

BIB. —¿Verdad?

LEC. —Y tan verdad.

BIB. —No sé lo que pensará de mí.

- LEC. —Piense que le comprendo.
- BIB. —Y en mi casa me gusta ver todo ordenado.
- LEC. —Un reflejo de esto.
- BIB. —Todo muy cuidadito.
- LEC. —Como aquí.
- BIB. —A veces se enfada la familia.
- LEC. —Las familias son extrañas, casi siempre.
- BIB. —Y dicen que son manías de viejo.
- LEC. —Lo que sólo es la proyección de una vivencia suya.
- BIB. —Cierto, muy cierto.
- LEC. —Una proyección que lo define.
- BIB. —Ahora lo aprecio más, mucho más.
- LEC. —Yo también.
- BIB. —Muchas gracias. Amando los libros...
- LEC. —Se obtiene su simpatía. ¿No?
- BIB. —Recibo un alegrón.
- LEC. —Es natural.
- BIB. —Tengo muy buenas obras.
- LEC. —Sin embargo poco se encuentra.
- BIB. —¿Poco?
- LEC. —Está la biblioteca con medio siglo de retraso.
- BIB. —También hay obras modernas.
- LEC. —Casi ninguna.
- BIB. —Pues ahora viene más gente.
- LEC. —Eso no dice nada.
- BIB. —Usted mismo.
- LEC. —Yo vengo a investigar.
- BIB. —¿Alguna obra?
- LEC. —Sí, mi obra, mi yo.
- BIB. —De día vienen muchos niños.
- LEC. —Malo.
- BIB. —¿Malo que los niños se eduquen?
- LEC. —Sin porque no se educan niños.
- BIB. —No comprendo.

- LEC. —Que sin parque no hay niño.  
 BIB. —Sí, sí. Oigo, pero no comprendo.  
 LEC. —No es difícil.  
 BIB. —No, no caigo.  
 LEC. —Usted no tiene niños.  
 LEC. —Los tuve.  
 LEC. —¿Hace?  
 BIB. —Cuarenta años.  
 LEC. —Vive usted con medio siglo de retraso.  
 BIB. —Tuve hijos.  
 LEC. —Tuvo.  
 BIB. —Tengo hijos.  
 LEC. —Tiene hombres.  
 BIB. —Sí, son hombres ya.  
 LEC. —Hombres sí, pero no hijos. A su edad ya no se tienen hijos.  
 BIB. —Claro que no. La edad...  
 LEC. —No es por ahí.  
 BIB. —¿Que no?  
 LEC. —No es por impotencia fisiológica.  
 BIB. —¿Entonces?  
 LEC. —Es por ley social.  
 BIB. —No lo puedo entender.  
 LEC. —Claro.  
 BIB. —¿Cómo que claro?  
 LEC. —Ya le dije que vivía con medio siglo de retraso.  
 BIB. —Pero, ¡explíquese!  
 LEC. —Cada época tiene su atmósfera.  
 BIB. —¿Atmósfera?  
 LEC. —Sí, sí. Una atmósfera. Un contenido.  
 BIB. —Cada época como una atmósfera. Cada atmósfera es un contenido... No sé lo que quiere decir.  
 LEC. —Que cada época tiene una fisonomía especial.  
 BIB. —Bien.  
 LEC. —Con unos pulmones específicos.  
 BIB. —Bueno.

- LEC. —Con un corazón determinado.  
BIB. —Bueno.  
LEC. —Con una presión arterial característica.  
BIB. —Bien.  
LEC. —Y los hombres respiran con los pulmones...  
BIB. —Siga.  
LEC. —Laten con el corazón.  
BIB. —Continúe.  
LEC. —Y tienen la presión arterial que les da su época.  
BIB. —Conformes.  
LEC. —Y usted no es hombre de hoy.  
BIB. —Tal vez.  
LEC. —Sino de hace cincuenta años. Y todo problema lo enfoca desde un prisma pasado.  
BIB. —Pero yo vivo hoy.  
LEC. —Sí, adaptado a la hora; pero surgido de las necesidades de un antes.  
BIB. —Seré un animal; pero cada vez lo entiendo menos.  
LEC. —Mire usted. Partíamos de que sin parque no hay niños.  
BIB. —Eso dice usted.  
LEC. —¿Estamos?  
BIB. —Estamos.  
LEC. —Usted dijo antes que en su casa le llamaban maniático por imponer el orden.  
BIB. —Sí señor.  
LEC. —Pues bien. Si replicase a su familia: «La biblioteca ordena mi casa». ¿Le comprenderían?  
BIB. —De seguro que no.  
LEC. —Y sin embargo, ello es verdad.  
BIB. —Mucha verdad.  
LEC. —Pues lo mismo pasa aquí con niños y parques.  
BIB. —Voy comprendiendo.  
LEC. —Sólo que yo voy del principio al fin, y el hecho explicativo, el ligamento, queda subterráneo.



BIB. —Ahora sí.

LEC. —Se ha terminado el cigarrillo.

BIB. —¿Quiere otro?

LEC. —No, voy a continuar leyendo.

BIB. —¿Pero no acabó usted?

LEC. —Ahora, no.

BIB. —¿Después?

LEC. —Bueno, después.

BIB. —Son las ocho aún.

LEC. —Hasta luego.

BIB. —Cuando salga... (*Lector mutis iniciado.*) Un momento sólo.

LEC. —Diga.

BIB. —¿Y el hecho explicativo?

LEC. —Si usted hubiera estado ayer en mi casa.

BIB. —¿Qué?

LEC. —Y hubiera sido padre de mi hijo.

BIB. —¿De su hijo?

LEC. —Lo comprendería perfectamente.

BIB. —Pero como yo no estuve en su casa.

LEC. —¿Y qué?

BIB. —No soy padre de su hijo...

LEC. —No acabe... ya sé a dónde va a parar.

BIB. —No, lo entiendo perfectamente.

LEC. —Bueno, pues hasta luego. (*Mutis.*)

BIB. —Hasta luego.

BIB. —¿Quemar?

LEC. —Sí, el libro inútil que leía.

BIB. —Pero eso...

LEC. —Ya estoy olvidado de todo.

BIB. —¿Olvidado?

LEC. —Sí, de todo.

BIB. —Pero ¿de qué?

LEC. —De lo que me contó.

BIB. —¿De lo que le conté?

LEC. —Sí, de los libros ordenados.

BIB. —¿De los libros...?

LEC. —Sí, y de su casa.

BIB. —¿De mi casa?

LEC. —Y de su familia. De todo.

BIB. —¿Pero le ofendí?

LEC. —Más que ofenderme.

BIB. —Usted perdone.

LEC. —Le devuelvo sus confidencias.

BIB. —Si no sé...

LEC. —Devuélvame las mías.

BIB. —¿Las tuyas?

LEC. —Mis palabras.

BIB. —¿Palabras?

LEC. —Sí, mis palabras. Démelas. Las quiero.

BIB. —Pero observe...

LEC. —No quiero observar egoísmo.

BIB. —¿Egoísmo?

LEC. —Sí. Retíreme su afecto.

BIB. —No sé...

LEC. —No permito exigencias.

BIB. —¿Pero, yo exigencias?

LEC. —Sí, exigencias. Y no las tolero.

BIB. —Pero si yo no exijo...

LEC. —Que me devuelva los minutos que fumamos juntos.

BIB. —¿Sus minutos?

LEC. —Sí, sí. Enseguida.

BIB. —Si no puede ser.

LEC. —Los míos ahí los tiene. Los rechazo.

BIB. —Pero explíquese.

LEC. —No, nada. Devuélvame su amistad.

BIB. —¿Que le devuelva...?

LEC. —Que me retire su cariño.

BIB. —¿No quiere mi amistad?

LEC. —No, no la quiero.

BIB. —Como usted...

LEC. —¿Yo? No, yo no.

BIB. —Si lo hubiera sabido...

LEC. —Mi tiempo es para mí.

BIB. —Que le molestaba.

LEC. —Suelte mis pensamientos.

BIB. —¿Qué los suelte?

LEC. —Sí. Mis ideas.

BIB. —¿Sus ideas?

LEC. —No quiero que tenga nada mío.

LEC. —Si no tengo nada.

LEC. —Sí, sí tiene, las tiene. Suéltelas.

BIB. —¿Que las suelte?

LEC. —Bórrelas.

BIB. —¿Pero qué borro?

LEC. —Pásese una esponja.

BIB. —¿Esponja?

LEC. —Sí. Yo la devuelvo...

BIB. —Mire que...

LEC. —Le devuelvo su afecto, sus libros, su orden... todo lo que me contó.

BIB. —¡ Socorro !

LEC. —No, no pida auxilio. (*Tapándole la boca.*) Y deme mi afecto, mi parque, mis niños.

BIB. —Pero suélteme.

LEC. —Tome su cigarro. (*Le da un cigarro.*)

BIB. —¿Mi cigarro?

LEC. —Sí, tómelo.

BIB. —Bueno. (*Lo toma.*)

LEC. —Yo no soy el de antes de hablar.

BIB. —Y yo.

LEC. —Sí. El de antes. Lo quiero. Y ahora mismo lo seré. (*Va al reloj y lo pone en las ocho menos cuarto. El bibliotecario saca el suyo y lo*

*pone en la misma hora. Calmada la violencia, toman lugar y actitudes del comenzar del cuadro.)*

BIB. —¿Se marcha ya?

LEC. —No. Vine a fumar un cigarrillo.

BIB. —¿Quiere uno de los míos?

LEC. —No. Muchas gracias.

TELÓN

SÉPTIMO CUADRO  
(ESCENA ÚNICA)

*Decoración: Taberna. Fondo doble fila de pipas: cada una con llave y nombre del vino que contiene. Lateral derecha: Puerta con cortina; dará al bar. Izquierda: Continuación bodega. Una mesa con sillas.*

*(Escena, sola. Se oirán voces Tabernero y Cliente, dentro.)*

CLIENTE. —Buenos días.

TABER. —Salud y pesetas.

CLIENTE. —¿Se puede pasar?

TABER. —Pase usted. *(Entra.)*

CLIENTE. —Excelente biblioteca.

TABER. —Buenas obras, sí señor.

CLIENTE. —Y de lujo.

TABER. —La calidad siempre.

CLIENTE. —Minoritario.

TABER. —Usted lo ha dicho.

CLIENTE. —Mala época para lo selecto.

TABER. —Sin embargo, a todos les gusta lo bueno.

CLIENTE. —Tal vez haya ahí una raíz revolucionaria.

TABER. —También puede ser.

CLIENTE. —Un régimen económico deficiente...

TABER. —¿Es usted revolucionario?

CLIENTE. —No se puede ser otra cosa.

TABER. —Pues tenga cuidado.

CLIENTE. —Yo me debo a la época.

TABER. —No lo diga muy alto.

CLIENTE. —No pasa nada.

TABER. —¡Quién sabe!

CLIENTE. —¿Y qué tal de vinillos?

TABER. —Tengo uno para dioses.

CLIENTE. —Bueno. Pues cerveza y papas.

TABER. —¿No quiere probar el vino?

CLIENTE. —Hoy no.

TABER. —Como usted quiera. (*Mutis.*)

CLIENTE. —(*Saca un periódico y busca la sección telegráfica. A todo esto silbando un pasodoble.*) Huelga en Valencia. (*Continúa el pasodoble.*) Declaraciones del presidente. (*Sigue silbando.*) Propaganda comunista. (*Varía el silbo: más lento y triste.*) Procesamientos. (*Silbo cortado.*) Monopolios. (*Ídem.*) Destierro. (*Ídem.*) ¡Bueno anda el pandero!

TABER. —(*Con la cerveza.*) ¿Hay algo bueno? (*Por el periódico.*)

CLIENTE. —¿Aquí?

TABER. —En los telegramas.

CLIENTE. —Sus bodegas. (*Esquivando.*)

TABER. —Yo no sé dónde iremos a parar.

CLIENTE. —Por mí...

TABER. —¿No le interesa la cosa pública?

CLIENTE. —¿A mí?

TABER. —(*Con la cabeza.*) Sí.

CLIENTE. —Para lo que hay que ver...

TABER. —Usted se contradice.

CLIENTE. —Es mi manera de ser.

TABER. —Sin embargo...

CLIENTE. —Es peligroso... ¿no?

TABER. —Exacto.

CLIENTE. —Bah...

TABER. —¿No lo cree usted?

CLIENTE. —Las contradicciones son en mí problemas.

TABER. —Eso es amargarse la vida.

CLIENTE. —O acaso fertilizarla.

TABER. —Quizá.

CLIENTE. —De todas maneras...

TABER. —Pero esta situación...

CLIENTE. —Estoy cansado de lamentaciones.

TABER. —¿Y qué se va a hacer?

CLIENTE. —(*Entre silbos e irónico.*) Soñar.

TABER. —Muy alegre hoy, ¿eh?

CLIENTE. —No lo sé.

TABER. —Como silba...

CLIENTE. —Son mis horas de bajar.

TABER. —¿Aburrido?

CLIENTE. —No, aburrido no. Sólo me aburro cuando voy a los espectáculos.

TABER. —¡Qué raro!

CLIENTE. —No, raro no.

TABER. —Cada uno es como es.

CLIENTE. —Cuidado. Que roza usted el anarquismo.

TABER. —Yo no tiro bombas.

CLIENTE. —Tirar bombas no es anarquismo.

TABER. —¿Nada más?

CLIENTE. —Nada más.

TABER. —Después de todo...

CLIENTE. —Cada uno es como es, ¿no?

TABER. —Y no hay más.

CLIENTE. —No está mal eso.

(*Suenan palmas dentro.*)

TABER. —Voy. (*Mutis.*)

CLIENTE. —(*Sigue silbando.*) Ni triste... Ni alegre... Ni bien... Ni mal... Sin querer nada... Sin sentir nada... Sin saber nada... (*Silbando bajo y desvaneciéndolo.*) Un día como para ver llover detrás de unos cristales.

TABER. —Grandes noticias.

CLIENTE. —Ninguna.

TABER. —Acaban de decirme que hay una huelga.

CLIENTE. —Pse... ¿Qué vale esto?

TABER. —¿Se marcha?

CLIENTE. —No sé; pero quiero pagar.

TABER. —Siete perrillas.

CLIENTE. —Va.

- TABER. —¿Está malla cerveza?
- CLIENTE. —No, pero estoy sin humor.
- TABER. —¿Algún contratiempo?
- CLIENTE. —Que yo sepa, no.
- TABER. —Pero si usted no lo sabe...
- CLIENTE. —(*Cortándole.*) Quién lo va a saber, ¿no?
- TABER. —Eso mismito.
- CLIENTE. —Es que usted no conoce el subconsciente.
- TABER. —¿El subconsciente?
- CLIENTE. —Sí.
- TABER. —¿Y eso qué es?
- CLIENTE. —(*Un tanto único.*) Un pozo sin fondo que llevamos dentro.
- TABER. —¡Las cosas tuyas!
- CLIENTE. —¿Mías? Las cosas tuyas, digo yo también.
- TABER. —Siempre de bromas.
- CLIENTE. —Sí, sí... de bromas.
- TABER. —Y luego dice que no tiene humor.
- CLIENTE. —Todo está bien.
- TABER. —Bien mal.
- CLIENTE. —No, bien bien.
- TABER. —Parece que a usted le da todo igual.
- CLIENTE. —Tráigame un sandwich.
- TABER. —¿De jamón?
- CLIENTE. —De lo que quiera.
- TABER. —Gracias por la confianza.
- CLIENTE. —No agradezca, que no es confianza.
- TABER. —Usted dispense.
- CLIENTE. —No quiero que nadie me agradezca nada.
- TABER. —Pero aunque no lo quiera...
- CLIENTE. —Yo nada agradezco a nadie.
- TABER. —A eso le llaman ingrato.
- CLIENTE. —El mote no me importa.
- TABER. —Cada uno...



CLIENTE. —¿Es como es?

TABER. —Cabalito.

CLIENTE. —El agradecimiento es cadena.

TABER. —También puede ser.

CLIENTE. —Es atarse.

TABER. —Algo hay de eso.

CLIENTE. —Y yo quiero ser libre.

TABER. —Todos lo deseamos.

CLIENTE. —Pero hay que saber serlo.

TABER. —Poder, dirá usted.

CLIENTE. —No, señor. Saber.

TABER. —¿De jamón entonces?

CLIENTE. —Bueno, de jamón. (*Mutis tabernero.*) ¡Qué divertido está esto hoy! (*Ironía.*) (*Pausa.*) La verdad es que si hoy me llevasen a la horca cabría responder lo que aquel personaje que al acicalarse para el golpe supremo, al observarle: «Mire que se le olvidó ponerse un calcetín», contestó: «¿Cree usted que merece la pena?» (*Pausa.*) O también lo de aquel inglés que se dio un tiro pensando en que habría de ponerse y quitarse la ropa diariamente... Después de todo... Y luego dirán que estaba perturbado... y no estaría sino como yo estoy ahora... (*Pausa.*) Sería una bonita distracción coger una escopeta... Qué sonora disparar para que no me molestase... y persona que fuese pasando por la calle... Pam... Tiro que le pego... Le doy en la cabeza, un salto y al suelo. Le doy en el corazón... Unas vueltas locas y... Cataplum... Al suelo... Para cada tiro una caída distinta... Vaya conocimientos... Esto es lo que se llama un individuo culto... la, ja... (*Pausa.*) Yo haría un crimen en este momento y no sería responsable... No tengo conciencia... Ni moral... Nada... Que no... No, no sería responsable... Soy como un trozo de agua. No sé si se podrá decir un trozo de agua; pero no encuentro ahora otra palabra... Como un pedazo de agua, sí. Sin voluntad... Sin alma... ¿Que va al mar?... Bueno. ¿Que va a un río? Pse...

¿Que va a un barranco?... Bien. ¿Que a una alcantarilla? Es igual... tres pitos y un caracol.

TABER. —Aquí está ya. (*Deja el sandwich.*)

CLIENTE. —¿Eh?... ¡Ah!

TABER. —¿Abstraído?

CLIENTE. —¿Cuánto es?

TABER. —Cinco perrillas

CLIENTE. —Y si no le pagara.

TABER. —Como usted quiera.

CLIENTE. —Ésa no es manera de contestar.

TABER. —¿Más correcto?

CLIENTE. —Se dice: «Usted me paga porque sí».

TABER. —Yo no digo eso nunca.

CLIENTE. —Pues debe decirlo.

TABER. —Yo sé lo que hago.

CLIENTE. —Pues a mí no me trate así.

TABER. —Y o sé cómo trato a la clientela.

CLIENTE. —¡Qué majadería!

TABER. —Pero usted se cree...

CLIENTE. —¿Yo no soy un cliente?

TABER. —Sí, señor.

CLIENTE. —Pues a mí no sabe tratarme.

TABER. —Como debe ser.

CLIENTE. —¡Qué empeño!

TABER. —¿Pues cómo quiere entonces?

CLIENTE. —Sin mimos, sin sonrisas.

TABER. —Oiga, oiga.

CLIENTE. —Con violencia.

TABER. —Tenga en cuenta.

CLIENTE. —No parece sino que está todo cansado de vivir.

TABER. —Pues venga el dinero.

CLIENTE. —No, groserías, no.

TABER. —¿Pero qué quiere usted entonces?

CLIENTE. —Quiero que los hombres se proyecten como son.

TABER. —¡Dios nos libre!

CLIENTE. —Sin esclavitudes. Desnudos.

TABER. —Ojalá.

CLIENTE. —Y o no soy un irascible ¿Comprende?

TABER. —Sí, señor.

CLIENTE. —Pero me desespera ver todo igual siempre.

TABER. —Comprendo.

CLIENTE. —Un mundo congelado, lento, mantecoso.

TABER. —Sí, señor.

CLIENTE. —De cera.

TABER. —Sin energía.

CLIENTE. —Sin originalidad.

TABER. —Viejo.

CLIENTE. —Castrado.

TABER. —Sin alma.

CLIENTE. —Me gustaría que un día apareciera el cielo verde, y los montes morados, y el mar canelo y los hombres azules. Todo distinto.

TABER. —Parece usted un poeta.

CLIENTE. —Pero no lo soy.

TABER. —A lo mejor equivocó el camino.

CLIENTE. —Todos darán en la misma posada.

TABER. —No deja de tener razón.

CLIENTE. —Pero es que yo, no quiero tenerla.

TABER. —Caray.

CLIENTE. —No quiero tener razón.

TABER. —Usted sabrá...

CLIENTE. —No le habré molestado, ¿eh?

TABER. —¿Molestarme? Un poco...

CLIENTE. —Yo no quise...

TABER. —No tiene importancia.

CLIENTE. —No he querido hacerlo. ¿Sabe?

TABER. —Ya se ve que no.

CLIENTE. —A mí me maneja un niño.

TABER. —¿Y un niño? Tal vez. Pero un hombre, no.

CLIENTE. —Sí, es verdad.

TABER. —Y es usted un niño grande.

CLIENTE. —A veces también lo creo.

TABER. —Y puede creerlo.

CLIENTE. —Lo creeré.

TABER. —A lo menos por lo que ha dicho...

CLIENTE. —Sí, sí... Traigame vino.

TABER. —¿Y el sandwich?

CLIENTE. —No, no lo quiero ya.

TABER. —Está bien.

CLIENTE. —Vino dulce.

TABER. —Enseguida. (*Mutis.*)

CLIENTE. —La vida es serena; debe serlo.

TABER. —(*Dentro.*) Le estoy poniendo malvasía.

CLIENTE. —Bueno. Siento que me nacen alas.

TABER. —Verá qué magnífico.

CLIENTE. —Quisiera tornarme un mar amoroso para abrazar la tierra.

TABER. —(*Sabiendo.*) ¡Qué color! ¿Eh?

CLIENTE. —Hermoso.

TABER. —Riquísimo.

CLIENTE. —A veces me gustaría acariciar todo cuanto existe. Las montañas barrocas, las zarzas agudas, las miradas vivas. Hasta las mismas palabras cuando salen frescas, alegres, jugosas.

TABER. —Lo dicho: un poeta.

CLIENTE. —Un poeta, no. Un hombre.

TABER. —¿Le gusta?

CLIENTE. —(*Saboreando.*) Soberbio.

TABER. —Usted lo ha dicho.

CLIENTE. —Y usted lo hace.

TABER. —Dios.

CLIENTE. —Dios, no. El hombre.

TABER. —Bueno, sí...

CLIENTE. —Dios es una proyección del hombre. (*Silencio.*) ¿Qué dice usted?

TABER. —Yo no digo nada.

CLIENTE. —¿No cree?

TABER. —Lo escucho.

CLIENTE. —Pues otra copa.

TABER. —Las que quiera. (*Mutis.*)

CLIENTE. —En las miradas tengo un mundo nuevo, y es mío. Mío sólo. Nadie lo podrá ver tras de mis sienes. Ni rodar por mis labios, ni modelarse en mis manos. (*Atento a su interior.*) Está naciendo el agua. (*Con sana alegría, escuchándose.*) Óyela... Óyela cómo viene.

## TELÓN

## OCTAVO CUADRO

## [ESCENA ÚNICA]

*Decoración: La escena dividida en dos partes desiguales por tabique con puerta de intercomunicación. La parte más pequeña, rincón cabaret. Butaca, media mesa se verá sólo. Hombre sentado junto a ella. En la otra media mesa, estará la Mujer, sin verse. Cartera señora; dos cócteles, uno invisible. Jazz. Ruidos de copas. Baile. Palma. Media escena reservado. En él, mesas, sillas, butacas.*

HOMBRE. —Que no.

MUJER. —¿Pero por qué?

HOMBRE. —Porque no.

MUJER. —Anda, rico.

HOMBRE. —No seas pesada.

MUJER. —Un baile nada más.

HOMBRE. —Luego.

MUJER. —Es que quiero estar más junto a ti.

HOMBRE. —¿Cómo?

MUJER. —Muy junta a ti.

HOMBRE. —¿Cómo? ¡Muy junta a mí! (*Con lentitud y levísimo desprecio.*)

MUJER. —Hace frío.

HOMBRE. —Toma el cóctel.

MUJER. —Te tomaría a ti. (*Se ve adelantar el brazo y acariciar la melena del hombre.*)

HOMBRE. —Voy a tener que marcharme.

MUJER. —¿No te gusto?

HOMBRE. —Me gustas.

MUJER. —¿Entonces?

HOMBRE. —Es por otra cosa.

MUJER. —¿Cuál?

HOMBRE. —Por el perfume que llevas.

- MUJER. —¿Te desagrado?  
HOMBRE. —No. Es delicioso.  
MUJER. —No comprendo.  
HOMBRE. —Soy casado.  
MUJER. —¡Bah!  
HOMBRE. —Temo llevar la huella al hogar.  
MUJER. —Te reprendería tu señora. (*Con burla.*)  
HOMBRE. —No, mi señora no.  
MUJER. —No te disculpes ahora.  
HOMBRE. —No es por mi señora.  
MUJER. —No trates de negar, hombre.  
HOMBRE. —Es por mi hija.  
MUJER. —¿Tienes hijas?  
HOMBRE. —Una.  
MUJER. —¿Grande?  
HOMBRE. —Una niña.  
MUJER. —¿Y por una niña....  
HOMBRE. —Sí, por una niña.  
MUJER. —Ja, ja, ja.  
HOMBRE. —No te rías que es verdad.  
MUJER. —¡Qué cosas tienes!  
HOMBRE. —Lo de siempre.  
MUJER. —¿Cómo lo de siempre?  
HOMBRE. —Pero, ¿por qué no se ha de creer lo que yo digo?  
MUJER. —Si es una razón infantil.  
HOMBRE. —Cada una se proyecta...  
MUJER. —¿Se proyecta?  
HOMBRE. —Se proyecta, sí, se proyecta. Y no preguntes.  
MUJER. —Si no respondes...  
HOMBRE. —Para qué.  
MUJER. —Allá tú.  
HOMBRE. —Compro tu presencia.  
MUJER. —¿Compras?  
HOMBRE. —Pago tu belleza.

MUJER. —¿Pagas?

HOMBRE. —Y nada más.

MUJER. —Comprar. Pagar.

HOMBRE. —No quiero saber más.

MUJER. —¿Saber?

HOMBRE. —Para ti no hay más verdad que la negrura de tus ojos.

MUJER. —Sí, sí.

HOMBRE. —La llamarada de tus labios.

MUJER. —Muy bonito.

HOMBRE. —La redondez de tus senos. (*La luz blanca se torna roja. Suena el jazz.*)

MUJER. —(*Respondiendo algo que no se oye. Ella acerca a él la cabeza. Su mano tomará la mano y continuarán la conversación, ya erótica. Es la luz roja un reflejo de ellos. Así un rato largo. Luego el jazz dará un alarido y continuará el piano.*)

HOMBRE. —Han degollado un cisne musical.

MUJER. —El jazz es un degüello de sonido. (*La luz roja es ahora verde.*)

HOMBRE. —Ahora tiene un tono confidencial.

MUJER. —Sabe a besos pequeños.

HOMBRE. —Y a sedas chafadas.

MUJER. —Y a carne desnuda. (*Suena fuerte el jazz. Siguen hablando un momento. Luego se levantan. Toma ella la cartera de sobre la mesa y abre el reservado. Allí bailan. Terminado el jazz, cierran la puerta. Él, sobre una butaca; ella, sobre sus muslos; él, la mano sobre el hombro.*)

HOMBRE. —La noche es nuestra.

MUJER. —De los dos, solos.

HOMBRE. —Solos y con nosotros.

MUJER. —Sin ellos.

HOMBRE. —Contigo.

MUJER. —Sin ellos.

HOMBRE. —Contigo.

MUJER. —¿Ya no tienes temor al perfume? (*Luz natural.*)



HOMBRE. —Quita. (*Separándola.*)

MUJER. —¿Qué te pasa?

HOMBRE. —No has sabido callar.

MUJER. —¿Callar?

HOMBRE. —Sí. Había dormido ya el recuerdo de mi hija.

MUJER. —¿Pero es cierto entonces?

HOMBRE. —Tú, con tus palabras, has vuelto a despertarlo.

MUJER. —Dispénsame.

HOMBRE. —De nada vale el dispensar.

MUJER. —Desconocía fueses tan sentimental.

HOMBRE. —Ya la noche no es mía.

MUJER. —¡Qué lastima!

HOMBRE. —No me pertenece.

MUJER. —No nos pertenece, dirás.

HOMBRE. —Me has dejado ausente.

MUJER. —¿Pero es tan fuerte el recuerdo?

HOMBRE. —Como un ascua viva.

MUJER. —No vislumbro el motivo.

HOMBRE. —La hija vendrá a mí mañana.

MUJER. —Será muy mona.

HOMBRE. —Preguntará: ¿Y ese perfume?

MUJER. —Una disculpa cualquiera.

HOMBRE. —Una mentira.

MUJER. —¿Qué importa eso?

HOMBRE. —Manchar su cariño.

MUJER. —Tienes una manera de ver las cosas.

HOMBRE. —Es un latigazo a su almita blanca.

MUJER. —No acabo de comprender.

HOMBRE. —No comprenderías nunca.

MUJER. —No hay razón.

HOMBRE. —Para mí, sí.

MUJER. —Pues para mí, no.

HOMBRE. —Es que somos vasos desconectados.

MUJER. —Pudiera ser.

HOMBRE. —Distantes y cercanos.

MUJER. —Porque tú quieres.

HOMBRE. —Dejemos esto.

MUJER. —Es verdad. A otra cosa.

HOMBRE. —¿Y el cóctel?

MUJER. —Y o los traeré. (*Suena el jazz. Al abrir la puerta, más fuerte. Tomará los cócteles y entrará, cerrando. Se apaga casi el sonido.*)

HOMBRE. —El dios nuevo vuelve a sonar. (*Luz azul.*)

MUJER. —Parece gustarte mucho.

HOMBRE. —Es estimulante como él solo.

MUJER. —(*Levantando la copa.*) Salud.

HOMBRE. —Por tus ojos.

MUJER. —Por ellos.

HOMBRE. —¿De qué color los tienes?

MUJER. —Color del tiempo.

HOMBRE. —¿Variables?

MUJER. —Según quien los mire.

HOMBRE. —¿Si los miro yo?

MUJER. —Pierden el color.

HOMBRE. —¿El color pierden?

MUJER. —Como un traje al sol.

HOMBRE. —Eres deliciosa.

MUJER. —¿Te gusto?

HOMBRE. —Me gustas.

MUJER. —¿De veras?

HOMBRE. —Verdad.

MUJER. —Eres delicioso o...

HOMBRE. —¿Te gusto?

MUJER. —Me gustas.

HOMBRE. —¿De veras?

MUJER. —Verdad.

HOMBRE. —¿Me engañas? (*Se han ido acercando y se toman las manos riendo, luego con dulce reproche.*)

MUJER. —Tonto.

HOMBRE. —Más que tonta.

MUJER. —Cursi.

HOMBRE. —Cursilona.

MUJER. —Más que cursi.

HOMBRE. —En amor la delicadeza no es cursilería.

MUJER. —La, ja, ja... Ahora sí que lo eres... la, ja, ja.

HOMBRE. —Sí, es cierto...

MUJER. —(*Sin dejarle protestar.*) Calla, calla, que te entierras más.

HOMBRE. —¿Qué vamos a hacer?

MUJER. —Bebamos.

HOMBRE. —Con los brazos cruzados.

MUJER. —Eres incorregible.

HOMBRE. —¿No quieres?

MUJER. —Quiero. (*Bebe, cruzándose los brazos. Ella saca un pañuelito del seno y enjuga los labios. Abre la cartera, se mira y corrige el carmín.*)

HOMBRE. —¡Qué lindo pañuelo!

MUJER. —Ya te veo venir.

HOMBRE. —Tan bien guardadito.

MUJER. —Sí, sí.

HOMBRE. —Feliz él.

MUJER. —Ya lo decía yo.

HOMBRE. —Deja ver.

MUJER. —No.

HOMBRE. —Déjame, mujer.

MUJER. —Míralo. (*De lejos.*)

HOMBRE. —Así no. Trae.

MUJER. —Así, sí.

HOMBRE. —¡Vaya capricho!

MUJER. —¿El tuyo o el mío?

HOMBRE. —¿De quién ha de ser, sino tuyo?

MUJER. —¿Y tuyo no?

HOMBRE. —Renunciaremos.

MUJER. —Por fuerza.

HOMBRE. —Qué mala eres.

MUJER. —Y tú, qué curioso.

HOMBRE. —Deja ver la cartera.

MUJER. —¿Tenía la cartera?

HOMBRE. —Es tentadora tu intimidación.

MUJER. —Pareces un detective.

HOMBRE. —No insultes.

MUJER. —Si no tengo nada en ella.

HOMBRE. —No importa.

MUJER. —Bueno. Hágase tu voluntad.

HOMBRE. —(*Sacando.*) Un pañuelito.

MUJER. —Un regalo.

HOMBRE. —Lápiz rojo.

MUJER. —Mis labios.

HOMBRE. —Polvos rosa.

MUJER. —Mis mejillas.

HOMBRE. —Otro lápiz.

MUJER. —¿Qué color?

HOMBRE. —Oscuro.

MUJER. —Mis ojeras.

HOMBRE. —Una llave.

MUJER. —Trae ya.

HOMBRE. —Aún queda otro departamento.

MUJER. —No. Trae, trae. (*Arrebatándose.*)

HOMBRE. —¿Por qué me la quitas?

MUJER. —Te la daré enseguida. (*Saca algo, lo aprieta en la mano y devuelve la cartera.*)

HOMBRE. —¿Qué escondes?

MUJER. —Nada.

HOMBRE. —Deja ver.

MUJER. —No te interesa.

HOMBRE. —¿Qué cogiste?

MUJER. —No quiero decirlo.

HOMBRE. —Lo quiero yo.

MUJER. —No puede ser.

HOMBRE. —Sí puede ser.

MUJER. —No te empeñes.

HOMBRE. —¿Me lo enseñarás?

MUJER. —He dicho que no.

HOMBRE. —Pues sí lo sabré. (*Le coge la mano y quiere abrísela.*)

MUJER. —No lo intentes saber. Mira que vas tú perdiendo.

HOMBRE. —Mejor, quiero saberlo.

MUJER. —Te arrepentirás.

HOMBRE. —Abre.

MUJER. —¡Ay! ¡Que me lastimas!

HOMBRE. —Pues abre la mano.

MUJER. —Quieto.

HOMBRE. —Que abras.

MUJER. —Ahí la tienes. (*Abierta. La luz natural.*)

HOMBRE. —¿Qué?

MUJER. —Tú lo has querido.

HOMBRE. —Otra vez...

MUJER. —Sí, otra vez.

HOMBRE. —El perfume...

MUJER. —¿Qué creías?

HOMBRE. —Maldito deseo. (*Lo coge y lo tira violentamente.*) Es un frasquito.

MUJER. —¿No te lo dije?

HOMBRE. —¿Quién había de sospecharlo?

MUJER. —Por terco.

HOMBRE. —El misterio...

MUJER. —No fue mía la culpa.

HOMBRE. —Ahora sí que maté la noche.

MUJER. —Lo siento por ti.

HOMBRE. —Ya soy imposible a la evasión.

MUJER. —Tú mismo te castigaste.

HOMBRE. —Rota la última posibilidad...

MUJER. —¿?

HOMBRE. —(*Levantándose.*) Te dejo.

MUJER. —¿Te vas?

HOMBRE. —Me voy.

MUJER. —Espero reconozcas...

HOMBRE. —Sí, tú no...

MUJER. —No hubiera querido...

HOMBRE. —Comprendo. Pero ya es imposible seguir.

MUJER. —Como quieras.

HOMBRE. —Toma y paga tú.

MUJER. —¿Hasta cuándo?

HOMBRE. —Hasta siempre.

MUJER. —Pues adiós.

HOMBRE. —Adiós.

(*Arrecia el jazz, copas...*)

TELÓN

# RELATOS

## Los senos de tinta

[1934]

[...] plano inferior \*, aislados entre sí como dos melodías gemelas, constelados de burbujas de plata. Más abajo, el tronco, con los cinco círculos pulidos y mates, donde estuvieron los senos, los muslos y la cabeza. Al mismo nivel, más allá, las piernas depiladas, sin poros, formando aspas, en un intento de subir hasta el tronco decapitado, pegándose a él, en un deseo de ser molino de harinas de nácares y vidrios. Y así flotaba, sin llegar a la superficie, siempre entre dos aguas. Él mismo se sentía ascender el cuerpo, que desechando tendidas verticales, se concentraba en formas redondas, cristalizándose en una esferoidal postura que segara los cabos de sus extremidades a las cuchillas del frío, ahuyentándolas, para que no se atrincherasen en sus miembros sus acericos de alfileres, hostiles al goce que se iniciaba entre los pliegues de hiperesesia, frente a las orillas de sus ojos cerrados.

Sirviéndole el recuerdo de ella de foco mágico, ordenaba su descansada anatomía como una esfera armilar de intrincados zodiacos de lunares y vértebras, de desviados trópicos de músculos, de órbitas venosas ramificadas, equidistantes del centro invadido por su imagen, viva y silenciosa, como si quisiera proyectarse simultáneamente en cada célula el espectáculo jubiloso del cual era a la vez espectador, circo y multitud.

Este ovillamiento de sus huesos y tejidos le trajo al ojal de la conciencia su obsesión por las formas redondas. La línea recta, lo mismo puesta en pie que reclinada, que en desmayo absoluto, desprendía una sobria elegancia, un correcto empaque de alta escuela mundana. La curva era más plebeya. Pero también más acoge-

---

\* El original de *Los senos de tinta* se inicia aquí. Falta la primera hoja del texto mecanografiado.



dora y cordial, más dada a la amistad. Acaso las esferas rayaran en los límites de la obesidad por ser todas vientre, todas pecho abombado. Tal vez diesen la impresión de bolas de grasa. Pero no daban los desplantes de los objetos encorsetados por líneas rectas, siempre de perfil, que no miraban nunca de frente, y que si miraban lo hacían a la manera de las rendijas, todas ojos, para hurtar el filamento de su corporeidad tras una larga sonrisa impecable.

Cuando en sus paseos de islote solitario por la ciudad y por el campo iban surgiendo las ambulantes perspectivas, las descomponía como si fuese en prisma en sus elementos integrales, recogiendo en sus ojos únicamente aquellos que pudieran identificarse con curvilíneas superficies y redondos volúmenes. Deambular por las calles era penoso. Su espíritu se angustiaba de los rieles amaestrados, de las aceras tan modosas, de las esquinas cortantes. Sólo algún chaflán curvo, alguna cúpula remontada, le soslayaban íntimas complacencias. En cambio, el campo, con sus paisajes abiertos, condecorados de molinetas en sus combas planicies, en sus macizas colinas, le contagiaba de ondulaciones flexibles a cada paso. El aire mismo era alabeado, y al cruzar en su infinito trasiego de cristales, le llenaba las sienes de agua fría y la concha de sus oídos de modulaciones. Todo lo demás, lo conformado de duras aristas, se disolvía en una licuación unánime. Y así los paisajes no se desangraban por las teorías de las puntas erguidas, conservándose siempre nuevos, anegados en sus propias savias.

Las palabras mismas le producían el mismo efecto. Unas le daban dulzuras, le hacían fluir interiormente manantiales airosos, poniéndole las islas, los cielos y los mares encajados dentro de sí en vibraciones acariciadoras. Otras palabras le secaban las fuentes vitales, le acartonaban sus movibles arenas. «Teoría» le movilizaba las capas del espíritu, avanzando en gratas resonancias. «Serie» le llenaba de rigideces, le petrificaba sus pendulares movilidades psíquicas.

Por esto su cuerpo, siguiendo aquella conducta que venía de zonas profundas de su ser, adoptaba en el lecho formas redondas,

como para que no se escapasen sus pensamientos, llegando así a una sobresaturación que le anillaba de finas laxitudes. Para que, también, no entrase ninguna hostigación del exterior que le escindiese la unidad tibia de aquel recuerdo de ella, injertándole figuraciones extrañas.

Sumergido en aquel baño de maría que su sensibilidad segregaba en la habitación, pensó un momento en las conexiones psicológicas que ligán ese trasmundo vago e indeciso de la subconciencia con los detalles individuales de gustos, inclinaciones y repulsiones. Encontraba razones lógicas entre sus tics, razones de orden primitivo, que los engarzaban míticamente en grupos afines, que arrastraban unos de otros, comunicándoles un sello personal, un parentesco plástico, musical o impresionista. Le surgían de pronto recuerdos infantiles, trozos deformados de realidad, pedazos de sueños difusos, de los que no tenía conocimiento; pero que se hacían suyos al aflorar al campo visual de su conciencia, reconociéndolos a veces y otras intuyéndolos como pertenecientes a momentos anteriores.

Una ráfaga silenciosa volvió aquella página, retornando a ella. Enquistado en sí mismo en aquella celda de sí donde la guardaba, fuera del tiempo, situada en un espacio neutro, cortados todos los cables —al fin— que le insuflasen otro goce que el de ella, como si la noche enguatada quisiera aislarle del plañir de las tinieblas vivas, cometía el asesinato de desgajarle los hoyos del rostro, las conchas de las rodillas y las cápsulas de los senos. En estos tres vértices palpitaba toda ella. Sobre este trípode se alzaba su cariño. Estos datos bastaban para hacerla existir. Mejor aún, eran los únicos, los suficientes, los exactos. En posesión ya de la presa, permanecía enervado, más muelle que un suspiro, en un sopor que le suspendía la corriente de las venas, le paralizaba el latir de las sienas, le apagaba el ritmo de su fisiología. Y con las venas prosternadas y las sienas orantes, oía su plástica desnudez, concentrado, cortada la respiración, detenido el vuelo sobre una sima de sombra y silencio, inmóvil. Sus miembros estaban vacíos, ingrá-

vidos, en aquella postura grata a las recordaciones. Pero tenía la seguridad de que si en aquel instante hubiera querido colocarse de otra manera, todo su cuerpo crujiría, quebradizo, rompiéndose. Volvió una nueva experiencia anterior a encadenarse a esta sensación. Y se sustanció con los brotes de los helechos que tantas veces le distrajeran sus horas en el campo. Sus verdes embrionarios, hendidos por circunvoluciones, jugosas y blandas, como gusanos peludos, aparentaban docilidad a la distensión de fuerzas extrañas. Pero no era así. Sino un nudo de resistencias que se descoyuntaba al forzar sus apretados palpos encogidos.

Y ya dentro de sí, embarcado en ausencias, contemplando mar y cielo de recuerdos, comenzó a rodar por su pantalla imaginativa el marco de aquel día lleno de la nostalgia sensual de ella. Este día que ahora reproducía era más estilizado que el otro real, retocado como una fotografía a la que le hubieran corregido las luces violentas, los ruidos imprevistos, las voces interruptoras. Las blancas sábanas del lecho proyectaban, también, en aquella hora, no su cuerpo, sino una imagen redonda de él, despojada de los sobresaltos e inquietudes que tenían las noches laborables, mal vestidas de sueño espeso, que le anegaban los laberintos interiores por donde ella pudiera venir a buscarlo, incitándole a recomponer arquitecturas vividas allá, en la otra isla, redonda también, donde se conocieron.

¿No influiría la geografía, aquel paisaje primario, en esta su actual manera de ser?

De las islas que formaban el archipiélago nativo, una tenía la forma de un corazón, otra de un fémur, otra de una tortuga con la cabeza alargada. Sólo la suya era un círculo, una peonza sobre la flor viva del mar.

Aquel día escribía el elogio de sus senos —ya había hecho el de sus rodillas y hoyuelos del rostro—. Senos melódicos, en la escuela contigua, despoblada de chicos, frente a los bancos desiertos y las paredes enventanadas de mapas de colores como una cuadrada pompa de jabón amplificadas. Sobre las cuartillas se iban

enfilando las palabras. Palabras en relieve, que se alzaban en la blanca llanura construyendo poco a poco dos colinas perladas en un valle de mármol. A veces, ellas, las palabras, no salían espontáneas. Se trababan en ocultos zarzales de tormento, perdían trazos de sí mismas, o llegaban con desgarrones por donde escapaban sus turgencias, quedando sólo unas ringleras de odres vacíos, flácidos, sobre el papel.

Alzaba los ojos, paseándolos aquí y allá, clavándolos en el trietro de paredes y techos, en los bancos expectantes, en los mapas sin marineros. Y mientras aguardaba palabras consistentes, abultadas, que ir amontonando en aquellas exquisitas edificaciones lejanas, la atención se le entrometía por intrincadas grietas, extrayendo ideas y representaciones de fisonomías arbitrarias, que se le aferraban a la garganta, balbuceándolas para evitar la asfixia. Entonces, al oírse su voz, retornaba de aquellas fugas por cielos de peli-gro y túneles sin señales, y se intimidaba pensando si de aquel banco donde se sentaba —donde saltaba— aquel chico detonante apodado «Fosforito», surgiera su personilla nerviosa, agitada por eléctricos sobresaltos, y le asestase aquella su flecha pícara y burlo-na, que disparaba, simultánea, los resortes de su rostro.

Pensó que esta respuesta del banco a su mirada le era hostil. Que los objetos le irradiaban representaciones enemigas a su deseo. Las persianas le miraban con los ceños de sus travesaños, hoscamente. Volvió la cabeza. Un mapamundi abrió sus dos círculos verdosos en un lago azul. Sí, aquellas formas redondas le acordaron su angustia. Aquéllas no le combatían como los bancos, como las persianas. Le tiraban besos volados con sus manos y labios de colores. Y el mapamundi le extrajo de su pozo sin orientación otros días que la distancia empequeñecían, anegados de luces infantiles, en que viajaban sus ojos y, enjaulados en ellos, sus ríos de sal, sus caballos de caña, sus trajes marineros, por aquel otro mapamundi de sus horas de clase, cuando tenía por novias buenas sus libros de memoria. Italia era entonces una pierna en actitud de chutar con la isla de Sicilia a la remota portería del

estrecho de Gibraltar. La península escandinava unas fauces abiertas, amenazando engullirse el percebe de Dinamarca, sobre la crestería rocosa de Alemania. África, un tosco pistolón primitivo. América del Norte, un tórax de hombros hombrunos y tambaleantes, ceñido por la cintura de avispa de la América Central, a las caderas con polizón de la del sur, que se afilaba hacia la Patagonia como un trompo que quisiera bailar en la blanca tarima de los hielos polares. El golfo de Méjico —regazo de América— un semillero de islas. En una de ellas, la que tenía la forma de una caracola rota, de un pabellón auditivo, que auscultase no sólo el corazón del mar, sino también el reflejo que los astros precipitan en sus caídas, nació ella, la disociada en senos, rodillas y hoyuelos. Así partía el continente femenino de su cuerpo en islas apasionadas. ¿No era también el mapamundi, con sus dos cicatrices circulares, la huella de dos senos cercenados por un cuchillo de luna, a ras de un pecho de marinas esmeraldas momificadas?

Confortado por aquella charla cordial con el mapamundi, volvió nuevamente a pensar en ella. Pero la pluma, aquel tintero cuadrado, negros graznidos de un cuerpo de improperios, seguían mortificándole. Y sus manos blancas, ejemplos de perfección, se mancharon de tinta en el costado de una yema, junto al cerco de la uña. Igual que si se hubiera sentido herido, agredido, alzó la ballesta de su brazo un alud de ira, descargándolo sobre la mesa, donde quedó clavado el cortapluma con una vibración de ala presa. Él escribía entonces: «¡Cómo recuerdo tus senos adorables! Son dos hemisferios de un mapamundi en relieve, que ocultan ríos de leche y sangre, que callan fuentes de besos en sus laderas, que esconden ciudades de táctiles sorpresas en sus colinas».

¡Una mancha de tinta! Por un instante relampagueó un temblor en sus manos recordadas. Y se apretó más a sí, se redondeó más, acurrucándose fuertemente. Sin embargo, el débil desnivel de abrigos dio paso a las agujetas del frío en las espaldas. Simultáneamente surgió aquella representación de sus manos hundidas en el agua helada del atardecer para borrar con su esponja trans-

parente la mancha de tinta de su dedo. Todas estas recordaciones, al corporeizarlas, las despeñaba difusas, en un escenario sin fondo, bambalinas ni candilejas, a la intemperie casi, dentro de una bola de aire enrarecido, espesándose hacia la periferia. Y los objetos y su figura cobraban un sentido antiespacial, ni grande ni pequeño, adivinándolas, e intuyendo sus equivalentes plásticos en una astralidad esmerilada. Siempre le ocurría lo mismo. Cuanto más se esforzaba en plastificar los detalles contenidos en sus horas vencidas, más se esfumaban en aquella vaga penumbra aposentada en su conciencia.

Aquel recuerdo del agua fría, al pasar ahora por sus sienas calientes, le contagiaba de una deliciosa frescura que le hacía comprender el goce que han de experimentar los motores de explosión al circular por su red de arterias cristalinas refrigeraciones.

Aquella mancha negra se resistía a dejarse vencer por el agua. En ese sistema de surcos insignificantes que son las puntas de los dedos, se hacía fuerte, penetrándolos con insistencia. Aquella mancha se hizo piel, carne nueva, formando parte de su nieve orgánica, afirmando por contraste su albura y negándola con su negrez. ¡Sus manos manchadas! Accidente trivial, pero lleno de sentido. ¡Las manos! ¡Cuántas veces le asaltó la obsesión de que su vivir se transformaría en otro distinto de faltarle las manos! El mundo de la mecánica, lleno de fuerzas fatales, mugía sus articulaciones aceitosas, las rosas de aire de los volantes, las murmuraciones de sus aceros, sólo con que una mano estableciese un circuito, moviese una rueda o apretase un botón. Eran las caracolas del devenir en cuyas conchas vigilaban sus ángeles custodios. Y aquella gota negra, gangrenosa, le agujereaba la carne. Sintió una repulsión instintiva casi cósmica, contra aquel bautismo de presagios que se acumulaba en los ojos, cegándolos. Que se le derramaba en sus interiores departamentos, nube de tormenta con vientre de lluvia.

Salió a la noche que llamaba a los cristales del balcón, alejando perfiles y fisonomías, picada de eléctricas luciérnagas. Y las

tinieblas secaron su zozobra, quedándose —no supo qué tiempo— fuera de sí, como vasija al frío bajo las granulaciones de un cielo sin luna. Aquella noche se soñó un pulpo en los fondos abisales del océano, envuelto en la espesa borra que, como una nube, derramaba en su defensa.

Y siguió recordándola. La oleada de miembros seccionados terminó por desvanecerse, viéndola ahora como en otra noche, en la ventana del jardín, después del baile de la tarde en el hotel veraniego. Arrinconados tras las luces tibias que caían sobre la última mesa llena de discos de gramola, los hoyuelos del rostro acuñaban su gracia al sonreírle. Y otra vez se ensambló esta tarde con otra, como obedeciendo a una involuntaria llamada de telegrafía sin hilos. Le llegó el parecer de que en lo subconciente no existe sucesión de días ni noches. Ni tiempo ni espacio. Impresiones sólo, que se encadenan y se hacinan formando vivencias, que frotan sus superficies, madurándose, y saltan sobre sus resortes cuando los sentidos dejan filtrar hasta ellas espejismos reales o pensados, por los que se desmandan hacia nuestros ventanales despiertos. Los discos, llenos de surcos en espiral, sensibles a las agujas indomables, hacían oír sus secretos, ricos en tactos sonoros. ¿Qué canciones, qué melodías habrían de saltar de sus dedos, si un diafragma anduviese y desanduviese las rayas de sus yemas? ¿Qué ruidos de sangre, qué voces de nervios suspirantes, qué modulaciones de contactos múltiples exhalarían todos los objetos por él tocados en los infinitos velos de sus ademanes náufragos, bajo la presión de un estilete? Únicamente presentía que un concierto de blancas concordias habría de escaparse de sus dedos, sin convertirse en cantinela de exactos trazos musicales. No un mecanismo: un organismo dotado de autodeterminaciones. Compadecía aquellas columnas de discos que en el potro del tormento del plato giratorio insistían, como condenados a muerte por un delito inexistente, en repetir sus motivos, gritando la inocencia de sus ritmos, al sentir en sus pechos la punta de un puñal de un verdugo de acero, empe-

ñado en arrancarle una confesión de culpabilidad. Tal vez por esto no quiso bailar.

En el piso del salón los mosaicos blancos y negros alternaban como en un tablero de ajedrez. Las parejas, al danzar, expresaban movimientos desiguales, acordados a las diversas fichas del juego. Ella sonreía cuando apresaba un rasgo en los bailarines que servía para identificarlos con alguna pieza. La rubia de los cock-tails complejos y el joven del pelo ensortijado bailaban dando saltos y en zigzags, como caballos que amenazasen con sus jaques de empujones al ejército de bailarines. El del bigote a lo Menjou y la chica casca-belera, con frases de cotorra amaestrada, se movían despacito, de medio lado, a contrapunto, como peones. La chata de los ojos cuajados y el de la corbata verde, parcos en vueltas y en filigranas, marchando con pesadez de apisonadoras por las orillas de la pista, sugerían las torres. El alto y bizco y la morena de cejas oblicuas eran los alfiles que, lanceros y esbeltos, cruzaban entre los demás en quebrados virajes y diagonales deslizamientos.

Rió ella aquel partido que jugaban a ciegas la gramola y la tarde con las parejas de bailarines a cada tirón musical. Y la risa, enrojeciendo la sala, saltó de pareja en pareja, hurtando vaivenes y cadencias de tango, vivaqueó en el resplandor de las luces indirectas y, acosada por el bordoneo de las conversaciones, atravesando los cristales, volcó en el campo su cesta de amapolas. Con el día nuevo, el alba se encontraría entre la tela verde de sus faldas un derrame de apasionados carmesíes. Aquella flor la asociaba siempre con su risa. Allí donde encontraba sus colores encendidos, surgía su carcajada envuelta en una cápsula de aterciopeladas sedas, como una guirnalda de brasas ígneas.

Volvió a la noche del jardín, caída en los parterres, colgada de los clavos estrellados. Una noche estremecida de enarcamientos de nácares y satinados aromas. Sus manos surcaban en las tinieblas selvas cerradas de finos helechos, valles de canela, lisas laderas de caracolas biseladas, islas de esponjas y corales, continentes de ondulantes planicies verticales, torneadas elevaciones:



todo el muestrario de las formas redondas. Le pareció que tenía las manos hundidas en la subconciencia revolviendo en sus fondos abstractos abecedarios de líneas curvas, montones de convexidades dialogantes, que se apulseraban a sus brazos, partiéndose, al deslizarse, como chorros de siruposos caldos tibios. Allí tenía la geografía sus mejores definiciones. Un texto para ciegos, donde los cálidos riachuelos de las venas se ahondaban a subterráneos estratos enervados. Donde los géiseres de porcelana se erguían entre ventisqueros de heladas blanduras. Donde los acantilados vibraban sus membranas bajo un vuelo de playas trémulas. Y las hondonadas tenían estremecimientos de vidrios vivientes. Y cada definición, modelada en barro de luna, colocada en su sitio, ordenados sus pedazos en afán de captar dobles insinuaciones de lira y ánfora.

Las conchas de las rodillas, en sus sueños de cúpulas, se alejaban de las rótulas, evadiéndose en lentas emergencias. Los senos, salientes como balcones, detenían el aire, la noche, el canto de las ranas y precipitaban el florecer de las rosas adolescentes. Aquellas cuatro mesetas eran las cuatro esquinas del mundo. Puntos cardinales de tierras vírgenes. Cuatro ciudades de ternura, estructuradas en anfiteatro, vivas y desiertas, con poderosas estaciones de efluvios sensuales que las unían entre sí, bajo un mismo signo, en idéntica señal delatora.

La noche estaba detenida y contagiada de dulces contactos. Y movilizaba sus valles oscuros, ondulaba sus ráfagas lánguidas y rozaba sus transparencias andariegas, de langores felinos, por los altos desniveles del aire ciego. Ni una palabra en los labios caldeados. Todo oyéndose en un goce íntimo, de llanura infinita, de pampa recostada en la hierba de dormida piel silvestre.

Poco a poco el silencio fue abriendo sus espesos abanicos de plumas espesas. Tocó sus vértices elevados en las colinas de sus senos. Los sentía vivir, revivir, pervivir, sobreviviéndose, endurecidos. «Están como los botones de tu camisa», le había descubierto ella en otra ocasión distante. «Son tus dos hemisferios de un mapa-

mundi en relieve», balbuceó ahora con diapasón inseguro. Esta frase apedreó los cristales del invernadero donde dormitaban sus oscuras vivencias, sus maniatados racimos de imágenes, rompiendo aquéllos y liberando éstos. La noche fue entonces una mancha de tinta. En la oscuridad todo se evadió: tactos y contactos, presiones y pulsaciones. El juego estético, intelectualizado, de sus manos, devino a sombras viscosas que contraían sus dedos como antenas de moluscos ante obstáculos cerrados.

En medio de aquella montaña rusa de declives cortantes, de vales gigantes, de inclinaciones hospitalarias, la emboscada afiló primitivos temores y asfixiantes caperuzas de agresivos silencios. Coágulos de tinta presentaban sus senos a las definiciones táctiles. En la noche, se revolviéron todos los objetos. Las geografías bostezaban simas sin fondo. Una avalancha de esponjosos gusanos recorrían sus dedos. Los nervios, los músculos, todas las resistencias que sostenían de pie sus arquitecturas serenas, se aflojaron en un desequilibrio de globo sin gas. Cerró los ojos. Turbios despeñaderos abrieron sus fauces tras los párpados. Retiró las manos, cogiéndoselas, apretando y restregándolas para devolvérselas a su cuerpo. La columna vertebral era un bastón de hielo. Todas estas impresiones, al amontonarse ahora desordenadamente, cuando el sueño iniciaba sus desmadejados aldabonazos, le avivaban más y más las hoscas rompientes olvidadas en aquel naufragio de su cariño.

Precisaba las categorías que fue tomando la noche: el roce de un ala de cuervo transparente, una tolvanera de polvo de carbón en el lecho, ahogado de angustia. Sin darse cuenta, las sábanas le cubrían la cabeza y el aire enrarecido se resistía a dejarse respirar, lleno de plomo suspendido. Estiró los miembros y abrió los ojos. Fue un regreso de las hamacas del sueño. Y el insomnio empezó a voltear la ruleta de sus pensamientos.

Clavó sus ojos profundamente cuerpo adentro. Su deseo de diafanizar los ingredientes de aquella crisis chocó contra su tras-mundo de esquinas truncadas. Insistió. Elástico, su yo devolvía su

esfuerzo vacío, en cacería inútil. Los ojos de su memoria desintegraban su luminoso rayo en direcciones opuestas, sin aprehender la recomposición del fracaso, como gemelos ingraduables, siempre confusos, renegadores de lúcidas verdades.

¡Si no pronuncia ella aquella frase! Midió la ponzoña de la pequeña mancha de tinta por aquel desequilibrio. Recordó también otro factor que de repente se abrió paso hasta él, a través de galerías enterradas. Era el olor de los heliotropos que ponían ojeras violetas al jardín. Su perfume tenía un sabor de almendras amargas. Aquel aroma lo distinguía ahora, ayudando a su otra imagen en aquel su repudio a ella. Aquella noche lucharon dos potencias rivales: las formas redondas, simbolizadas por sus senos, y lo caótico y vago, de la tinta, disputándose su persona. Venció lo abstracto, arrugando tensas orografías. También en la subconciencia existía desde aquel momento para él una fauna pelágica y otra abisal. Las imágenes hondas, los monstruos abisales, turbias oleadas de barro y limo, destrozaron el vivo centelleo de los peces flotantes en superficies exactas. Ella pasó a segundo término. Quedó como una huella sangrienta en el epitafio de un amor desmantelado. Sería inútil querer establecer una relación de armonía des-[...] \*

---

\* El texto de «Los senos de tinta» se interrumpe aquí.

## Una muerte para cinco

Acababa de ser distribuido el rancho del mediodía entre los cinco hombres que ocupaban la celda de los condenados a muerte, cuando uno de ellos, ya sentado en el petate y con la cuchara en la mano para empezar a comer, levantó la cabeza y quedó en actitud de expectativa. Automáticamente, los demás guardaron un silencio de fondo, fijas las miradas en el rostro del primero, un gitano al que los de su raza no consideraban calé sino payo, por haberse asimilado a los hábitos de los castellanos. Éste, cerrada la boca, con los párpados medio enterrados y contenida la respiración, horadaba el aire con los oídos, como al acecho de una presa sonora, presto a la defensiva.

Hasta en aquella celda había veteranos y bisoños, los que ya llevaban en ella algunos meses y habían experimentado la angustia de momentos parecidos y los que, más recientes, se daban de bruces por primera vez contra aquel silencio, contra aquella presión que los comprimía hasta la médula.

—¿Qué? —interrumpió uno que no pudo resistir la expresión de atemorizada lejanía y doloroso vilo del que quedara en suspenso.

—Me pareció haber oído una moto parándose —contestó.

Todos sabían lo que aquello significaba. Las órdenes de ejecución de la última pena llegaban siempre a la prisión traídas por un motorista.

La celda, con su suelo de tierra, uno de esos aposentos contruidos por arte de birlibirloque, que son como oscuros remordimientos de conciencia de los arquitectos, donde nada bueno puede suceder, estaba situada en el segundo de los tres pisos de la prisión, un viejo edificio conventual habilitado como encierro. Tenía un ventanuco enrejado que daba a un patio interior. Éste

era cuadrangular y desde el hueco de luz de aquél podía contemplarse la galería de enfrente, donde los demás presos tejían y destejaban sus pasos de noria sin pozo.

La reacción de aquellos cinco hombres fue muy diferenciada frente al plato de rancho. Uno sólo, el más joven de edad, pero el más antiguo en la celda, empezó a comer como si tal cosa. El que había dado la alarma le alargó su ración sin probarla, con una mezcla de asco y desprecio. Otro se bebió un poco de caldo verdoso de las habas frescas, cocinadas con agua y sal, que eran el menú del día, y se lo entregó también. Ambos, con prisa y sed, se colocaron en el ventano, acomodándose de manera que obstaculizasen el campo de visión de los restantes. Si la moto había llegado y era portadora de malas nuevas, ellos notarían en los presos de la galería su impacto, un cierto éxtasis de movimientos, un estupor en los pasos, un ritmo ligeramente embotado en el corredor, que les confirmaría si ya el tiempo para algunos de ellos comenzaba a granularse, a ser contados los minutos por la cuenta de diez, como en la plataforma de un «ring». Ocupar el tragaluz era esencial para saber rápidamente a qué carta quedarse, pues quien supiera algo grave se reservaría de comunicarlo por señas a los condenados si al que le afectara estuviera observando.

—¿Se nota algo? —dijo uno de los bisoños.

—No, nada. Pude haberme equivocado —añadió sin la menor confianza en sus palabras—. Hasta que no entre en el piso alguno de la oficina no sabemos lo que ocurre.

El que estaba comiendo imperturbable tenía también sus preocupaciones, pero aunque parecieran de la misma índole que las que embargaban a los otros cuatro, eran muy distintas. Ya se había engullido dos de las tres raciones que la suerte le había deparado aquel día. Miraba los dos platos aún llenos de los otros dos condenados con ojos lujuriosos. Su actitud era también avizorra. Pero era la de un animal de presa que espera redondearse el estómago. Los bisoños, sin embargo, permanecían inmóviles, sin tomar ninguna decisión.

—Si vienen por alguien, será por mí —dijo entonces.

Los que estaban asomados al ventanillo, al oírle, volvieron la cabeza hacia el interior del crepúsculo en que estaban sumidos. Uno le miró con cólera. El otro, con esperanza. Los otros dos reaccionaron también ante aquella frase. Uno de ellos se levantó para tirar el contenido del plato de latón al cubo de la basuta. El que comía atento interrumpió:

—No lo tires, dámelo.

—Creí que no querías más. Me daba vergüenza ofrecértelo.

El donante sacó de un talego un pan y unas tajadas de carne que se puso a comer, mientras el insaciable manipulaba separando las cáscaras de las habas del caldo, con un cuidado farmacéutico preparando una fórmula. Hacía distribuciones complicadas, pasando las vainas cocidas de un plato a otro, apartando los granos, mezclando y volviendo a trasegar el contenido de los recipientes. Era claro que seguía un propósito, que todo aquel tráfico tenía una finalidad que él trabajaba, viviendo un mundo personalísimo. El último plato se lo dio finalmente al que parecía contar las vigas del techo, como distrayéndose en buscar palabras que tuviesen tantas letras como maderos cruzaban el cielo de la habitación.

Y mientras los demás permanecían expectantes, sin llegarles la camisa al cuerpo, entre ascuas y náuseas, él se tendió en el suelo arrebujado en la manta, tapada la cabeza, y comenzó sus extraños ruidos de rumiante, muy alejado de toda amenaza, hundido en el placer de su vientre.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 2 de junio de 1955]

# PAISAJES Y SEMBLANZAS

## El herrero

Sobre los yunques de la tierra y el mar, caldea sus fraguas el sol y, con el alba dura, elevan los martillos proletarios la canción esclavizada. Pero tú, herrero, golpeas fuerte en tu hogar de herreros. En tu templo deshabitado de justicia. En tu oficio simbólico como ninguno. Porque tú, herrero, eres el hombre-Revolución.

Más que tu brazo trabajado, se debate la fuerza de tu conciencia sobre el acero. El rojo vivo de los hornos es menos rojo y vivo que los deseos libres acumulados en la exaltación de tus venas. Basta una mirada tuya para encender los carbones sin brillo. Una de tus manos ennegrecidas alzada en el aire es la síntesis de los conquistadores. De los nuevos conquistadores de continentes sociales, apenas entrevistados en los cotos capitalistas y en los taimados escollos burgueses. Y es tu mano la síntesis porque tiene la doble virtud de la espada que destruye y de la palanca que crea.

Es, herrero, gran oficio el tuyo. Elaborar objetos. Transformar el hierro entumecido, bruto, inculto en ser disciplinado, a golpe de martillo y a calor de fragua, y tu labor no termina en esas cuatro paredes sudorosas. Sino que continúa en la calle, en el otro laboratorio social donde se oye el golpear de las ideas y el jadear de las palabras abrasadas como carbones, sobre los hombres entumecidos. Ahí, por las luchas de las calles, por los encontrados sentimientos de tus ideales, haces tú falta, herrero, con tus forjas, tus lecciones, tus procedimientos. Es preciso, gran creador de ciudades, para que no pueda ser cortada acaso tu misma voz cuando en las manifestaciones pides la libertad de clases, por la propia bala que tus manos fundieron para sostener el ritmo de tu vida.

[*En Marcha*, Santa Cruz de Tenerife,  
número 23, 1 de mayo de 1931]



## Perfil literario de Eduardo Herriot

La mirada inteligente y tectónica que con la República se ha dejado caer España sobre sí misma, fue siempre valorizada en sus calidades más profundas por el fino espíritu de Eduardo Herriot. En su caracola de político y de intelectual moduló elogios a la nación española cada vez que el Parlamento iba desplegando sus posibilidades renovadoras. Desde el Hôtel de Ville de Lyon, ayer. Desde la Presidencia del Gabinete francés, hoy. Y aquella presencia viva de su crítica simpática a nuestra revolución, se tangibiliza ahora con su anunciada visita a nuestro conmovido crisol nacional.

Esta embajada de Herriot a España es la embajada de la Europa joven. Herriot representa la racionalización de la política, la supeditación a la ciencia del sentimiento alocado, el triunfo de lo objetivo sobre lo subjetivo. Ninguno de los problemas complejos que agitan la entraña burguesa de la sociedad es abandonado a la investigación. Y todos ellos son estudiados en sus resquicios más íntimos y en sus múltiples relaciones, elevándolos luego a un plano de alta especulación metódica para atacarlos con procedimientos racionales. Por ello, esa labor de ordenar, incorporar y distribuir ideas del estado moderno, halla en Herriot su vértice apropiado, pues para éste, gobernar es el imperio del número sobre el caos.

Frente a la dispersión, a los criterios improvisados y negativos, la unidad creadora. Despierto estratega alongado sobre los laboratorios, cualquier captura científica es aplicada a las exigencias sociales y políticas de nuestro tiempo. En la escuela y en las minas. En el arte y en la agricultura. Para Herriot no hay provincia activa de conocimiento donde no haya descansado su sien inquieta.

En Herriot se hermana el político, el intelectual y el artista.

Su idea centro es la industrialización de toda actividad. Pero ello sin herir la naturaleza. Y sólo así se explica en que piense hacer del campo una fábrica sin excluir los bellos días portadores de las violetas.

Hay en Herriot un clásico. Clásico en aquel sentido de perfecto. Un clasicismo que, sin abandonar el ejemplo tradicional, ha roto con él. Es la suya tradición viva, evolucionante. Superar el pasado, en cuanto el pasado es creación, utilizando los materiales de nuestra época. Y cuando de la dinamicidad de hoy ahonda en fenómenos de culturas anteriores, constatando primeros pasos, nacidos al calor de lo geográfico, en una ordenación de peldaños intermedios, es para corregir desviaciones artificiales para estimular a las juventudes europeas a cumplir su misión histórica. Posición ésta, la suya, difícil, sosteniéndose libre de contradicciones. Contradicciones vencidas por su arte para desnudar de los hechos la anécdota, lo secundario, beneficiando los nervios vitales.

Para los jóvenes españoles, educados en la disciplina de la acción y el pensamiento, esta visita de Herriot debe ser motivo de júbilo sano también para los republicanos españoles. Unos y otros deben saber de aquella divisa ejemplar colocada a la puerta de una de sus obras —*Crear*—: «a los jóvenes para que sean más inteligentes que nosotros». Ello indica que la estructuración de la época pertenece a la juventud. Y ese espíritu comprensivo es todo programa de gobierno frente al conservadurismo de tantos —aún— bastardeadores del pensamiento y de la acción.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
número 8, septiembre de 1932]

## Guillermo Apollinaire

Al terminar el siglo XIX un profundo escepticismo advino como consecuencia del fracaso de los valores de cultura. Agudamente resumió este estado de ánimo colectivo Camille Mauclair. Pero esta cortadura de fin de siglo, si bien por uno de sus límites era acantilado de agotadas posibilidades dentro del amaneramiento, daba origen, por la playa orientada al futuro, a un cuadro de fuerzas que al movilizarse portaban inéditos amaneceres. El maquinismo había roto las fronteras. Y a la sombra de cielos uniformes, el espíritu recluso en equistamientos yoístas contempló objetivamente un nuevo paisaje. Los ismos preparaban los materiales previos, con sus fiestas de colores y gritos. Elementos nuevos son introducidos acaloradamente por los alquimistas de arte.

La poesía como expresión más espumosa enciende las primeras hogueras. Y entre sus pliegues pintarrajeados se acusa un sentido polémico, destructor. Un nihilismo sin respeto opone frente a los mármoles parnasianos, interferencias cinemáticas de lugar y tiempo. Frente a las selvas simbolistas, realidades mecánicas domesticadas primero, y más tarde, corporeizaciones abstractas, frente a los juegos de palabras cromáticas, el desenfado de calembours.

Ruedan los ismos apresurados. Y más que escuelas son maneras individuales —con la excepción del surrealismo: verdadero trasmundo de ilimitadas conquistas—, desolados por hallar la expresión urgente de una época. Los puntos de enfoque se multiplican. Al caudal poético son incorporadas resonancias exóticas, crujir de poleas, armazones de hierros, sirenas subconscientes. Pero todo agitado. Hasta los días corrían en avión para terminar más pronto sus veinticuatro horas desequilibradas. Y entre la anarquía, cuando el caos poético se despeñaba en disoluciones, suena la voz de Apollinaire: orden. Guillermo Apollinaire —el joven kos-

tro— es el cráter más representativo que acusa las variaciones lávicas de esta etapa de tránsito.

El joven kostro participó de las orgías contra los consagrados —de aquellas misas rojas del arte— mientras compartía su jovialidad con figuras decadentes. Para él todo era espectáculo. De aquí su paradójico conducirse. Una de sus características fundamentales es lo que pudiéramos llamar su culto por la informalidad, separando del vocablo culto lo que tiene de disciplina. Y este su mirar neutro, ausentado de historia, recoge todos los motivos y los hermana sencillamente. Sin distinciones morales, sin relaciones ni afinidades buscadas —sí halladas—. Las cosas se objetivizan a compás de las circunstancias, siguiendo el hilo cotidiano de los hechos. Así se comprende su lirismo tan vivo y original, desprovisto de símbolos y celebraciones.

«Las ideas —dice Royere— huían de él, y se convertían en cosas, en seres».

El momento en que pide orden a su generación en la obra de arte, señala la existencia de playas ciertas. Un movimiento revolucionario es biológico cuando es capaz de someterse a una ordenación. Si ésta no se produce el movimiento ha sido falso, artificial. Todo ordenamiento es constructivo. Y al plantear el problema se corría el riesgo de liquidar el juego, si era juego de imágenes simplemente, o de transformarlo en trabajo si la necesidad de los ismos tenía una raíz orgánica. Apollinaire es, por tanto, quien da la seguridad de un arte nuevo, no por su obra con ser tan nueva, sino por la prueba de que la hizo salir triunfante.

Y «en la época en que acabaron los reyes» después de regresar de «entre los viñedos de hombres» de la guerra, donde un casco de granada una tarde en que leía el *Mercure de France* le abatió la cabeza, dejó de vivir para que Cocteau pudiera decir a Picaso que cortase a su musa los cabellos.

[*Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife,  
núm. 10, noviembre de 1932]

## Expresión de G.A. (*Gaceta de Arte*). El doctor Dominik Josef Wölfel en Tenerife

Frente al criterio de querer recluir las islas en sí mismas, marginándolas de los procesos de cultura occidental, esta lumbrarada que se proyecta sobre Canarias por los desvelados hombres de ciencia europeos, para iluminar zonas inéditas de conocimiento.

*Gaceta de Arte*, aunque sólo de una manera general, se alarga a los temas científicos, recoge hoy el motivo que brinda la estancia del doctor Dominik Josef Wölfel, en Tenerife, para una orientación racional de nobles empresas. La cultura no es algo que pueda limitarse entre piedra y mar, sino que es un producto de vastísimas resonancias internacionales. Una integración de círculos diversos. Fisonomía y espíritu de un organismo superior.

El estudio de Canarias, de sus problemas históricos, en este sentido de limitación que se aloja en el banderín de canarizar las islas, picoteando sobre temas sin porvenir, es una de tantas aspiraciones contrahechas, hija de una visión estrábica, por la ausencia de amplios panoramas vitales.

Canarias ha de imantarse primero en el cuadro de los valores de cultura de nuestro tiempo, ha de sentir las palpitaciones de ahora en toda su amplitud, solidarizándose con las corrientes, métodos y contenido de la época, a fin de que su creación tenga unidad y sea actual. Esta etapa previa hay que buscarla fuera de casa para encontrar después nuestras islas con la profundidad de un hogar.

Esta incorporación de Canarias a la actual ciencia europea la está realizando, en una de sus direcciones más amplias, el doctor Wölfel, del Museo Etnológico de Viena, desde hace unos días en Tenerife.

Durante un decenio, el Archipiélago ha sido el centro de sus

pensamientos. Sus laboriosas investigaciones en los archivos del Vaticano y de Simancas —en el último de los cuales ha descubierto numerosos documentos inéditos de tal importancia que lo colocan como la fuente más rica para el estudio de las islas en el aspecto histórico— han sido patrocinados económicamente en un principio por la Österreichisch-Deutsche Wissenschaftshilfe (Organización Austriaco-germana para socorrer la ciencia), y últimamente por la institución Rockefeller. De sus búsquedas acendradas se han publicado en español varios trabajos en la revista *Investigación y Progreso*, de Madrid, y en la revista internacional de Etnología y Lingüística, en *Anthropos*.

Wölfel es un conocedor perfecto de cuantas obras se han publicado sobre las islas y en su labor crítica de crear demoliendo ha demostrado los errores de Viera y Clavijo y otros historiadores y el falseamiento de algunas de las fuentes que les sirvieron de base.

Aun cuando el área de sus afanes, está casi reducida a recopilar los antecedentes necesarios para su futura obra, la documentación de que dispone actualmente su análisis le permite adelantar juicios sobre los aborígenes de tal envergadura que deshacen las teorías y conocimientos más o menos tradicionales, que se tienen sobre los primitivos. Para Wölfel los aborígenes no han desaparecido. Pero sus interesantes conclusiones aún fragmentarias, por necesitar del concurso de otras ciencias —él es profesor de etnografía y lingüística— tendrá ocasión de conocerlas Tenerife, en una próxima conferencia que organiza *Gaceta de Arte*.

En esta formidable labor emprendida para depuración de lo hallado y esclarecimiento de estratos oscuros de nuestra historia le ayudan el doctor Fischer, antropólogo de Berlín, y Hugo Obermaier, a quien tanto debe la prehistoria hispánica, con quienes volverá a Canarias en 1934 para dar remate a sus tareas.

La importancia excepcional de este huésped por la obra que comienza a madurarse entre sus manos, y en la que intenta resolver todos los problemas hasta ahora sin resolución, reconstruyen-

do el pasado de Canarias, merece como ningún otro la atención de nuestros organismos oficiales.

*Gaceta de Arte* cumple su deber reclamando para el doctor Wölfel la simpatía y la admiración de quien nos legará el primer monumento rigurosamente científico e integral de nuestro pasado, orientando juventudes en altas disciplinas de cultura.

[*La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife,  
14 de diciembre de 1932]

## Don Leoncio Rodríguez, desde otra generación

Con la muerte de don Leoncio Rodríguez desaparece del ámbito insular el acusado perfil de un equipo de escritores que contribuyó a dar un rostro de época a nuestra isla.

De dos maneras puede ser ésta considerada, desde el exterior o desde dentro. Para el viajero que tropieza con ella en su deambular sobre la móvil llanura de las aguas, es oasis. Para el nativo sellado a la roca, la isla es mirador. En este mirador el insulano puede adoptar dos actitudes. La de otear todos los horizontes como si estuviera en el centro de una rosa de los vientos que posibilítase todos los rumbos o la de constreñirse aún más a ella, un poco a la defensiva en el fondo, temiendo lo que venga del mar a desvirtuar su quehacer, a trastocar su modo de existencia. Hemos, sin embargo, de añadir que estas dos actitudes no se dan sino excepcionalmente con absoluta pureza en los hombres de la isla. Ambas se influyen recíprocamente y de tal manera se convierte la una en resonadora de la otra que la ecuación de dos términos, cuando se resuelve en un justo medio, nos da el valor universal de un hombre arraigado y libre, personal y trascendente.

En la generación de escritores en que formó don Leoncio Rodríguez la segunda actitud, con sus matizaciones y variantes, fue la que le dio signo. Creemos que este signo responde a una constante histórica, al movimiento pendular de las ideas. La generación anterior a la figura que comentamos, la que se aglutina en torno a la *Revista de Canarias*, fue de tipo universalista como lo es, con las excepciones de rigor, ésta a que pertenezco. La mayor o menor intensidad con que dejan impreso su color en el acontecer insular obedece no tanto a una predisposición de resistencia como a las hostigaciones del exterior, es decir, a las influencias que se proyecten sobre nuestra particular manera de entender la vida.



Fue la suya una generación de hombres de tierra adentro apegados al paisaje y sus costumbres, que reivindicaron amorosa y exaltadamente, con el vigor desmesurado de quienes apenas tenemos tradición, el corazón de la isla, buscándole un ritmo y una personalidad a través de lo pintoresco, aferrándose a lo vernáculo como a una tabla de salvación y levantando, con los materiales de unas formas que se consideraron genuinamente autónomas, una torre desde donde contemplar el espectáculo del mundo.

Para que un grupo de hombres sea capaz de dar una fisonomía epocal a una isla necesita de dos elementos imprescindibles: un cenáculo y un órgano de expresión. La denominada por Domingo Pérez Minik, en su *Antología de la Poesía Canaria*, Escuela regionalista lagunera, a la que perteneció don Leoncio Rodríguez, tuvo este cenáculo en el Ateneo de La Laguna y su órgano de expresión en *La Prensa*. Los Ateneos, en su mejor momento, no eran pura y simplemente sociedades artísticas. Eran entidades culturales, donde se debatían todos los problemas; lugares de controversia y de estudio, fragua candente de todo lo que afectara a grandes núcleos humanos. De ellos salía a la calle perfilada la acción, con el conocimiento de causa que la discusión amorosamente llevada da a los problemas. La vida de la isla se amasó en gran parte dentro de este recinto del Ateneo lagunero, en el que convergían las inquietudes insulares, piedra vital de nuestras conquistas ciudadanas y del quehacer de un pueblo que busca el camino de su bienestar y de su engrandecimiento. Don Leoncio Rodríguez se formó al calor de esta casa. Y dio a su gran creación, *La Prensa*, un marcado carácter ateneísta, quiero decir, espíritu de Ateneo. La primera plana de su periódico, sin noticias internacionales ni pregonos sensacionalistas, era de una gran brillantez, y con su selecta colaboración contribuyó a educar el gusto del público por la buena lectura. *La Prensa* la leía toda la isla. Fue el desayuno durante muchos años de nuestra clase media y el postre de nuestros obreros cuando, en el descanso del mediodía y al pie del trabajo, la degustaban en voz alta y en corrillo. La verdad es que nuestra isla

se sentía, en cierto modo, salvaguardada en sus intereses capitales porque disponía de un diario de gran influencia popular cualesquiera que fuesen las reservas que mereciera a las más jóvenes promociones insulares.

Pero en don Leoncio Rodríguez, por encima de un concepto ateneísta y por sobre su sentido de alerta a lo extraño, a pesar de su regionalismo, no habitaba un pueblerino. La prueba es que, para su periódico, el calor, la fuerza y el prestigio de nuestra capital le hizo buscar en ella acomodo, dándole a su trabajo un rango y capacidad de influencia que no podía hallar en otra ciudad. Prueba también de su visión oportunista, de su valoración del papel de un diario, fue la traída del periodista Félix Centeno, atenuando *La Prensa* su tono decimonónico y prestándole un aspecto de mayor modernidad a su composición.

El asentar su periódico en Santa Cruz, valorando así su jerarquía, trajo más tarde la consecuencia de asomarse al exterior de nuestra isla, iniciándose entonces en las letras y en sus páginas la corriente cosmopolita, que es a lo más que puede llegar un hombre de tierra adentro, preparando así la coyuntura para reanudar una tradición de universalidad que había sido considerada como de menor importancia.

No quiero decir nada de su anecdotario, nada de sus muchos afanes, nada de la biblioteca insular que fundara ni de su obra literaria. Me he propuesto simplemente ver la figura del ilustre tinerfeño desde un ángulo estrictamente generacional. Y desde este punto de vista nos une el amor a la isla donde estamos afincados, aun cuando este amor lo materialicemos por vías diferentes, según el juego dialéctico de los días y el signo cultural de cada momento. Amamos la sustancia de lo que él amó y deseáramos, en el cuadro de nuestras preocupaciones, conseguir lo que el siempre para nosotros director de *La Prensa* ha dejado en el marco de las suyas.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 13 de enero de 1955]

## Juan Pérez Delgado [*Nijota*]. Semblanza

A Juan Pérez Delgado, a «Nijota», hay que acercarse siempre con el alma en los labios, una actitud de respeto y un especial acento emotivo. Confieso de antemano mi admiración por este hombre y esta figura literaria que no necesita adjetivaciones porque se goza y se comprende como un acontecimiento natural, como ese árbol o esa roca que están ahí porque sí, que están siendo por la propia magia de su mera existencia.

Está ahí; pero hay que ir a buscarle a los últimos términos, en la penumbra de la intimidad, en su claro-oscuro habitual, ya que nunca se nos presenta, enemigo de primeros planos cinematográficos, a la violenta luz de las candilejas. No hace casi bulto ni ruido, y parece como si llevara a veces su sombra en el bolsillo para no turbar ni distraer la atención de los que discurren a su lado. Su modo de entender y vivir la soledad, una soledad nupcial, con la que se mantiene en perpetua luna de miel, no es, sin embargo, arisca ni salvaje, sino humana y cordial. Una soledad madura que sabe reír, llorar, tender la mano y conversar. Lo mismo su presencia física, que sus ademanes, que sus palabras, dan la impresión de vida profunda, de que llegan a nosotros a través de un largo camino. Por eso, en ese largo viaje, ha dejado atrás, se ha tenido que ir despojando de todo lo que le entorpeciera la marcha; la teatralidad, el énfasis, el grito a tontas y a locas, todo eso que, a menudo, encubre un monótono paisaje anímico de vanidades y al que no vuelve la espalda para no ver tal pobreza de imagen en el roto espejo de la desnudez. Su sentido intimista del mundo y de la vida despierta en nosotros el recogimiento de las plazas de pueblo al atardecer, esos lunares de paz y olvido que matizan el rostro veloz del tiempo.

Y siendo así, hombre de poquísimos cascabeles y panderetas,

salta la primera paradoja: es el más popular de los poetas de la isla, en todas las acepciones del rico vocablo. Aquí ya es necesario hacer un analítico desdoblamiento: separar nombre y pseudónimo, Juan Pérez Delgado y Nijota. Ya veremos que son dos ramas de una misma personalidad, que el mester de clerecía y el de juglaría se influyen recíprocamente, de cómo las esencias populares y las cultas encuentran una síntesis en su obra y de cómo la persona responde perfectamente a su ecuación artística, de tal manera que la cascada que despeña su vida es el propio cauce de su quehacer literario y que la cascada de su creación poética es el agua de su propia vida. No conozco ningún otro caso en nuestro ambiente donde obra y hombre se manifiesten con mayor fidelidad y se respondan tan acordemente.

Nijota tiene una personalidad que es ajena a sí mismo, a Juan Pérez Delgado, que le desborda y no está en sus riendas el dominarla. Como tal, Nijota es una contrafigura, más que creada por sí, elaborada por las gentes. Su pseudónimo fue sólo el grano de arena alrededor del cual los vientos del pueblo han ido fijando y acumulando vivencias, hasta formar, no tanto la cuna actual de su reputación, como una suerte de atmósfera sensible, un aura de palpitations colectivas, que tiene vida independiente de la suya, aun cuando él la alimente cada día con mayor o menor fortuna, con mayor o menor libertad. Pero esta aura crece, se está sucediendo siempre, porque a ella se añaden tensiones que no la dejan envejecer, porque a ella se yuxtaponen nuevas capas sentimentales, nuevos motivos acendrados. Nijota no es un hombre, el signo de una persona, sino una personalidad mítica, forjada por los demás, con autonomía propia, hasta el punto de que no podría matarla aunque quisiera. Es el cantor que se acerca a los hogares, un moderno trovero que lanza sus versos por campos y ciudades, a la buena de Dios sin canto ni laúd, pero que hacen cantar anónimamente, que son reflejos del sentir de una colectividad dispersa y de unos modos de vida; que establecen una comunión continua entre sí y los demás y del que cada uno se siente formando corrien-

te, tocado por un gracejo que se viene a la punta de la lengua. Considero que esto es el más alto honor a que pueda llegarse en el campo de las letras. Al crear, no un símbolo, sino un intérprete de una comunidad. En este sentido Nijota es un juglar, reuniendo varias de las principales características con que los retrata don Ramón Menéndez Pidal en su obra *Poesía juglaresca y juglares*. El juglar, dice, busca ante todo valores de curso muy amplio. No toma las actitudes apartadizas de un espíritu demasiado singular o ansioso de singularidad, las cuales sólo pueden ser compartidas por unas pocas almas afines: no penetra con preferencia en senos recónditos de la sensibilidad; es sobrio en digresiones descriptivas; descuida demasiado los análisis psicológicos; no acumula exquisiteces, aunque no las rechaza; y en cambio pone mayor atención en los estados de alma más generales, que a todos puedan interesar por tener un valor humano universal; procura ante todo ahondar en las emociones y sentimientos que maneja haciéndolos destilar gotas esenciales. Subrayo este párrafo: procura ahondar en las emociones y sentimientos, haciéndolos destilar gotas esenciales. Se dirá que esto lo ha conseguido Nijota por su Musa Cómica, sin versos humorísticos, sin vuelo trascendente y sin auténtico valor lírico. Y [debo decir] a quienes así piensen que no, que no es cierto: que todavía no se ha comprendido ni señalado el ejemplo de Nijota en la evolución de la lírica de este siglo dentro del marco insular ni su participación indirecta y sin pretenderlo en las nuevas formas de la poesía, su deslizamiento en el campo de las imágenes de fisonomía múltiple, ni como, dentro de su grupo generacional, es vivo, abierto, para mí el más audaz, con un gran sentido del tiempo en que vive.

Decía Rubén Darío, en una etapa en que la poesía española se debatía extenuada en las repeticiones de los coletazos del romanticismo ortodoxo, que en España los únicos que se permitían libertades en los versos eran los libretistas de zarzuelas y los autores de letras de cuplé. Esas letras que escribían pueden o no gustarnos; pero los fermentos revolucionarios que, en su aspecto técni-

co, algunas comportaban son dignas de valoración, porque tales descoyuntamientos de versos y lenguaje, de una parte, y el mezclar, por otra, sucesos cotidianos, de la vida personal o colectiva, son elementos que habrían de pasar de lo popular a lo culto, de manera tan viva que, por lo que se refiere a la expresión del sentimiento, las mayores audacias poéticas tienen raíces populares. Lo popular que es muy distinto de lo plebeyo, no es burdo ni grosero. Lo popular se está decantando siempre en el anónimo y las expresiones populares están sometidas a un proceso continuo de pérdida de lo superfluo, a fenómenos de erosión verbal que las hacen adquirir superficies lisas, de gran acuidad, puliéndose y alquitariándose hasta quedar convertidas en imagen de máxima resonancia con los medios más sencillos. Expresiones como un «buey de agua», que alude a las crecidas en invierno de barrancos y barranqueras, o como «pie de lluvia», para representar una nube aislada lloviendo sobre el mar, que yo he oído en Tacoronte, no sólo son bellas y extrañas, sino de una gran audacia formal.

En muchas de las Musas Cómicas de Nijota, en los momentos más plenos de inspiración, hallamos esas audacias imaginativas, coloreadas de humorismo, buscando y contrastando sus ángulos rientes, pero que son aptas para ser empleadas en otra dirección, sin caricaturizar la palabra poética ni retorcerle sus anillados vientres de colores. En los mejores instantes de esta Musa Cómica se recogen islotes de realidades fluyentes, estados nacientes del ánimo, batiéndolos con timones de intencional profundidad, y escondiendo, en ocasiones, bajo la marea festiva del ritmo, risueños detonadores y hasta furtivos resplandores de dinamita. Los chistes, los retruécanos, las asociaciones, los equívocos, no son empleados en estas musas cómicas por sí mismos, quiero decir, el chiste por el chiste, el retruécano por el retruécano, sino como recursos que se subordinan a una intención crítica, que se apuntan hacia dianas de más alto rango. No puedo entrar en ese otro aspecto que regula la relación entre las imágenes nuevas y el humorismo, porque su análisis rebasa el marco de esta semblanza; pero

desde luego ofrece el mayor interés la comparación de las imágenes y los recursos y formas del lenguaje durante el hervir de los ismos con los empleados por Nijota en bastantes de sus producciones festivas. Veríamos entonces hasta qué medida es actual Nijota y hasta qué punto ha captado la sed de novedades que flotaban en el aire cultural del mundo, posiblemente sin tener conciencia de que estaba trabajando las mismas parcelas de inquietudes y similares aventuras creacionales en las que se hallaban empeñadas las generaciones más disconformes de su tiempo.

Cuán distinto es todo esto de las falsificaciones regionalistas poniendo en boca de nuestros campesinos frases, sin sentido humano, convirtiéndolos en payasos que no dicen una palabra a derechas, inventando unos tipos grotescos que no tienen sino cartón y pintura barata, intentando crear un pintoresquismo que es un insulto permanente a la tierra, a los hombres del agro, a sus afanes, presentándolos como títeres de barraca. ¿Qué amor es ése a la isla? ¿Hasta cuándo va a durar esta farsa? Miren con atención todos esos cultivadores de un lenguaje regionalista y prefabricado, a Nijota, y verán cómo ese mismo lenguaje y las mismas palabras no falsifican sino expresan; no ofenden, sino que están empleados los modismos con toda su raigambre vernácula, con su afectiva fuerza vinculadora de hombres y cosas y acontecimientos.

Hasta aquí he hablado de Nijota, del mester de juglaría. De Juan Pérez Delgado, del mester de clerecía, algo he de decir también, algo nada más, y no porque el poeta serio tenga menos importancia que el festivo, sino porque de la misma manera que al comienzo desdoblé nombre y pseudónimo, ahora necesito reintegrarlos, fusionarlos en una unidad. La poesía culta ha sido considerada como una secuela de la popular, que halló en ésta su fuente originaria, aunque en estados muy evolucionados haya perdido las raíces que en ella se hundían, prefiriendo pedirle altura a la inteligencia que sombra al sentimiento. En Pérez Delgado ha seguido predominando esta última matriz inspiradora, y la falta de sentido y finalidad que angustia su vida le lleva, por una parte, a una suerte

de fatalismo y, por otra, a trenos varoniles, al escribir su autorretrato, en el que también hace acto de presencia la expresión popular. Como poeta serio, ama la intimidad, las pequeñas cosas vulgares de todos los días, el paisaje de la infancia y la casa familiar, alcanzando a través de estos temas la raíz de la soledad, a la que a veces asoma una defensiva ternura.

Algo más he de decir del hombre en que se mantiene el poeta en lo que se refiere a su conducta literaria. Ha alentado, y tendido la mano, y luchado cuando ha tenido ocasión, por abrirles las puertas a los más jóvenes. Esto, de siempre; desde el Ateneo de La Laguna, con la fiesta de Los Nuevos, hace ya muchos años, hasta los últimos certámenes en los que ha intervenido como miembro de jurados. Su nombre es una garantía de comprensión, complaciéndose en que los demás marchen hacia adelante aun cuando él permanezca en su agujero. De Juan Pérez Delgado, de su madera humana, se puede afirmar, y yo afirmo sin la menor vacilación y con el más absoluto convencimiento, que es persona con la que se puede ir, cerrando los ojos, a cualquier parte. A los zancos de la luna y a las escafandras de las tempestades; a los pies fríos de la lluvia y a los peces calientes del fuego; a las rumbas del limón y la canela y a los espejos retrovisores de la nostalgia. A todas partes y a Juan y a Nijota.

[«Gaceta Semanal de las Artes», *La Tarde*,  
Santa Cruz de Tenerife, 16 de junio de 1955]



# PRÓLOGOS

## *La primera estrella*, de Juan Sosa Suárez

En la isla de aquella tarde —que recortaba la amistad y el desierto— estábamos los cuatro: Juan Sosa Suárez, su hijo, el mar y yo. El hijo tenía llenos los ojos, las manos, la boca de preguntas. Todo lo que nos rodeaba se abría en brazadas de interrogaciones. En porqués filtrados de ingenuidad y los objetos contestaron al hijo por la gracia del padre. El mar y yo, espectadores.

Un escritor no es sino la dualidad de padre e hijo en una sola persona. Una sensibilidad infantil que inquiera y un maduro don de expresión que abreva. De la íntima fusión de estos dos elementos surge la fuerza creadora. El espíritu, si queréis. La única trinidad verdadera.

Para un escritor, para un artista, como para el niño, es todo un preguntar. Mejor aún. Un espejo que amplifica las preguntas que, por el solo hecho de existir, late en cada cosa. No es interrogar a las cosas. Sino dejar que ellas interroguen, y no contestar de manera que se yugule la pregunta. Sino contestar de modo que ésta se avive. Como, exactamente, hace el niño. Encadenar los por qué. Hasta que todo lo apague la gran noche. El día es una pregunta luminosa. La noche, la respuesta oscura. Pero en la noche, los rumores, mil y mil lenguas que se arrastran: son las preguntas incontestadas del día.

Una vida es una respuesta abierta. Responde la sangre a las venas, la vena a la sien, la sien al latido. Pregunta el aire al mar y el mar responde con la ola que se alza interrogadora. Pregunta el hijo al padre y el padre se desdobra de las taras lógicas para asirse a la más ligera huella fugitiva.

Éste es un libro de huellas. De alas. De preguntas. Y de con-

testaciones. De unas contestaciones que son las huellas de unas alas que preguntan.

[Prólogo a *La primera estrella*, de Juan Sosa Suárez, E.C.S.A.,  
Las Palmas (Gran Canaria), 1935]

## *Poemas del sueño errante,* de Domingo Velázquez

Siempre me ha producido una apretada alegría el primer libro de un poeta. Nos resucita la virginidad del mundo, el gozo de sentirnos otra vez en el alba, madurándose de ternura nuestra juventud. Me refiero, claro está, al primer libro escrito y no al inicial que vio la luz, si bien en este caso concreto de Domingo Velázquez ambos extremos coinciden. Y es que el autor de *Poemas del sueño errante*, aun cuando pertenece a la generación de la última posguerra, ha preferido editar en primer término sus poemas más distantes, los que corresponden a sus veintitantos años, en lugar de comenzar la difusión de su obra poética dando a conocer los de su madurez. Esto no obedece al sentido historicista tan en boga ni a mera motivación cronológica. Lo que persigue con ello Domingo Velázquez es seguir el exacto curso de su tiempo vital, tomar el río desde su nacimiento, cuando apenas es un temblor de agua en la cumbre. Esta fidelidad del poeta a sus años mozos, a sus orígenes sentimentales, nos pone en presencia de una sinceridad a prueba de confusionismos. Generalmente, el poeta, cuando ha conseguido un cierto grado de granazón estilística, trata de ocultar sus impericias de adolescente, sus titubeos de expresión, sus desaforadas tempestades de vaso de agua. Y de manera harto reiterativa pasa la esponja de la negación a su obra más temprana, creyendo que con tal actitud da mayor validez a sus posteriores manifestaciones líricas. En tal conducta existe más espejismo que eficacia. Bien está la insatisfacción de lo que se ha hecho. Y la consideramos imprescindible en todo creador si la preside un anhelo de superación. Pero de esto a negarse, a convertirse el escritor en hereje de sí mismo, volviendo la espalda a lo echado en el surco de su quehacer, media una sima. Un poeta, si no se entresaca de sí

mismo en cada instante, no podrá nunca encontrarse en los demás.

Todo este libro es la historia de un amor derribado. El tema es tan vigente como el primer hombre. Lo que puede insuflarle novedad es la peripecia individual del poeta, el que logre entregarnos un matiz antes diferenciado, el que pueda descubrirnos algún escorzo inmerso en su intimidad desintegrada. Porque un poeta es, desde el punto de vista comunicativo, un desintegrador del acervo ajeno llevado a cabo en el crisol de su propia experiencia.

Los *Poemas del sueño errante* entrañan una idea de movimiento. Nada yace, todo se encuentra en vilo. Éste es el destino tradicional del hombre, su dramático peregrinar, ese su estando saberse yendo. Las posadas de la quietud parecen a orillas de los caminos. Pero las llevamos a cuevas como el caracol, aunque en apariencia vivan detenidas. Detenerse es ilusión pasajera. La realidad es que vamos errantes. Sólo tenemos referencias al paso. Estas referencias para un poeta suelen ser sueños y poemas. A veces, sueño y poema son la misma cosa, se albergan mutuamente. El «conócete a ti mismo» de los antiguos únicamente se cumple caminando. Y tanto por las soledades prójimas como por las propias. El autor divide este libro en tres partes: «Primeros sueños», «Sueños posteriores» y «Otros sueños». A primera vista pudiera parecer que los poemas que componen cada una de estas partes encajarían fácilmente en cualesquiera de ellas, es decir, que no ofrecen caracteres distintivos que obliguen a estos sueños a ser primeros, posteriores u otros. En algún caso puede que sea así. En la inmensa mayoría, no.

Comienza el libro allá por mayo, cuando «las abejas devoraban un monte de sonrisas», con la aparición de la mujer, de «Muchacha en flor», ese redondo sueño por donde el poeta quiere entrar dentro de sí, habitándose de esperanza. El encuentro con el primer amor, con esa tremenda fuerza oscura, no se articula en vocablos, sino que se trasmina en ritmos de danza, rumores alados, niebla de abrazos... y es que, entonces, el amor está recién llegado, no cabe en las palabras, anda por los sueños.

*Adonde sólo llega  
el suspiro del árbol,  
el sueño de la rosa,  
el canto de los pájaros...*

El poeta quiere prolongar este amor hasta el final de sus cabellos blancos. Los colores que emplea están todos entonados de alborada. Y de entre ellos surgen las navajas de los celos y el intento de liberación de terrores y sombras, en un ansia previsor de allanarle tiempo y espacio. Pero hay un tema, el de la muerte, que ofrece en este libro un interés extraordinario. La honda aproximación del deseo conduce al poeta a intentar la trasfusión de la muerte de los amantes, conviviéndolas pero no trasviviéndolas, es decir, comunicándose esas muertes en vida, con una interdependencia de entregas últimas y sutiles. No existe aquí la menor partícula macabra ni mágica; son muertes placenteras, convertidas en amorosos frutos apasionados. El poema «Reproche» se abre e ilumina con:

*Yo me muero de su muerte;  
tú morirás de la mía.*

Intercambiar las muertes como si fueran miradas, como si estas muertes participasen de la entraña atractiva del beso, correspondiesen al mecanismo de un simple contacto de manos. Véase cómo se presenta este mismo tema en los dos postreros versos del soneto «Rebeldía», que corresponde a la segunda parte del volumen —«Sueños posteriores»—, donde ya no se comparte el sentimiento de la muerte, desvinculada del amor, desasida de su gracia cautivante, y se reduce a pura ceniza individual lanzada al viento. Y cómo este mismo tema de la muerte toma otro contorno menos desolado, justamente en el poema «Muerte»:

*Cada día más piadosa,  
más humana.*

desprendida de amargura y desconsuelo, configurándole a su rostro de hombre errante una nueva dimensión metafísica que le confiere estremecimientos de persona angustiada.

Ahora el poeta está solo. Su amor se quedó en una encrucijada. «Su amor», pero no el amor, porque éste le sigue rumoreando al oído un recuerdo de caracola. Y vuelve al camino, al sueño errante:

*Mi viejo reloj de péndulo  
¿a quién dará la hora exacta?*

Va huyendo del recuerdo, pero aunque pregunte

*¿Cuál es el camino cierto  
para llegar al olvido?*

la verdad es que aquella primera muchacha en flor sigue viviendo su intimidad y bajo otro signo y con otros paisajes anímicos

*gris el árbol y el jilguero.*

y es un vivo manantial de sed a lo largo del caminar:

*a que me falta sed que falte vino.*

Pero alguien le acompañará siempre: la soledad. Es entonces cuando aparece el frío vital y la idea de madre, encuadrando su desamparo en «Delirio»:

*Este frío de la tarde,  
¡cómo me cala los huesos,  
madre!*

Pero he aquí que cuando el poeta aparece más solo, cuando es un peregrino del silencio, tropieza con la solidaridad humana

que, a pesar de todos los pesares, aún no tiene del todo la puerta cerrada. Y así, en el poema «Incertidumbre», su despedida «Adiós, hermanos», en que termina el soneto, muestra bien a las claras que un nuevo sueño, de entrañable fecundidad, le aguarda en el camino.

A todo esto me doy cuenta de que he dicho muy poco de este poeta nacido en Fuerteventura Y que ha sido modelado por el amor. Pero aquí está en sus primeros versos. Yo sólo diré de ellos que me gustan. Y lo digo a boca llena, con palabras que tienen cordialidad de abrazo.

[Prólogo a *Poemas del sueño errante*, de Domingo Velázquez, Las Palmas de Gran Canaria, 1963]



## *Ucanca*, de Esteban Dorta González

El año 1963 me trajo en su pico de pájaro el conocimiento de don Esteban Dorta González. Todo fue un puro azar. Sucedió que una mañana, yendo al trabajo, eché un vistazo a una «Hoja del Lunes» en la que se publicaba una crónica —Mi pino milenario— firmada por Esteban Dorta. Atraído por el título, pero abrigando la casi seguridad de que habría de defraudarme, como me sucedía siempre que en idénticas ocasiones leía crónicas locales, sin el menor interés trascendente, ya que sólo acostumbraban a recoger el mecánico transcurrir de las estaciones —oscilando entre dimes de sucesos y directes de almanaque zaragozano—, me quedé sorprendido por lo que en aquel escrito se decía acerca del pájaro canario. El pino en cuestión se hallaba en una propiedad del cronista y en los brazos del árbol se acogían toda clase de avecillas para pasar la noche, aun cuando de día solamente «volasen juntas las del mismo plumaje». Dormían allí todas, menos el canario. Y hablaba el cronista de la misantropía de este pájaro, de que tal vez su arte necesitase del aislamiento y suponía que de su extremado y solitario telurismo brotase la fuerza sentimental que le incitaba y elevaba al canto.

Al momento y a vuela pluma escribía al señor Dorta, al que no conocía ni recordaba, pidiéndole datos sobre el comportamiento vital del canario, pues encontraba que si una de las características permanentes de la poesía de las islas —la tan amada por Unamuno— era el sentimiento del aislamiento y éste se daba también en el pájaro canario, no cabía la menor duda de que dicho sentimiento era una expresión natural y espontánea de ambos —del poeta y del pájaro— y no un hábito literario adquirido por aquél. Es decir, que tal aislamiento no obedecía a un dictado exterior, a una moda, sino a un silencio creador, a una auténtica razón

de ser, a la honda melancolía de su propia soledad, encarnando en su trino la autónoma espiritualidad de lo insular.

Posteriormente el señor Dorta me confirmó lo esencial de su crónica, la preferencia del canario en buscar el laberinto del zarzal para hacer su nido, un poco desmañadamente, aunque tampoco desdeñase la abigarrada algarabía del pino, y así fue como a la sombra de un pájaro le nacieron alas a nuestra amistad.

Supe después de sus confidencias. Cómo había emigrado a América. Sus años en los Estados Unidos, su aprendizaje del inglés, su conocimiento de los hombres, los puertos y los trabajos. Su sed de aventura, tanto anímica como corpórea y de cómo se fueron abriendo los ojos del espíritu, mirando todo como un fluir arcano de voluntades que escapan a nuestro control, concibiendo los presentimientos como voces viajeras que se nos entranan, pensando finalmente que es vida la muerte que nos rodea. Estuvo al borde de los naufragios del mar, vio pasar el crimen vestido de «gángster» a su lado, dio de bruces consigo mismo y conoció la soledad, tanto en los relámpagos de las grandes urbes como en el mendrugo de leña de las cabañas asalariadas.

Yaunque nadie pueda leer la vida profunda que vela el rastro de una laguna ni tampoco pueda a las claras contemplarse todo lo que bulle en lo recóndito de una persona, en los adentros de Esteban Dorta yace todo aquel inventario de sucesos símiles —las ráfagas coloreadas por los arcoiris de lo absurdo, las lágrimas australes que fulguran la mente y las perspectivas móviles de las lágrimas—, esas mil peripecias que consideraba Rilke necesarias para que, un día cualquiera, cuando ya fueran todas esas incidencias puro olvido en la sangre, surgiese del acervo vivido el primer verso de un poema sin causa lógica que lo hiciera posible.

Entre sus confidencias me habló de este libro, *Ucanca*, que yo le invité a publicar. Ya sé que tiene los defectos de quienes cultivan asiduamente la poesía, que encierra imágenes tópicas de restringida fuerza expresiva; pero lo admirable es que un hombre, muy doblado el medio siglo, venza la parábola aplastante de los desen-

gaños y se ponga a escribir, no un mosaico de versos múltiples, sino un poema perfectamente bosquejado, y lo haga en un tono coloquial, casi desnudo y con fina sensibilidad.

Este poema está concebido como un diálogo entre el poeta y Ucanca. Y aún sin entrar en disquisiciones sobre esta disposición poética —la forma dialogada tiene precedentes muy altos en la literatura de todos los tiempos—, sí quiero subrayar, y con un trazo muy grueso, que de tal índole es la correspondencia entre la estructura interna de este poema con la forma dialogada en que se manifiesta, que ésta no podría existir sin aquélla, es decir, que su concepción dice más que las propias palabras, las cuales pueden adquirirse y ser objeto de aprendizaje, pero no el soplo vital de «Ucanca», el cual es sólo potestad de un poeta. Por esto casi exclusivamente prologo este libro, por el perfecto ritmo interior con que ha sido ideado.

En el poema *Ucanca* no hay ningún espectáculo verbal ni geológico. Su autor no precisa de lavas ni hachones encendidos. Prescinde de las orgías del fuego. Le basta la claridad del silencio, la media luz orante en que se desintegran las intuiciones.

El llano de Ucanca lo ha visto Esteban Dorta como la imagen de su propio destino:

*Haces bien en quererme  
si soy tu propio yo*

le dice Ucanca. Ambos, poeta y llano, tienen su ayer. Pero este ayer, en ambos, es función del presente. No es, pues, el pasado lo que aquí se idealiza —porque el pasado es, muy a menudo, una forma de esclavitud—, sino lo que queda actualmente vivo en la muerte, acaso mejor, todo aquello que hace nacer la muerte. Y así dice:

*Estamos los dos muertos.  
Pero empiezo a entender  
de nuestro amor.*

La muerte no es, por tanto, para el autor un «todo se acabó» ni un postrer descanso. Ni siquiera la oscura puerta de la noche. Sino una de las metamorfosis del camino, todo lo más un desnudarse de espacio y tiempo. Así al menos lo sugiere en:

*Lo cierto:  
nuestras almas  
con los muertos  
caminan.*

Y sin que haya la menor influencia formal de Walt Whitman, sí observamos puntos espirituales de contacto entre el poeta norteamericano y nuestro amigo de La Guancha.

Sin embargo, a este poema no es fácil apresarle todas sus dimensiones ideológicas. Su complejidad raya casi siempre en la confusión, en un caótico laberinto donde se pierde con frecuencia el hilo de la lectura. Creo que esta barahúnda de ideas da perfectamente la imagen material del paisaje de Ucanca. Insisto en este desordenado cañamazo de ideaciones, sugiriendo su desolado estupor la angustia en que hierve el hombre y que desemboca en la ilusión del agua.

Desde un principio nos introduce el poema en las fraguas del amor, pero llegando a ellas por el túnel del sacrificio. Más adelante precisa el sentido de este amor: como una disciplina fruto quizá de un autocastigo, aun cuando alcanzado, más que por la vía renunciatoria del ascetismo, por la de sumergirse en lo demás, con los ojos bien abiertos.

A esta actitud purificadora se yuxtapone el ya señalado sentimiento de la muerte, pues lo que acerca al poeta a Ucanca es:

*La caricia entrañable  
de la muerte  
a cuya soledad  
recurrimos.*

estableciendo el extraño concepto de la muerte como viva simbiosis de amistad y aislamiento, de intimidad y comunicación. Porque Ucanca llora, hacia adentro, y su llanto es el agua, que el autor ve como un arrorró que escucha el Teide, el cual

*con tu llanto  
ha creado un gran río  
dentro de sus entrañas  
cuyas aguas el hombre  
ha llevado a sus tierras.*

y así, en esta cerrazón de piedras rugientes y altas tensiones estelares que es el Llano de Ucanca, se abre la boca de Tauce del agua como mensaje de altura a los hombres que viven lavas y horizontes de isla entrañándose de soledad y esperanza.

[Prólogo a *Ucanca*, de Esteban Dorta González,  
Santa Cruz de Tenerife, 1964]

## *Objetos*, de Cecilia Domínguez Luis

...Estos objetos no están al servicio de nadie; no son cuerpos ocupando lugar, acomodados a un destino utilitario.

Todos estos objetos están domiciliados en el albergue de la pura soledad, en la existencia de un cometido autónomo. Pero nada hay en ello de narcisismo; no se contemplan en el escaparate de los formalismos. Son objetos aún no domesticados, puestos bajo custodia, antes de que pierdan del todo la libertad y se limiten a cumplir un papel determinado, a ser apresados en una forma preconcebida, despojada de movimiento propio.

Cada objeto transmite una interior voluntad de apropiarse de su intimidad, que, aun formando parte de los demás, respirando una atmósfera comunal, eleva dentro de lo general del darse a los demás, el grano incommunicable, la parte actual de sí mismo, en la que crece y se centuplica en un secreto no sorprendido por la visita cotidiana de los dueños.

Todos estos objetos de uso común, que se mueven en torno a las necesidades de las personas, conservan la profunda lejanía del cosmos, de la soledad, al saltar sobre su propia materialidad, abriendo su abstracta pureza no sorprendida, viviendo tan al fondo de su penumbra, que ni la luz ni la sombra pueden dar con su elaborada independencia.

[Prólogo a *Objetos*, de Cecilia Domínguez Luis,  
Libros Taiga, Tacoronte, Tenerife, 1981]

En esta misma colección:

*Juan Andrés*

**Origen, progresos y estado actual de  
toda la literatura**

- Vol. I. Estudio preliminar.  
Historia de toda la literatura.
- Vol. II. Poesía.
- Vol. III. Elocuencia. Historia.  
Gramática.
- Vol. IV. Ciencia Naturales.
- Vol. V. Ciencias Naturales. Filosofía.  
Jurisprudencia.
- Vol. VI. Ciencias Eclesiásticas.  
Addenda. Onomástica.

*Juan Chabás*

**Literatura española contemporánea  
(1898-1950)**

*F. Bouterwek*

**Historia de la literatura española**

*José Lezama Lima*

**Antología de la poesía cubana**

*Manuel Milá y Fontanals*

**Estética y teoría literaria**

*Pedro Aullón de Haro (ed.)*

**Barroco**

*Juan Andrés*

**Cartas familiares  
(Viaje de Italia)**

*Pedro García Cabrera*

**Obra selecta**

Esta poesía de Pedro García Cabrera es a la vez combate y consolar. Pedro García Cabrera une lamento y alabanza; todo lo que amargamente echa de menos lo evoca como presente, acaricia sus sueños hasta que adquieren realidad. (Artur Lundkvist).

Un cántico generoso de la conciencia humana, mucho más todavía que de la esperanza de los hombres. Su rico verso se despliega con algo de la ola del mar, que invoca, y nos cubre y en cierto modo nos hace (Vicente Aleixandre).



**Gobierno de Canarias**  
Consejería de Educación,  
Cultura y Deportes



Fundación  
**PEDRO GARCÍA CABRERA**

ISBN 84-7962-331-4



9 788479 623319