

VARIA LECCIÓN SOBRE EL 98 EL MODERNISMO EN CANARIAS

[Homenaje a Domingo Rivero]

Eugenio Padorno / Germán Santana Henríquez (eds.)





**VARIA LECCIÓN SOBRE EL 98
EL MODERNISMO EN CANARIAS**
[Homenaje a Domingo Rivero]

Eugenio Padorno / Germán Santana Henríquez (eds.)

Canarias

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento <u>178856</u>
N.º Copia <u>632709</u>

VARIA lección sobre el 98, el Modernismo en Canarias : homenaje a Domingo rivero / [editores] Eugenio Padorno, Germán Santana Henríquez. - Arucas : Ayuntamiento de Arucas ; Las Palmas de G.C. : Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 1999. - 248p. ; 23 cm.

ISBN 84-95286-27-0

1. Modernismo (literatura) 2. Literatura canaria - Historia y crítica I. Eugenio Padorno, ed. II. Germán Santana Henríquez, ed. III. Rivero, Domingo

082.2Rivero, Domingo

821.134.2

Edita: Excmo. Ayuntamiento de Arucas.
Servicio de Publicaciones de la ULPGC.

Realización: Daute Diseño, S.L.

Déposito legal: G.C. 1055-1999

Portada: *Adagio* (1903) Nestor.

ISBN: 84-95286-27-0

© Excmo. Ayuntamiento de Arucas.

© ULPGC. Servicio de Publicaciones, 1999. Las Palmas de Gran Canaria.

NOTA PRELIMINAR

Entre los días 9 y 13 de noviembre de 1998 se celebró en Arucas (Gran Canaria) un Seminario titulado *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias*, en homenaje a Domingo Rivero (1852-1929), organizado por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de aquella ciudad; las lecciones se impartieron en el salón de actos de la Fundación Mapfre-Guanarteme, mientras que en el Museo Municipal tuvo lugar, con el mismo fin didáctico, una Exposición bibliográfica de y sobre el Modernismo insular, así como de algunos objetos personales del poeta homenajeado, de Saulo Torón, Alonso Quesada, etc. Otra sala exhibió la carpeta de grabados *Yo, a mi cuerpo*, del pintor Pepe Dámaso, con sus respectivos apuntes y esbozos. Las actividades concluyeron con la presentación del libro *Domingo Rivero: En el dolor humano*, edición preparada por E. Padorno.

Este volumen recoge los textos de las distintas intervenciones del Seminario, con la excepción de las palabras de D. Manuel Lobo Cabrera, cuya exposición consistió en el desarrollo de una minuta de conferencia que no ha sido posible recrear. Finalmente, se reproduce como Apéndice aquel Programa de actos.

El Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y el Excmo. Ayuntamiento de Arucas agradecen a los autores de las disertaciones el permiso para su divulgación impresa, en el año en que se cumplen setenta de la muerte de Domingo Rivero.

*Los editores
Marzo de 1999.*

Índice

<i>Germán Santana Henríquez</i> Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero	9
<i>Marcos Martínez</i> Un modernista parnasiano en la literatura canaria: Manuel Verdugo	25
<i>Oswaldo Guerra Sánchez,</i> El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario	57
<i>Guillermo Perdomo Hernández</i> Noticias de las ediciones de libros canarios en la correspondencia entre Fernando González y Saulo Torón	91
<i>Francisco J. Quevedo García</i> La expresión modernista de Alonso Quesada en <i>La Umbría</i>	135
<i>Yolanda Arencibia</i> Motivos poéticos en Saulo Torón	155
<i>Jesús Páez Martín</i> Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria....	173
<i>Manuel Padorno</i> Poética de don Domingo Rivero	201
<i>Jorge Rodríguez Padrón</i> Del amor y la mujer en Alonso Quesada.....	213
<i>Eugenio Padorno</i> La poesía existencial de Domingo Rivero.....	231
APÉNDICE	243

Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero

Germán Santana Henríquez

Calificado por sus más conspicuos investigadores como poeta sin biografía¹, Domingo Rivero vivió en unos momentos especialmente críticos para un país como España, que tras un glorioso pasado histórico, observaba resignado la independencia progresiva de las colonias americanas, padecía el vaivén de las más diversas formas políticas (el reinado de Fernando VII, la regencia de María Cristina, la fuga de doña Isabel II, la renuncia de Amadeo de Saboya, la Primera República, etc.) y sufría amargamente las consecuencias de los numerosos alzamientos, constituciones y conflictos bélicos dentro y fuera del territorio peninsular. Su nacimiento en 1852 coincidió, además, con las consecuencias del cólera morbo, epidemia que se inició en 1851 en Las Palmas y que produjo más de seis mil muertos en toda la isla, suceso trágico del que se hizo eco, mediante poesía de circunstancia, Ventura Aguilar con su oda "El Cólera Morbo"². Las Islas Canarias en este

¹ Aquí debemos reseñar los trabajos de Jorge Rodríguez Padrón, *Domingo Rivero, poeta del cuerpo (1852-1929). Vida. Obra. Antología*, prólogo de Dámaso Alonso, Editorial Prensa Española, Madrid, 1967, y sobre todo, el excelente estudio de Eugenio Padorno, *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, obra de la que nos hemos servido ampliamente. También hay que citar del mismo autor "Sobre la génesis del soneto "Yo a mi cuerpo" de Domingo Rivero", *Philologica Canariensis*, 0 (1994), pp.341-362.

² En este sentido puede consultarse el trabajo de Yolanda Arencibia, "Poesía de circunstancias: tres grados de referencialidad", *Homenaje a Antonio Bethencourt Massieu*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I, Las Palmas, 1995, pp.139-161.

período se ven abocadas también a una lucha por la capitalidad del Archipiélago (1808-1839) que dará como resultado la división provincial en 1927. Vocal de las Juventudes Republicanas de Las Palmas, realizó estudios de Derecho en Sevilla y en Madrid, permitiéndole la buena situación económica familiar residir en Francia e Inglaterra. Coincidiendo con la llegada al poder del Partido Liberal en 1881, entra a formar parte de la Junta Directiva del Gabinete Literario de Las Palmas, obtiene una de las Secretarías del Ateneo, es nombrado Registrador de la Propiedad tres años más tarde y con posterioridad es admitido como socio de número del Museo Canario. Este insigne aruquense, gran aficionado a las peleas de gallos, devoto lector de Unamuno, se dedicó al cultivo de la poesía tardíamente, en su madurez, requisito que el autor de *Elegías Duinesas* reclamara para el poeta ideal. La carencia de unificación regional encontrará igualmente una falta de uniformidad cultural. Frente a la búsqueda de lo autóctono de autores regionalistas como Nicolás Estévanez, José Tabares Bartlett o Antonio Zerolo, cuyos poemas rezuman el interés por el descubrimiento insistente de lo mítico, el acervo indigenista de Rivero se aparta de la influencia de Viana y se reconduce a través de una escritura reflexiva. Rivero se supo escribiendo en una periferia colonial, aceptando esta circunstancia como factor dispuesto negativamente por el destino. Su poesía participa tanto del sistema romántico como del impresionismo y del simbolismo, conformando sus versos una lírica modernista. No se trata, en cambio, del modernismo de Ruben Darío, heredado del Parnasianismo francés ni de su máxima del "arte por el arte"; las referencias, las alusiones al mundo clásico se toman como motivo estético. El clasicismo se convierte ahora en una vertiente connotativa de estética.³ La

³ Cf. el trabajo de Juan Jesús Páez Martín, "Tradicición Clásica y Literatura Canaria", en J. M^a Maestre y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, I.2, Instituto de Estudios Turolenses y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993, pp.719-726.

atmósfera estetizante de la poesía modernista con sus ninfas, faunos, lirias eolias, mitos y sensualidad pagana sirve para crear un clima estético cuya recurrencia tendrá tanto éxito entre los precursores modernistas de Canarias y desembocará en el depositario por excelencia de toda una tradición mítica y mitológica de la Antigüedad: Tomás Morales, sobrino-nieto precisamente de Rivero. El estupor político provocado por la pérdida de las colonias de ultramar hará mella en un Rivero cuyo pensamiento se conecta con la españolidad y el casticismo de Unamuno y Ganivet, haciendo de su narrativismo lírico una crítica del lenguaje. No en balde ha sido considerado como uno de los precursores de las nuevas tendencias de la poesía canaria del siglo XX. La poesía ecléctica de Rivero supone una meditación que aspira a ser el desciframiento de una condición enigmática. Así, mediante una fuerte moralización de la lírica, su poesía interioriza la realidad transfigurándola en símbolos. Se consigue con ello universalizar su producción local. Por otro lado, junto a determinados motivos bíblicos, la lírica riveriana se nutre de todo un caudal de fuentes que engarzan la reflexión metafísica de su poesía con el tratamiento simbólico de ciertos objetos cotidianos. Aquí son perceptibles, directa o indirectamente, la filosofía de Platón en torno a la idea del Bien y de lo Bello, la doctrina pitagórica y la mística órfica de las almas, el concepto estoico del *destino* (esencial en la poesía riveriana), la segura presencia de Horacio, la deuda con Séneca, amén de otros influjos europeos y españoles que se precipitan en cascada a lo largo de una producción caracterizada por el tratamiento simbólico y alegórico de determinadas situaciones líricas. La rigurosa presencia de lo griego, el esplendor de la vieja civilización helena con la que se pretende realizar analogías de cara al futuro, el amor a Grecia y la apabullante posición personal ante el hermetismo del des-

tino, junto con su concepción de la poesía como misterio y su profunda inquietud ante la muerte, provocan el explícito predominio de lo emotivo sobre lo intelectual y marcan el dolor y la duda que se intensifican con el paso del tiempo. Precisamente la experiencia del dolor humano tendrá su mayor expresión en las múltiples aunque inútiles intervenciones quirúrgicas de uno de sus siete hijos, Juan, cuya enfermedad provocó en Domingo Rivero un amargo suplicio del que no pudo recuperarse nunca el poeta. Ya hemos indicado que Rivero suele plasmar su pensamiento mediante símbolos que puedan ser leídos como mitos o como funciones míticas de una representación figurada. El problema de la identidad encierra el despliegue de la diferencia, es decir, el pensamiento participa de lo mítico a partir de una realidad histórica cuya temporalización es lineal: tiene principio y fin. El relato mítico, sin embargo, junto con el desvelamiento de la condición humana, hace que el hecho biográfico propiamente dicho no comparezca en el discurso; lo personal se diluye en una premeditada impersonalidad. Este neto simbolismo en la poesía de Rivero, una lírica que se produce cerca de la vejez, se explicita en la condena del destino, en el castigo que suponen la muerte, con su metafórico gregarismo, y el abismo, en la esencial dicotomía vida/muerte que provoca la contemplación de la vida como un "consumir tiempo", en un relato mítico de un viaje terrestre siempre reiniciado, en definitiva, en un habla enigmática que ha de purificarse algún día. Esencialmente, el vocabulario de Rivero participa tanto del lenguaje del postromanticismo como del de la contemporaneidad, y persigue una expresión basada en la naturalidad. Las posibilidades que tienen las palabras para acceder al poema guardan una relación inversamente proporcional al que habrá de devenir un vocabulario esencial; a la variedad léxica irá progresivamente sucediendo la selec-

ción, concreción y fijeza; a lo explícito, lo implícito; a lo denotado, lo connotado. Y es que nuestro poeta trabaja con muy pocos elementos léxicos, subrayando en los sustantivos la esencia misma de las cosas que trata de identificar. Por otro lado, la sintaxis de su lírica se asemeja a la de su habla, transubstanciando el mundo y elevándolo a una segunda realidad a través del principio de la analogía, donde las semejanzas y las correspondencias responden a una estética propia del romanticismo. Así el creador del poema resulta en cierta medida moldeado por su propia creación. La poesía riveriana se convierte, pues, en una suma de contrastes con diversos regímenes imaginarios. Y uno de estos registros, el de las referencias y evocaciones míticas, es el que nos hemos propuesto trazar en estas breves notas. Tras la muerte del poeta en septiembre de 1929, la prensa local plantea la necesidad urgente de que su obra vea la luz de inmediato recogida en un libro que dé cuenta de la cuantiosa fortuna de su producción escogida y profunda. Tal sugerencia la realizó por primera vez un tal *Argos*⁴, nombre mítico que nos recuerda al monstruoso pastor de Arcadia que con sus innumerables ojos vigilaba por encargo de Hera a la vaca Ío, y cuyos órganos visuales pasaron, tras la muerte del animal, al plumaje del ave que le estaba consagrado a la diosa: el pavo real.

Dentro de la fragmentada poesía de Domingo Rivero, uno de los seres míticos extraordinarios que más presencia manifiesta es la quimera con ocho apariciones. La hija de Tifón y Equidna, monstruo fabuloso pero ambiguo que moraba no

⁴ Sobre el tratamiento de este personaje en otros autores puede consultarse el artículo de Germán Santana Henríquez, "Hacia una tipología mítica en las piezas teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (I)", *Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*, Editorial Complutense, Madrid, 1998, pp.679-685.

lejos del sombrío Tártaro, caracterizado por su cabeza de león, busto de cabra y cuerpo de serpiente, escupía fuego por la boca cual un dragón medieval, y fue ese elemento, precisamente el fuego, el que abrasó sus entrañas al derretir el plomo dispuesto en la punta de la lanza de Belerofonte. El tratamiento que hace Rivero de esta figura varía sustancialmente el contenido de su lírica. Así el poema *Versos de circunstancia en álbumes, postales y fotografías*, (XVIII), un serventesio de alejandrinos consonantes de carácter madrigalesco, da pie para la identificación de la pupila del ojo femenino con el sol crepuscular. Aquí el sentido de *quimeras* es el de *esperanzas*, tal y como se recoge en el Ms a tachado verso a verso del aparato crítico:

No te convenzas nunca de que la aurora engaña,
aunque uno y otro día, al expirar la tarde,
"hoy no" responda hundiéndose el sol tras la montaña
al rayo de quimeras que en tus pupilas arde.

(p.307)

En la composición "La Victoria sin alas", un soneto de alejandrinos dedicado a la creación del Puerto de La Luz, el poeta expresa su escepticismo ante un progreso encaminado hacia bienes exclusivamente materiales. La alusión a la horrible ali-mañá se documenta en el primer terceto del poema mediante la locución *matamos la quimera*, sinónimo esta vez del *ensueño*, destruido por el fin material que provoca el nuevo paisaje urbano:

Nosotros, subyugados por ese pensamiento,
matamos la *quimera*, y el sólido cimiento,
seguro, incommovible, del porvenir buscamos,

(p.331)

El pesimismo del poeta ante el fenómeno de las guerras y la destrucción que éstas provocan hará que vuelva a aparecer la silueta del monstruo en un serventesio en endecasílabos, (VI) donde el sustantivo mítico con el sentido de "mentira" se ve

reforzado por el calificativo falaz, confirmándose el hecho de que la adjetivación riveriana subraya la esencia misma de las cosas:

“Será la última guerra”, se decía,
y al influjo falaz de esa *quimera*,
cuanto en la tierra de más noble había
a la sombra cayó de su bandera.

(p.345)

Distinto es, en cambio, el sentido de *quimeras* en el tercer ser-ventesio de dodecasílabos de la composición “A mi viejo barbero José Díaz Henríquez”. En este diálogo interior Rivero, mediante el juego de varias sinécdques, establece una sutil conexión entre su juventud pasada, cargada de ilusiones, de quimeras, y su madurez vital y existencial, llena de sinsabores y amarguras (recuérdese que el poema es la metáfora de una analogía):

Mi vida conocen tus viejas tijeras
que entre mis cabellos -¡hace tantos años!-
cuando aún eran negros, cortaban quimeras,
y hoy entre mis canas cortan desengaños.

(p.361)

En el poema “Modas. A un joven poeta de *vanguardia*”, un soneto de octosílabos, se produce una equivalencia entre el mítico animal y la excelsa poesía. El monstruo de la imaginación al que se pone reglas y custodia es el símbolo de lo eterno, estandarte de imágenes formadas por la fantasía, facultad para determinar los propios actos del poeta:

De la excelsa poesía,
en pendón de cofradía
se convierte la bandera,
siempre que “antiguo” o “moderno”
se llama a lo que es eterno
y se enjaula a la *quimera*.

(p.410)

El segundo cuarteto del soneto en endecasílabos “Mis pies” muestra una serie de imágenes de fuerte contenido mítico-simbólico. *La misteriosa cabellera* hace alusión a una secuenciación del pasado; el *amanecer de la quimera* presenta, por contra, un simbolismo solar que se traduce en el sol naciente de la juventud, opuesto a la noche triste de una vejez calificada de *sombría*. Se produce así un descenso lineal desde la cabeza hasta los pies:

Y tal vez misteriosa cabellera
en la senda a lo lejos parecía...
¡Aquel amanecer de la *quimera*
es noche triste en mi vejez *sombría!*
(p.440)

La composición “Salvochea”, un soneto de alejandrinos dedicado a la figura de uno de los últimos románticos, Fermín Salvochea, fundador del periódico *El Socialista*, presenta en el aparato crítico del verso 12 Ms a: *que tiene el perdurable fulgor de la quimera*, frente a la versión definitiva que reza: *la sombra del rebelde con la roja bandera*. La sustitución de *la roja bandera* por *la quimera* hace referencia a la condición comunista de este insurrecto gaditano que padeció en varias ocasiones el presidio, y muestra una vez más al terrible monstruo del Tártaro heleno identificado con la más turbadora ideología marxista:

v.12 Ms.a: que tiene el perdurable fulgor de la quimera
(p.455)

La quintilla final del poema “Invierno. Al poeta Saulo Torón con mi admiración sincera”, una de las últimas composiciones de Domingo Rivero, dedicada a uno de los poetas más genuinos del modernismo insular, recoge nuevamente la expresión *vejez sombría*, estableciendo una curiosa comparación entre las olas y las quimeras. El dolor existencial del poeta establece una equivalencia vital con la territorialidad del mar, con

las olas que son nuestras vidas⁵, quiméricas, en cuanto que ilusionantes y esperanzadoras, vistas bajo el prisma del optimismo juvenil. En este sentido, el poema "Como las olas" señala:

Pero mi vejez sombría
no verá ya a sus riberas
llegar, blancas cual un día,
las olas como *quimeras*.
¡Tú así las ves todavía!

—
Son nuestras vidas,
como las olas, afán y espuma.
Las olas nacen, diciendo "ahora"
y pronto mueren diciendo "nunca".

La mítica presencia del poeta épico Homero, el viejo aedo modelo y paradigma de la literatura griega antigua, autoridad respetada y analizada estilísticamente desde los tiempos de Platón en los primeros años de la escuela, y a cuya figura debemos la tradición del comentario de texto, se documenta en dos ocasiones en la poesía riveriana. La primera vez en la composición "A Lady Byron", un soneto en endecasílabos de rima paroxítona, dedicada a la esposa de George Gordon, Anna Isabella Milbanke, mujer de actitud intransigente y puritana que se separó del poeta por mantener éste, al parecer, relaciones íntimas con una hermanastra, y que obligó a Lord Byron a abandonar Inglaterra en 1816, asediado por las críticas y los reproches del entorno social y como consecuencia de la hipocresía moral imperante en aquella época. La referencia homérica se constata en los dos últimos tercetos:

⁵ Sobre este particular puede verse el artículo de Germán Santana Henríquez, "El mito de *Océano* en la literatura canaria I", *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, II.1, Cádiz, 1997, pp.371-381, concretamente la p.375.

Torrente el alma fue de aquel coloso
de sí solo poeta y compañero,
y ya alcanza a su aliento poderoso
el fallo de tu espíritu severo:
faltó a su pecho para ser esposo
lo que a su genio para ser Homero.
(p.286)

El segundo registro se localiza en el poema “El hidroavión y una décima”, composición de cinco redondillas que conmemora el vuelo en 1926 del hidroavión Plus Ultra desde Huelva a Buenos Aires a través de una serie de etapas (Las Palmas, Cabo Verde, Porto Praia, Pernambuco, Río de Janeiro). Esta proeza se convirtió en un acto de patriotismo orquestado por la Casa Real con el fin de hacer olvidar la guerra de África y los tensos momentos políticos que se vivían entre las facciones conservadoras y progresistas del país. La expresión es *renovar en el viento/de Colón la empresa homérica* alude al hecho de que el hidroavión, al igual que las carabelas de Colón, había partido de la localidad onubense de Palos de Moguer. Significativas se muestran las dos últimas redondillas:

Es renovar en el viento
de Colón la empresa homérica,
buscando el alma de América
con nueva fe y nuevo aliento.
Es el ímpetu romántico,
que el egoísmo no empaña:
¡es tu gloria, madre España,
que vuela sobre el Atlántico!
(p.451)

Otro de los personajes más singulares que pueblan los escenarios de Rivero es la diosa Victoria, símbolo de la lucha de Zeus contra los Gigantes y compañera de juego de Palas Atenea. En Roma era adorada por el ejército y posteriormente por los emperadores, siendo su templo más famoso el cons-

truido en el Palatino. Sus atributos exteriores, la palma y la corona, aluden a la elevación y exaltación de su figura, mientras que las alas simbolizan el poder de la imaginación y del pensamiento, además del triunfo sobre el adversario a quien se inutiliza y somete. En Rivero su presencia acontece en el poema "La Victoria sin alas", soneto aludido con anterioridad, especialmente en el primer cuarteto y en el último terceto, donde se referencia la famosa estatua del Museo del Louvre *Victoria de Samotracia*, denominada así por haberse encontrado en esta isla griega del noreste del Egeo. El poema también contempla el templo consagrado en la Acrópolis a la diosa Atenea Nice también conocida como *Victoria Aptera*. Estos presupuestos estéticos tienen como fin la identificación de la belleza con la divinidad, en el sentido de que lo bello es lo habitado por la divinidad según la doctrina del arte clásico. Los versos finales con el motivo del corte de las alas y del vuelo de la imaginación y del espíritu humano parece acoger con cierta frialdad y escepticismo el fabuloso presente de la empresa portuaria:

Fue siempre la victoria aspiración suprema;
llegó en el mundo antiguo a ser divinizada,
y ese perenne anhelo florece en el emblema,
espiritual y bello, de la mujer alada...
y surge sobre la roca, el Puerto de Las Palmas.
¡Es la victoria! Pero... las alas que arrancamos
a la Diosa, han caído también de nuestras almas.
(p.331)

El poema "A Tomás Morales", un serventesio en endecasílabos, fue compuesto por Rivero tras la muerte de su sobrino-nieto en 1921 y supone un homenaje al cantor del Atlántico. El plegamiento de las alas de la Victoria supone la interrupción del vuelo, la muerte; no hay que olvidar la filiación materna de esta diosa con la Éstige, laguna y río infernal cuyas aguas venenosas amenazan a los violadores de los juramentos. De ahí su

conexión con el mundo de los muertos. El sintagma final *al mar sonoro* recoge una de las expresiones más características de Morales, presente en la *Oda al Atlántico* del Canto I de *Las Rosas de Hércules*:

Plegó, cruel, sus alas la Victoria
y de tus días se agotó el tesoro.
De tus cantos al mar nació tu gloria,
¡y mudo yaces junto al mar sonoro!
(p.380)

Y de la inquietante efigie de la Victoria alada la figura de Tomás Morales cobra de nuevo relevancia en la poesía de Rivero a través del semblante de Apolo, cuya posición inicial en el soneto de alejandrinos “A Tomás Morales (con motivo de sus versos del *Diario del Cortijo*)”, señala desde el comienzo el elogio de la vida campesiana que con una cadencia sumamente armónica se va trazando al ritmo de troqueos. Como dios de la música y de la poesía Apolo presidía los concursos de las Musas en el monte Parnaso. Sus oráculos se expresaban, por lo general, en fórmulas versificadas, y sus amores con las Ninfas y los mancebos trocados en flores y árboles lo unen íntimamente con la vegetación y la Naturaleza. De ahí que inicie este poema consagrado a la vida ecológica:

Apolo te conserve la fuerza y el reposo,
nieto de labradores, que en tus estrofas juntas
el pulso del yuguero y el ritmo poderoso
con que en el campo avanzan las sosegadas yuntas.
(p.326)

Junto a Apolo Domingo Rivero recoge también una Musa un tanto especial en la composición “Versos *verdes*”, poema en cinco redondillas cuya parte final alude al impulso poético inspirado por esta divinidad griega, guardadora del santuario de Apolo en Delfos. Realmente el poeta advierte sobre los peligros

de la improvisación en la lírica, abogando por la depuración de la poesía. De ahí el adjetivo de *casquivana*, en clara referencia a las composiciones irreflexivas calificadas de *verdes*:

Si hoy tu Musa -casquivana-
a improvisar se abandona,
no la oigas hasta mañana,
después que duerme la mona.

(p.392)

La influencia de la cultura grecolatina en Domingo Rivero, aunque ya apuntada, se concreta en *Inversar*, extensa composición de veintiséis redondillas en la que se identifica el disparate con la poesía mediante la figura del cervantino Don Quijote, el hidalgo loco que constituyó la más alta creación poética del manco de Lepanto y que aparece aquí justificado por la aparente y anónima sabiduría antigua griega, aunque realmente se glosa el proverbio aristotélico "No hay genio sin un grano de locura" (*Probl. XXX.I*):

Con frecuencia se asegura
-lo dijo un griego el primero-
que no hay genio verdadero
sin ráfagas de locura.

(p.282)

Otro aspecto de la preclara Grecia y de su pensamiento acontece en el segundo cuarteto del poema "La Victoria sin alas", donde se asienta de manera igualmente anónima el postulado aristotélico de que la grandeza junto al orden componen la belleza:

Pero también sin alas, para que la victoria
jamás los abandone, esculpen su figura
los griegos que adivinan, al presentir su gloria,
que sólo es verdadera grandeza la que dura.

(p.331)

Distinto, en cambio, es el sentido del poema “La burla del mar”, un serventesio en endecasílabos que alude explícitamente al *Prometeo encadenado* de Esquilo (89-90), pretendiendo establecer que una vez llegada a la vejez (el blanquear en el playa), la vida se nos vuelve fugaz. El *Carpe Diem* horaciano y el *tempus fugit* del estoicismo senequista se enfrentan aquí a la irrisoria travesía de la existencia humana representada por *la risa del mar*:

Si sientes vanidad, contempla el mar inmenso.
Yo sus olas tal vez miro intranquilo
blanquear en la playa, cuando pienso
que la risa del mar las llamó Esquilo.

(p.462)

Más inserto en el ámbito romano, el poema “El orador”, con seis redondillas, plantea una diatriba entre el famoso autor de las *Institutiones Oratoriae*, Quintiliano, calificado por Rivero como *exigente, adusto* y *hosco*, y el novelista Juan Valera, más proclive a un juicio menos severo de la obra literaria y partidario del *vir bonus peritus dicendi* propio de Cicerón. La dicotomía *un hombre de bien* frente a uno que hable bien no tiene porqué disociarse, puesto que los griegos exigieron como requisito indispensable para ser poeta tener antes la misma calidad de ser hombre excelente:

Tal vez un poco exigente
-como adusto ciudadano-
quiere el hosco Quintiliano
que a más de ser elocuente
el orador, sea también
un hombre cuya virtud
subyugue a la multitud;
en suma: un hombre de bien.
Y don Juan Valera, ameno,
ese rigor atenuando,
dice que basta que cuando
uno habla, se sienta bueno.

(p.427)

Finalmente, todo el peso de la tradición fabulística grecolatina se concentra en la décima “¡Zape!”, espléndida composición que plantea el debate de la esencialidad de la poesía interferida por el gusto momentáneo. *El tigre descomunal*, trasunto del exceso del neobarroquismo de la nueva estética a través de un *crystal de aumento*, entiéndase aquí el reflejo falso de los productos de la nueva estética, acaba siendo finalmente lo que es, un dócil gato, tras el escarceo novedoso roto por el hechizo de la fatuidad poética:

*A veces da la inocencia
lecciones a la experiencia.*

En un pueblo se exhibía
-visto a través de un cristal-
un tigre descomunal
que espanto al verlo infundía.
Hasta que al mirarlo un día
un niño, con fresca voz
gritó: ¡zape!, y el atroz
animal huyó al momento.
El cristal era de aumento
y un gato el tigre feroz.

(p.419)

Con estas breves consideraciones hemos querido dejar patente el uso de elementos míticos en la poesía de Domingo Rivero, motivos y símbolos que se han visto alterados o no por la idiosincracia del poeta que los utilizó y por el momento histórico en que le tocó vivir, tanto a él como a los mitos que se descubren en su particular poesía.

Un modernista parnasiano en la literatura canaria: Manuel Verdugo

Marcos Martínez

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a los organizadores de este Seminario, dedicado a “El Modernismo en Canarias”, los profesores Yolanda Arencibia y Eugenio Padorno, por haber tenido la gentileza de invitarme a participar en él. Especialmente a Eugenio Padorno debo, además, agradecerle la comprensión que ha tenido conmigo a la hora de la impresión de estas *Actas* por mis continuos retrasos en la entrega de mi texto. Pido disculpas por ello. Este Seminario lo he querido aprovechar para, en el marco del modernismo canario, hablarles de un poeta que, si bien no es estrictamente modernista, sino más bien todo lo contrario, sin embargo, su trayectoria poética se desarrolla en los años en los que este movimiento vive sus horas más felices: Manuel Verdugo. De Verdugo nos venimos ocupando desde hace unos años por haberlo elegido como uno de los más brillantes poetas canarios que más y mejor uso hace de la Cultura Clásica en sus poemas. Así, ya en 1991 le dedicamos un primer trabajo de tipo programático en el que, en el contexto de la literatura canaria y la cultura grecolatina, establecíamos los principales apartados en los que se hace más patente el mundo clásico en su obra: literatura clásica, historia de Grecia y Roma, filosofía antigua, arte grecolatino, mitología, temas y motivos horacianos (entre ellos el amor y erotismo), vocabulario y otros temas clásicos (cf. M. Martínez, 1991, pp. 212-213). En un segundo artículo hemos abordado lo que se refiere a la literatura, historia y filosofía (cf.

M. Martínez, 1996-1997). En la presente intervención queremos aprovechar la ocasión para insistir en el encuadre literario de nuestro autor, en una primera parte, y en algunos aspectos relacionados con el amor, especialmente en lo que concierne a su visión de Eros, dios griego del amor, en una segunda.

Pero antes de empezar me gustaría indicar que posteriormente a la fecha de mis dos trabajos anteriores se han publicado algunos otros artículos sobre nuestro autor entre los que me place citar los de José Quintana (1997), J. Iván Juanes Prieto (1997) y Leocadio Machado (1998). El primero lo recuerda por su enjundia ciudadana, su presencia humorista y de crítica mordaz, y como “poeta de voz propia, de estirpe independiente, evasivo ante el influjo directo que procura ocultar”. El segundo aborda diversos aspectos del mundo clásico en nuestro autor, en la línea de nuestro trabajo citado de 1991, mientras que el tercero, amigo personal de Verdugo, lo recuerda como un “poeta frío”, “encadenado a su estricto concepto del clasicismo”, calificándolo como “una de las personas más representativas de las letras canarias”. Añade L. Machado que Verdugo fue un gran escéptico, de vuelta de todo en sus últimos años, dotado de fina ironía, “compañera inseparable durante toda su vida”. A estas tres breves semblanzas recientes de nuestro poeta agregaría ahora la de D. García González (Domingo de Laguna), quien en 1987 lo caracterizaba como un desarraigado de cosmopolitismo señorial, de raíz esencialmente intelectual y un “hedonista de primera línea”, cuyos sonetos son verdaderas obras maestras de orfebrería (cf. D. García González, 1987).

1. Resulta extraordinariamente complicado encasillar a Manuel Verdugo desde el punto de vista literario. En nuestro trabajo de 1991 ya dimos unas pinceladas a este respecto, en especial en lo que se refería a las dos corrientes literarias a las

que más se le suele asociar: modernismo y parnasianismo (cf. M. Martínez, 1991, pp. 203-204). Ahora vamos a añadir algunas notas más en este sentido. Un autor que nace en Manila el 31 de diciembre de 1877 (algunos estudiosos hablan erróneamente de 1879) y muere en La Laguna el 17 de enero de 1951 no es fácil de ubicar en la amplia gama de corrientes estético-literarias que nacen y se desarrollan en esa franja temporal: modernismo, simbolismo, parnasianismo, generación del 98, fin de siglo, cosmopolitismo, decadentismo, surrealismo, vanguardismo (cf. para muchos de estos *ismos* R. Gullón, 1963). Entre los rasgos más característicos de los representantes de estos movimientos, dejando aparte los dos últimos, podemos destacar su convicción de vivir en una sociedad degradada de la que se automarginan; un gesto refinado del arte como valor supremo; espíritu de rebeldía frente a corruptelas políticas y sociales; apertura hacia la cultura europea coetánea; simpatía por los románticos; nostalgia de épocas pasadas; conciencia de que la realidad humana es problemática y se mueve en perpetua contradicción (bien-mal, paganismo-cristianismo, carne-espíritu, humano-sobrenatural, etc.); tendencia a una sensibilidad enfermiza y a un erotismo decadente (cf. para éstas y otras características de los movimientos señalados, D. Estébanez Calderón, 1996, bajo los epígrafes correspondientes). No podemos entrar aquí en la discusión de las diferencias de algunos de estos movimientos, en especial la distinción entre modernismo y generación del 98, las dos grandes corrientes estéticas que caracterizan la literatura española de principios de siglo. Famoso fue el trabajo de Pedro Salinas en 1938, *El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus*, en el que negaba que ambos fueran una misma cosa. De ahí que haya habido alguna propuesta diferente como la de J. C. Mainer, quien emplea el término de “edad de plata” para referirse a la literatura escrita en el periodo 1902-1939, enten-

diendo el hecho literario como algo más globalizador, como “un proceso natural de transformación y renovación que sufre la literatura española por causas suficientemente explicadas y en el que participan autores, lectores y críticos de diversas tendencias, edades y gustos” (cf. J. L. Correa, 1996 y J. C. Mainer, 1983).

2. Ahora bien, de estas corrientes son el modernismo y el parnasianismo las que más nos van a interesar para ubicar a nuestro autor. El modernismo es un movimiento literario que surge en Hispanoamérica hacia 1880 (Rubén Darío lo utiliza por primera vez en 1888 para designar las “nuevas tendencias”) y se extiende hasta 1920, aproximadamente, en el que se percibe la influencia de dos movimientos franceses que se desarrollan en la segunda mitad del siglo XIX: el parnasianismo (Théophile Gautier, Leconte de Lisle) y el simbolismo (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, etc; cf. J. W. Kronik, 1987). Su aspecto más sobresaliente es la renovación estética que llevan a cabo sus representantes guiados por su afán de belleza, esteticismo y musicalidad, lo que consiguen gracias al empleo de un lenguaje que se sirve de numerosos recursos estilísticos: metáforas, aliteraciones, imágenes, eufonías, referencias mitológicas, cultismos, artificios métricos, etc. (cf. M^a V. Ayuso – C. García – S. Solano, eds., 1990). Desde el punto de vista de la temática los modernistas exhiben una sensibilidad estética distinta al naturalismo y positivismo de épocas anteriores, figurando entre sus temas recurrentes los siguientes:

a) Búsqueda de un mundo exótico, como medio de evasión de la sociedad de su entorno, por la que sienten aversión.

b) El erotismo, concebido como anhelo de liberación y paz, con idealización de la mujer (cf. R. Ferreres, 1975) tanto en su visión sublimadora del amor como de su carácter diabólico y destructor.

c) El indigenismo, entendido desde una óptica cultista y de nostalgia de un pasado legendario.

d) Sincretismo religioso, concebido como la fusión de elementos de un fondo moral común a los fundadores de tres grandes culturas: budismo, cristianismo y religión griega.

e) Ocultismo o interés por conocer los misterios y enigmas que rodean al hombre.

f) Vuelta a los mitos clásicos como fuente de inspiración y de respuesta a algunas preocupaciones temáticas de sus autores (cf. para estas características D. Estébanez Calderón, 1996, pp. 687-688).

De todas maneras, a estos rasgos que aquí hemos seleccionado podrían añadirse otros, como los que preconizan R. Silva Castro (1974) y Luis Monguió (1974), lo cual no hace sino confirmar la tesis de cuán difícil es definir un movimiento literario como el que se describe bajo la etiqueta del modernismo. Para nuestros fines, sin embargo, son suficientes los que aquí hemos citado.

3. Aunque es muy frecuente incluir el parnasianismo dentro del modernismo como una de sus vertientes, que se opone a otra con la que suele ir emparejado, el simbolismo, nosotros aquí vamos a dedicarle un espacio aparte por ser el movimiento que mejor podría caracterizar a nuestro poeta. Como se sabe, el parnasianismo es un movimiento literario surgido en Francia en el último tercio del siglo XIX, acuñado en 1866 con la publicación de la revista *Le Parnasse contemporain*, en la que se recogen poemas de Th. Gautier, Leconte de Lisle y otros. En un principio se considera que se trata de una nueva estética que reacciona ante el romanticismo en doble sentido: crítica del principio de libertad absoluta en la creación artística y abandono de la concepción utilitaria del arte al servicio de

ideales políticos o sociales, de donde la consigna de “el arte por el arte”. Siguiendo a D. Estébanez Calderón, 1996, (pp. 807-808), podríamos decir que los fundamentales principios estéticos en los que coinciden los poetas parnasianos podrían ser los siguientes:

a) Rechazo de los presupuestos románticos anteriormente citados, alejándose de aquellos autores en los que, como Lamartine, es muy acusada la carga sentimental y política de sus creaciones.

b) Defensa de un tipo de poesía exquisitamente elaborada por medio de una cuidada selección del léxico, una utilización rigurosa de la métrica, perfecta construcción del soneto y admiración de la belleza formal.

c) Sublimación de la realidad, liberándola de toda fealdad y vulgaridad y describiéndola por medio de notaciones visuales de rico cromatismo y gran plasticidad.

d) Evasión de la realidad vulgar y prosaica hacia mundos exóticos, como los de la cultura griega, bíblica y medieval.

G. Highet ha explicado muy bien cuáles son las razones por las que los poetas parnasianos recrean sobre todo el mundo clásico grecolatino. En primer lugar, porque comparadas con su entorno, Grecia y Roma eran físicamente hermosas y su belleza estimulaba la imaginación de estos poetas. En segundo lugar, los parnasianos sentían que su época era moralmente ruin en comparación con Grecia y Roma, a las que consideraban más nobles. Encontraban en las leyendas griegas sentimientos como el amor, el deseo de la fama o el tránsito fugaz de la juventud, sin tener que acudir a los sórdidos motivos por los que luchaban sus contemporáneos. En tercer lugar, estos poetas veían también que las emociones universales podían expresarse más intensamente por medio de las figuras clásicas que por las contemporáneas y en particular las expresiones de la pasión sexual

del mundo grecorromano, a las que consideraban más francas, graciosas y elocuentes. Por último, otra de las principales razones por las que los parnasianos recurren a personajes y ambientes grecorromanos sería la impersonalidad que han tenido siempre, dado que los problemas que atormentan al poeta pueden expresarse mejor y más claramente si se los transfiere a figuras a la vez lejanas y nobles. Por todo ello podría decirse que lo que impulsa a un poeta parnasiano a emplear con frecuencia los temas clásicos no es simplemente un deseo de huida, sino, más bien, el deseo de crear un mundo de hermosas imágenes y amable musicalidad que sirviera de compensación al materialismo y fealdad de los tiempos modernos (cf. H. Highet, 1954).

4. Veamos ahora algunos pasajes de la obra de Manuel Verdugo en los que se pueden constatar algunos de los rasgos que definirían a un poeta modernista y parnasiano tal como hemos expuesto en los párrafos anteriores. Para las citas de sus obras es necesario acudir a las abreviaturas que establecimos en nuestro trabajo de 1991, pp. 199-200. Para aquellas composiciones no recogidas en sus libros y publicadas en la prensa local damos la referencia del periódico en que fueron dadas a conocer. Me parece oportuno empezar con dos composiciones que, a mi modo de ver, mejor definirían los ideales de Verdugo como poeta parnasiano. Una sería su “Autosilueta moral”, espléndido soneto que reza así:

A nadie culpo; malgasté mi vida,
y nadie más que yo fue mi enemigo.
El Placer – ese frívolo homicida -,
salió a mi encuentro, caminó conmigo.

Tengo el alma sangrando y aterida,
y ni aun a la amistad le pido abrigo;
espinas de un rosal causan su herida...
¡yo sonrío al dolor, no lo maldigo!

Porque sé idealizar busco lo humano;
soy un ser anacrónico, un pagano
que en vergeles quiméricos se encierra,

y no cambia un oasis de su historia
por todas las diademas de la gloria
y todos los tesoros de la tierra.

(E. 198)

La otra es “Yo soy otro”, que viene a constituir todo un retrato vital de su existencia solitaria:

Estoy aislado sin hallarme solo:
¡Una dicha incompleta!
Paso junto a los hombres
como si no los viera,
y admiro a las mujeres
como si no existieran.
Pero yo... yo soy otro:
¡ mi propia compañía me exaspera!
La soledad augusta de las cumbres,
la soledad salvaje de las selvas,
desdoblando mi ser podrán curarme
del mal que me atormenta.
Soy.... un civilizado,
un hijo espurio de la madre Tierra:
para sentirme lejos de mí mismo
nada mejor que aproximarme a Ella.

(E. 130)

Esta soledad del poeta se hace más patética cuando se trata de los sentimientos de su propio corazón o del amor. Respecto al primero es oportuno citar aquí unos versos no recogidos en sus libros, que titula precisamente "Corazón petrificado", y publicados en la prensa local en 1914:

Álgido corazón petrificado
sin ensueños, sin ansias, sin amores:
sólo viste lo negro del pecado
sin gustar el veneno de sus flores.

En austera virtud acorazado,
ni esperanzas te asaltan ni temores:
eres rey en tu estepa abandonado;
al goce esquivo, extraño a los dolores.

Pasarán junto a tí, sin conmoverte,
torbellinos de amor... Alguna bruja
debió darte su filtro por perderte...

Y envejeces inmóvil, solitario,
mirando al cielo, como férrea aguja
que remata la cruz de un campanario
(*La Prensa*, 18.3.1914).

Este soneto, que refleja el estado anímico del corazón del poeta, puede ser complementado con el siguiente poema, tampoco recogido en sus publicaciones, dado a conocer muy pocos años antes de la muerte de nuestro autor y que lleva por título "Página de álbum":

Por caminos de la vida
mi corazón vaga inquieto;
lo que, fastuoso, derrocha
con avidez pide luego...
¡Es un pobre millonario
es un rico pordiosero!
La senda está solitaria...
Ya la tarde va cayendo;
ya se presiente la sombra,
y en las venas falta fuego...
El corazón, sin embargo,
sigue, obstinado, pidiendo
de modo tan vergonzante,
que apenas rompe el silencio:
¡Dadme amistad; amistad!
¡Dadme un mendrugo de afecto!
¡Una limosna de amor;
pero de amor verdadero!
(*La Tarde*, 31.8.1945).

Este retraimiento de Verdugo frente a la sociedad de su época será una constante a lo largo de toda su obra, pero en especial en su libro *Estelas*, al que pertenecen los dos primeros poemas que hemos citado. Digno de reseñarse a este respecto es también su composición “Nocturno”, en la que después de confesar “Estoy solo... Estoy solo” termina con estos versos que vienen a ser toda una declaración de principios:

Del ámbito social, mar de egoísmo,
me aparto receloso...
¡Ay, si sus turbias olas me arrebatan
lo que aún guardo de noble y generoso!
Y así, sordo a la voz de Anacreonte;
mudo para expresar una plegaria,
voy apurando como amargo vino
mi anónima existencia solitaria.

(E.210)

Estos principios vuelven a aparecer, ahora en forma de burbujas (esos poemillas verduguanos, medio en serio, medio en broma), en las dos composiciones siguientes:

A veces, estrechando alguna mano
¡me invade un desaliento tan profundo!
Yo no tengo dos caras como Jano,
yo no puedo ‘estar bien’ con todo el mundo.

(B. 4)

No olvidarse del precepto:
“huir de la suciedad”.
(Es más sano en mi concepto
“huir de la sociedad”).

(E. 217)

Ya en su temprana obra *Hojas*, de 1905, nuestro poeta confesaba su deseo de vivir retirado del ambiente que le rodea, sin ambiciones de bienes materiales, como lo expresa en la última estrofa de su brillante poema “El jardín desierto”:

¡Qué hermoso debe ser vivir aislado,
y en un rincón ameno y escondido
dormir en el olvido
como la estatua del jardín desierto;
sin ambición de goces ni fortuna,
bebiendo la poesía de la luna
en su pálida luz de mundo muerto....!
(E. 29)

A la vista de los poemas seleccionados hasta ahora para ilustrar el carácter solitario y contrario al mundo que le rodea de nuestro autor podemos concluir que, como él mismo confiesa en su composición "El libro de mi vida", sus mejores momentos los pasa soñando:

y si llego a viejo,
diré suspirando
al cerrar la historia
con gesto cansado:
Mis horas felices,
los mejores ratos,
en los que he vivido,
los pasé soñando....
(E. 211-212)

Para terminar esta caracterización vital de nuestro poeta muy en la línea de los principios que definen a un autor fin de siglo y parnasiano queremos aludir a dos dedicatorias que hace de sendas obras suyas. La primera es la que dedica a Jacinto Benavente en 1922 con motivo de la aparición de su libro *Estelas* y en la que se define así: "Soy, como sabes, el caballero que, calada la visera, partió hacia tierras remotas con un magnífico escuadrón de quimeras. Y he vuelto solo... Solo con este libro que pongo en tus manos". La otra es de 1944 y se la dirige a Manuel Machado, en la que le confiesa: "En estas Islas Afortunadas he permanecido, muy largo tiempo, alejado de la publicidad literaria....".

Para otros detalles de la personalidad de nuestro poeta como un parnasiano fin de siglo remitimos a nuestro trabajo de 1991, pp. 211-212.

5. Nos ocuparemos ahora de cómo han caracterizado a nuestro autor desde la óptica de los movimientos literarios que venimos considerando destacados estudiosos de la literatura canaria. Para empezar, puede aceptarse la afirmación de J. Rodríguez Padrón cuando sostiene que “En Canarias, al igual que en Hispanoamérica, fue el modernismo el movimiento fundador de la literatura contemporánea, y el que determina de modo más riguroso su personalidad” (J. Rodríguez Padrón, 1983, p. 101). Esto ya lo vio desde los años veinte quien pasa por ser uno de los primeros y más prestigiosos exégetas de la poesía canaria de la época de Verdugo, D. Ángel Valbuena Prat. Durante su estancia como Catedrático de Literatura de La Laguna hacia 1926 publicó el ilustre profesor unos ensayos literarios que llevaban por título *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, en los que estudia, sobre todo, cuatro temas que considera típicos de la literatura insular canaria: aislamiento, cosmopolitismo conceptual, intimidad y sentimiento del mar. En el capítulo del cosmopolitismo merece destacarse el siguiente párrafo a propósito de Verdugo: “Pero notemos que en el caso de la poesía canaria, que es más un proceso de formación que una escuela clásica, este elemento es un germen de posibilidades y de renovaciones. Este anhelo de buscar nuevos moldes y nuevas tendencias es beneficioso y fecundo. Acaso lleguemos a poseer, con constancia, trabajo y dominio, un poeta a la vez cosmopolita y universal. Hoy notemos la excelente obra de Manuel Verdugo, que en *Estelas* rebosa un intenso y bien asimilado parnasianismo; pensemos en las poesías ‘El laurel de Apolo’, ‘Ante una estatua de Antinoo’, ‘Hermes de Praxiteles’, y en sus temas romanos. Como en todo parnasiano, la sensa-

ción del paisaje lleva al impresionismo: ‘Los jardines de la Granja’, una de las más bellas composiciones ...’ (A. Valbuena Prat, 1926, pp. 22-23). Pocos años después de pronunciadas estas palabras volvía nuestro crítico literario a insistir en la faceta parnasiana de nuestro poeta con estas palabras: “Su situación es la del poeta de grandes concepciones, de evocación de ideales de clasicismo histórico, de viajes, de la atracción de Europa. En este sentido es el menos canario de todos. En la trayectoria que va de *Hojas* a *Estelas* vemos su afianzamiento de este arte que evoca un edificio neoclásico, persistente, marmóreo. En algunos elementos de paisaje, “Los jardines de la Granja”, vemos el paso del parnasiano al impresionista. Pero, ante todo, los sonetos sobre “Alejandro” y “Vértices luminosos”, etc. nos lo muestran como un gran arquitecto de los versos y de las ideas” (cf. A. Valbuena Prat, 1929). Por último, en su conocida y muy citada *Historia de la poesía canaria*, el gran historiador de la literatura española incluía a nuestro poeta en el capítulo del cosmopolitismo y lo calificaba como “uno de los representantes más típicos” de este movimiento, cuya obra *Estelas*, “con su deseo de objetividad, de poesía de grandes concepciones, de temas culturales, nos hace pensar en los parnasianos franceses del siglo XIX...” (Cf. A. Valbuena Prat, 1937, pp. 105-114).

Por su parte, Domingo Pérez Minik, en su no menos famosa y conocida *Antología de la poesía canaria*, vol. I, dedicado a Tenerife, caracterizaba en un primer momento a nuestro poeta, sólo un año después de su muerte, acaecida en 1951, como perteneciente al modernismo y evasión: “Hemos de imaginarnos lo que esta ciudad de La Laguna había de suponer para un poeta como Manuel Verdugo, que llegaba de fuera, sobre 1899, y que ya prevé, por este tiempo, que ella constituiría el marco de sus andanzas líricas. Aún permaneciendo toda su vida allá arriba, él será siempre un desarraigado. Desarraigo que infla un aire de cosmopolitismo señorial. Será también un lírico evasivo de raíz

esencialmente intelectual; con el descontento de su herencia y de su propiedad. Con moral de señores, pero no lo suficientemente subversivo como para deshacerlo todo. Y por encima de esta caracterización, un hedonista de primera línea, santo y seña de gran parte de la poesía del momento. Hay que percibir la diferencia total entre la evasión estética que se perfila en los poetas anteriores y esta otra evasión, la de Manuel Verdugo, que arranca en él y ha de terminar en Pedro Pinto de la Rosa, poeta esencial de crisis creadora". (cf. D. Pérez Minik, 1952, p. 109). Para nuestro eminente crítico literario la evasión de Manuel Verdugo era huida y disconformidad, desgana y pesimismo, evasión viajera, mundo grecorromano, figuras del Renacimiento, "*spleen*" soterrado, dioses antiguos y extraños. Todo ello constituye para Pérez Minik el parnasianismo de la lírica moderna y el gran hallazgo de Manuel Verdugo: "No cabe dudar que lo mismo hicieron los parnasianos franceses con respecto a la herencia del romanticismo. Lo parnasiano fue como una armadura extraordinaria, imponente, que les servía para cumplir dos importantes tareas: vaciar su hedonismo innato, el peculiar de un alto refinamiento cultural, y encubrir también los cambiantes estados de un espíritu disconforme. Si en el fondo lo parnasiano constituyó un formalismo, no olvidemos que de este formalismo, no olvidemos que de este formalismo nació en su día la poesía pura de Stephane Mallarmé. Cuando leemos esos poemas de Manuel Verdugo que se llaman 'Mediodía de mayo' o 'Nocturno', nos damos cuenta de lo que hubiera sido nuestro lírico si no hubiera roto las amarras con el afuera, exilándose voluntariamente en la isla y en su ciudad". (cf. D. Pérez Minik, 1952, p. 111).

Pero quien mejor ha sabido caracterizar a nuestro poeta desde el punto de vista de su actitud literaria y generacional es, a nuestro parecer, María Rosa Alonso, quien a los pocos días de la muerte del vate lagunero en 1951 lo describía de la siguiente

manera: "Gran señor del viejo cosmopolitismo modernista hizo su juventud en Europa y en Madrid con finas gentes de letras. En sus maneras y en su léxico tenía el cuño del hombre de etilo europeo, aunque fuera, naturalmente, el de su tiempo, que él se negó siempre a rebasar. No es ésta la hora de la apretada página crítica a su obra. Es el emocionado instante del epitafio... Con el pobre poeta viejo se extinguió toda una época tan muerta como él mismo. Como el hondo drama de su vida, que llevaba a cuestras una elegancia de romano a destiempo y unos misterios sólo suyos" (cf. M. R. Alonso, 1972, p. 163). Pero donde la caracterización de M. Verdugo por la gran escritora tinerfeña alcanza su más alta cota es, como no podía ser menos, en su libro de 1955, que, como hemos dicho ya en trabajos anteriores, es el mejor y más completo estudio de nuestro poeta escrito hasta la fecha. En el capítulo segundo de esta obra fundamental, María Rosa Alonso, amiga muy admiradora de Verdugo, lo define como "un caso curioso de autodidactismo estético", en consonancia con unos cánones de parnasiano que ha admirado a Bécquer, Campoamor y a un Gabriel y Galán, lo cual no quita para que pertenezca a la generación del 98 y a la promoción modernista de Machado, Villaespesa, Marquina y Pérez de Ayala, entre otros. Según nuestra autora, "Manuel Verdugo, por temperamento familiar y personal, e incluso por autodidactismo de generación, es un típico joven original de fin de siglo" (cf. M. Rosa Alonso, 1955, p. 27). Su espíritu rebelde le lleva a enfrentarse a la corriente modernista, el nuevo credo literario de su época, que en su libro inicial *Hojas* lo ridiculiza con la siguiente conocida composición:

Con sin igual cinismo,
el grotesco arlequín del modernismo,
profana el santo altar de la Poesía.
¿Y no mandas, señor, un cataclismo?
¡Yo espero otro diluvio todavía!

(E. 37)

Esta misma composición la volverá a usar años más tarde nuestro autor para atacar ahora al nuevo movimiento vanguardista, difundido entre las letras canarias sobre todo por Agustín Espinosa. Verdugo sólo cambiará la palabra modernismo por vanguardismo para seguir con la misma imprecación en contra de las nuevas corrientes. Precisamente en un artículo de 1931, publicado en *La Tarde*, a raíz de unos comentarios de Agustín de Espinosa sobre el último libro *Burbujas* de nuestro poeta, éste llega a decir que “no hay nada más cómico que un poeta ultravanguardista como no sea un erizo asustado”, y remata su ridiculización de Espinosa con la siguiente burbuja:

A un crítico que no atina
un consejo con buen fin:
no pretenda ser “Clarín”
quien nació para ocarina.

(M. Verdugo, “Minucias”, *La Tarde*, 12.5.1931).

Por último, veamos lo que a propósito de nuestro poeta dice su editor más reciente, Lázaro Santana (cf. su obra de 1989). En un excelente estudio sobre el modernismo y vanguardia en la literatura canaria, este autor traza una breve, pero sagaz caracterización de nuestro personaje, a la vez que un análisis crítico de su obra. L. Santana clasifica el primer libro de Verdugo, *Hojas*, en el estilo modernista, mientras que su siguiente libro, *Estelas*, lo considera de “difícil ubicación en el contexto de la literatura insular”: por una parte, ciertas composiciones derivarían del parnasianismo francés, mientras que otras, por otro lado, por su lenguaje y tema, parecen tener un tono más contemporáneo. De ahí que para Santana Verdugo sea un personaje contradictorio, confeso enemigo del modernismo y de todos los ismos de vanguardia, lo que no quita que estemos ante un “poeta singular que intuyó y ejercitó algunas de las formas más fructíferas de la poesía española posterior”. (cf. L. Santana, 1987, p. 29).

Si hemos de hacer una síntesis a propósito del encasillamiento literario de nuestro autor en el contexto de los muchos movimientos que le tocó vivir, podríamos acudir a una de sus propias composiciones que da a conocer casi al límite de su vida, en la que se confiesa feliz cuando le llaman parnasiano:

El arte hace sufrir...

El arte hace sufrir, sea el que sea,
a todo aquel que crea
y en la lucha tenaz halla su norma:
si el filósofo es mártir de la idea,
el poeta es un mártir de la forma.
¡Ser del verso escultor maravilloso,
arquitecto y orfebre prodigioso!
¡Ser a la par que siervo, soberano!...
Yo me siento feliz y hasta orgulloso
cuando algunos me llaman parnasiano.
(*La Tarde*, 14.4.45)

6. La segunda parte de nuestra exposición la vamos a dedicar al tema de Eros en Manuel Verdugo, que lo consideramos como un capítulo de un trabajo más amplio que con el título de *Eros en la literatura canaria* estamos en vías de publicar. Como ya adelantamos más arriba, el tema del amor ocupa un destacado lugar en la poesía de los representantes de estos movimientos literarios a los que pertenece nuestro poeta. Se ha dicho, por ejemplo, que el sentimiento amoroso es más personal y erótico, lleno de una notable sensualidad, en los escritos modernistas, “para quienes los sentidos se convierten en materia poética”, como puede comprobarse por el color y musicalidad de algunos de sus más relevantes composiciones (cf. J. L. Correa, 1997, p. 218). Ahora bien, cuando hablamos de Eros en Verdugo no nos estamos refiriendo al tema del amor en general. Este sería un capítulo que requeriría un trabajo independiente, que, por lo demás, ha sido ya esbozado

por María Rosa Alonso en su libro de 1955, pp. 78-82. Lo que aquí pretendemos ahora es simplemente mostrar al lector cómo un poeta parnasiano cita y describe al dios grecolatino del amor, bien entendido que debajo de esas descripciones se deja traslucir de vez en cuando algunos aspectos de la concepción del amor en nuestro autor. Verdugo utiliza a lo largo de su obra toda la gama de posibles nombres para el dios del amor: Eros, Cupido, Amor y Anteros. Eros es la denominación griega, cuyo equivalente romano es Cupido o Amor. Solemos emplear en castellano esta última denominación con mayúsculas bien para traducir el término griego o para referirnos al nombre latino de esta divinidad. Anteros en la mitología griega era considerado como hermano y complemento de Eros y venía a simbolizar el amor correspondido, sobre todo desde el episodio del joven ateniense Meles, amado por el extranjero Timágoras (cf. R. V. Merril, 1944). La figura de Eros en la cultura griega, así como su equivalente Cupido en la romana, experimenta una gran evolución desde la época arcaica hasta finales de la Antigüedad. Empieza por ser citado por primera vez en Hesiodo, que lo concibe como un dios cosmogónico, fuerza fundamental del mundo. Más tarde Platón lo describirá como un *démon*, una especie de “genio” o “espíritu”, intermediario entre los dioses y los hombres. Pero es bajo el influjo de los poetas cuando Eros va adquiriendo su fisonomía tradicional, representado como un niño, con frecuencia alado, que se divierte y juguetea con los corazones de los mortales, inflamándolos con su antorcha o hiriéndolos con sus dardos. En cuanto a su genealogía se le ha asignado hasta quince padres distintos: hijo de Ares y Afrodita, hijo de Marte y Venus, hijo de Poros (“Recurso”) y Penía (“Pobreza”), hijo de Hermes y Artemis, hijo de Hermes y Afrodita Urania, hijo de Ilitía, de Iris, etc. De todas estas genealogías la que se impondrá a la larga es la que nos representa a Eros como hijo de Afrodita. La imagen de

Eros como un niño alado, dotado de un arco y flechas, una antorcha, pequeño dios juguetón, travieso, pícaro e indomable ha sido enormemente productiva en la tradición poética e iconográfica de nuestra cultura (cf. C. García Gual, 1997, p. 160 y M. Martínez, 1998).

7. Empezaremos nuestra pequeña antología de textos verduguianos en los que se cita o describe a nuestro dios con dos impresionantes sonetos, dedicados, uno a Eros y otro a Amor, que constituyen, a nuestro entender, las dos composiciones más bellas de la temática que nos ocupa:

Eros

Besa un rayo de sol de primavera
en el rostro pueril a Eros dormido;
los rizos de su blonda cabellera
brillan con el fulgor de oro bruñido.

Es su boca purpúrea y hechicera,
un diminuto corazón partido;
cada pestaña, flecha traicionera,
dardo de luz de su carcaj temido.

Hay en sus alas cortas y sutiles
el bello tornasol, inolvidable,
que tiene nuestros sueños juveniles,

y tibio soplo de sus labios mana,
que esparce un polen místico, impalpable,
como el secreto de la vida humana..."

(E. 165)

Amor

Definir el Amor... Será posible
cuando se pueda disecar un beso,
encerrar en un molde lo intangible
y de un suspiro conocer el peso.

Dejemos que el Amor, dulce o terrible,
sostenga el mundo entre sus alas preso.
¿Es hermoso, gentil, grande, invencible?
Definir es pensar, y amor... no es eso.

Hay fuerzas triunfadoras de la muerte,
emanadas de Dios, como Él, sin nombre,
Y el Amor, entre todas, la más fuerte:

¡vórtice de atracción a lo divino,
que la infinita pequeñez del hombre
arrebata en su inmenso torbellino!

(E. 76)

Como podrá apreciarse, ya en estos grandilocuentes poemas nos encontramos con los tópicos más representativos de nuestro dios: *blonda cabellera*, *rostro juvenil*, *flechas*, *carcaj*, *alas*, etc. Este cuadro podría completarse con las dos siguientes estrofas del poema titulado "Junto a un alma inquieta" en las que se toca el *topos* de la herida causada por el arquero infante o pequeño déspota:

“¿Ansias he dicho?... No: perdona amigo,
si queriendo calmar tus inquietudes
en nombrando al Amor me contradigo...
Sobre todos los vicios y virtudes,
Sobre *todas* las cosas
Se alza el pequeño déspota triunfante
cínico y bello deshojando rosas.
¡Ay de ti, si jinete en el pujante
potro de la ilusión, suelta la brida
corres en busca del arquero infante
para en el pecho recibir la herida!

El rubio sagitario es un vampiro
Que tras herirte sorberá tu vida...
¡No perdona ni el último suspiro!
¡Desgraciado de ti si por curarte
envenenas tu herida con el Arte!...

Y si austero, dragando tu conciencia,
observas la existencia
con un hondo sentido religioso,
entonces... notarás la omnipresencia
del Amor hecho carne... ¡del Coloso!”
(E. 81)

Otra descripción importante de nuestro dios, caracterizado como bello, gracioso, rubio, fresco, traidor, hijo de Venus, es la que se contiene en el poema titulado “Prosopopeyas”, en el que aborda la relación Amistad-Amor:

La Amistad tiene cara de muy pocos amigos...
os lo juro; la he visto... y también vi al Amor.
Éste es bello, gracioso, rubio como los trigos,
fresco como las rosas, dulce como los higos;
pero.. tuerto y un tanto vanidoso y traidor.

La Amistad, que acechaba al Amor, con la mano
le hizo señas, al verle, y gritó: “Ven acá:
para mí eres un primo, sólo un primo ... lejano.
¿Por qué en ciertos instantes dices que eres mi hermano,
y otras veces te obstinas en que soy tu mamá?”

Y el Amor respondióle, con la faz sonriente:
“Soy el hijo de Venus...; ¡demasiado lo sé!
Ni te quiero ni admiro... ¡Huye, pues, imprudente,
que si ves a mi madre, si la miras de frente,
con mis débiles brazos de niño te ahogaré!”

(E. 160)

A continuación ofrecemos un pequeño catálogo de citas de nuestro poeta en las que se tocan distintos aspectos relacionados con nuestro personaje:

a) Para la cuestión de los dardos, flechas, carcaj, etc.:

Bécquer

El poeta gigante
del amor y el ensueño
supo lo que es llorar arrodillado
ante el león rampante de los celos,

y lo que es implorar inútilmente
al voluble flechero
cuando se aleja irónico y altivo
rotas las alas y el carcaj deshecho...
(E. 128)

Anacreonte

¡Oh, poeta divino
de los amores fáciles, de las danzas y el vino!
¿qué importaba que Eros te clavase algún dardo
si el temible chiquillo, por curarte la herida,
restañaba la sangre con sus dedos de nardo?...
(E. 174)

Canción de diciembre

¡Mientras Eros, escondido
- y en acecho -
prepara su aljaba con sacro temblor!
No miremos al pasado
si se borra una ilusión;
no pensemos en el trato
al deshojar lozana flor;
tengamos siempre en los labios,
para la vida una canción,
sonrisas para la muerte
y un madrigal para el amor.
¿Qué importa que suspirando
la juventud nos dé su adiós?
¡Que la nieve de las canas
cubra las rosas encendidas
de Anacreón!
(*La Prensa*, 23.12.1913)

Rosa de trapo

¡Rompe, Cupido, la oxidada flecha,
que deshojó una rosa contrahecha
sobre el ara desnuda de tu altar!
(E. 123)

Juguetes

Entonces sabrás, muñeca,
cuán lindos muñecos son
el Odio con sus puñales,
con sus flechas el Amor,
la Muerte con su guadaña
y el Tiempo con su reloj.
(Hu. 27)

Laura de Noves

Fuiste esposa ejemplar, de gracias llena,
que en un medio sensual y corrompido
esquivaste las flechas de Cupido
mirado a tu deber, fuerte y serena
(Hu. 127)

b) Para la relación Eros – fuego, antorcha, etc:

¿Reencarnación?

Esa sombra implacable que te hiere,
¿es el bruno rapaz, el propio Anteros,
el vengativo, el fuerte,
y es la llama siniestra de su antorcha
la que en tu noche splende?....
(E. 139)

c) Para el tema de la sonrisa:

La Duquesa de Fleury

Esta muñeca frágil, ante el peligro es fuerte;
con otras nobles víctimas – que el “Terror” ha elegido –
prisionera en “San Lázaro” le sonría a la Muerte
como antes sonriera al truhán de Cupido.
(Hu. 129)

Poder de la poesía

Ella al orbe aprisiona con lazo tan dulce, tan fuerte,
que el Amor, sonriendo, le ofrenda sus más bellas rosas,
y a su tibio regazo se acogen la Vida y la Muerte....

(Hu. 17)

d) Para el tema de la ceguera de Amor:

Desaliento

pero tiene la Vida una faz tan cansada...
La Amistad hoy me ha herido con su mano enguantada...
Hoy con sus ojos ciegos ha llorado el Amor...

(E. 181)

e) Para la relación Amor- melancolía:

Hoy se baña mi alma -que cobarde corría
bordeando el torrente del humano dolor -
en el suave remanso de la melancolía,
donde suele mirarse, pensativo, el Amor.

(E. 189)

f) Para el tema de las heridas del Amor:

Voces de antaño

- Socorredme: estoy herido!
- ¿Por quién, paje seductor?
- Señora, por un bandido
tan bello como atrevido;
luchamos y me ha vencido...
- Le conozco: es el Amor.

(E.190)

A Francisco González Díaz

El Amor quiso herirte; pero huyó presuroso
al ver que, con sarcasmos, eras tú quien le herías...

(E. 106)

g) Para la relación Amor-beso:

En la penumbra

¿Qué dejó en su memoria-yermo helado,
el Amor al pasar?... Furtiva huella:
¡Sólo un beso frenético robado
a una mujer apasionada y bella!

(E. 176)

h) Amor, engendro impuro:

A Mademoiselle P.

Cupidillo venal, engendro impuro,
¡con qué cínica gracia me has robado
y qué final hallaste, prematuro!

(E. 169)

i) Amor voluble:

Las dos voces

- Parece en tu clepsidra cada gota
lágrima del Dolor...
- Y en la tuya... ¿qué habrá cuando esté rota
como un juguete del voluble Amor?

(E. 161)

j) La relación Amor-Arte:

El poeta - caudillo

Dispuesto a sucumbir sin entregarte,
tremolas como lábaro fulgente,
impoluto ideal de Amor y Arte...

(E. 58)

En este contexto podría citarse también el pasaje siguiente, tomado de su *Fragmentos del Diario de un viaje* (1928), en el que

evoca unos parajes de Capri visitados por nuestro poeta, lo que le inspira la siguiente reflexión:

"En estos lugares amados de los antiguos dioses, se mira la vida como un beneficio.. Entre estos cabos y promontorios; en estos parajes perfumados, que huelen a selva y a marisco, aún resuena un eco de aquel coro armonioso que las islas heléncias elevaron un tiempo al Amor y a la Belleza" (F. 92)

k) El Amor al acecho se hace rey y dueño:

Dácil

El Amor, que acechaba, surgió súbitamente,
de sus vidas dispares se hizo rey, se hizo dueño,
y fundió dos dibujos en un solo diseño:
dos arroyos formaron una sola corriente...

(Hu. 80)

l) Las alas del Amor:

Notas

El Amor sin las alas no perece...
No creas, no, que olvido lo pasado.
En mi serena impavidez, parece
que ahora vivo tranquilo y resignado

(*La Prensa*, 24.4.1914)

m) El tema de la inspiración de Eros. Encontramos este *topos* en un fragmento de su *Carta a un amigo poeta*, que dice así: "Al leer los versos que me envías, me pareció que oreaba mi frente un soplo embalsamado del sacro bosque de Delfos... ¿Cómo la cera de tus tablillas no se ha derretido cuando escribiste en ellas con 'stilo' candente esa férvida escolia que parece inspirada por el propio Eros?" (p. 25).

n) Finalizaremos esta serie de pasajes de nuestro poeta relacionados con la figura de Eros-Amor aludiendo a la traducción

de un soneto que toca nuestra temática perteneciente al gran poeta portugués de las Azores, Antero de Quental. Con la cita de esta traducción queremos expresar aquí nuestro acuerdo con la idea de J. Rodríguez Padrón (1986) según la cual la poesía modernista de Canarias está determinada en su originalidad por tres puntos de referencia: la condición insular, la condición moderna y la condición atlántica. En relación con ésta última Rodríguez Padrón alude a los frecuentes contactos entre los poetas que en Portugal inauguran la modernidad (Fernando Pessoa, Guerra Junqueiro, Teixeira do Pascôaes, etc.) sus coetáneos en Canarias, "donde - desde los comienzos de su historia - la relación con Portugal y sus islas atlánticas y la presencia de población portuguesa, fue constante y muy influente" (cf. J. Rodríguez Padrón, 1986, p. 43). De la biografía de Verdugo sabemos que después de 1903 vive una temporada en Portugal, con su gran amigo el poeta Villaespesa (cf. M. R. Alonso, 1955, p. 18) y es muy probable que de este contacto surgiera el conocimiento por parte de Verdugo de la poesía de Antero de Quental (1842-1891). Lo cierto es que en 1914 publica en castellano Verdugo el siguiente soneto del universal poeta de las Azores:

Mors - Amor

Ese negro corcel, cuyas pisadas
a veces oigo en sueños; que aparece
cuando la sombra de la noche crece
galopando por sendas ignoradas,

¿qué regiones terribles y sagradas
a su paso encontró, que así parece
tenebroso y sublime, y le estremece
no sé qué horror las crines agitadas?

Un caballero de gentil figura,
de risueña expresión, sereno y fuerte
y cubierto de fúlgida armadura

cabalga airoso sobre el bruto fiero.

El negro corcel grita: "¡Soy la Muerte!..."

"¡Soy el Amor!", responde el caballero.

(*La Prensa*, 13.2.1914)

Verdugo tradujo, al menos, otros dos sonetos del poeta portugués: "A un poeta" (*La Prensa*, 13.3.1914) y "El Palacio de la ventura" (*La Prensa*, 23.3.1914). También tradujo otras composiciones de poetas parnasianos franceses como François Coppée (cf. su traducción del soneto "A un amante", en *La Prensa*, 23.12.1915) y Charles Baudelaire, el gran poeta precursor del decadentismo literario (cf. su traducción de los sonetos "El rebelde", en *La Prensa*, 29.10.1915 y "El retrato", en *La Prensa*, 1.11.1915). Para otras traducciones de Verdugo no recogidas hasta ahora en sus libros remitimos a la obra de M. R. Alonso, 1955, pp. 171-172. Pensamos que con el magistral soneto que aquí hemos reproducido del poeta azoriano se completa perfectamente la visión de nuestro dios que venimos dando a lo largo de estas páginas.

8. Para terminar nuestro ensayo vamos a referirnos, aunque sólo de pasada, a la condición homosexual de nuestro poeta, ya que con ello se explicaría, en parte, esta predilección por Eros que muestra nuestro autor, en detrimento de la de Afrodita-Venus, que se encuentra muchísimo menos en su obra. Ya en un pequeño artículo de *La Gaceta de Canarias* de 1984, Lázaro Santana aludía al hecho de que hasta esa fecha ninguno de los críticos de la poesía de Verdugo había reparado en "la característica que a mí me parece la más importante de la poesía de Verdugo -precisamente en aquella que la convierte en algo diferente a la de su tiempo, (y que introduce en la poesía canaria una nota peculiar que ni entonces, ni ahora, tiene paralelo en ninguna otra obra producida por escritores insulares: aludo a su carácter uranista" (cf. L. Santana, 1984, p. 142).

Para Santana este carácter se vislumbra ya en su libro *Hojas* (1905), con poemas como "A Urania" y "Champagne", pero será en su obra maestra *Estelas* (1922) donde su condición uranista se muestra más patente. Lázaro Santana llega incluso a buscar la actitud tan crítica de nuestro poeta frente a los movimientos literarios de su época "en la condición de homosexual del poeta: su peculiar (y no asumida) inclinación amorosa dota a sus versos de una sorprendente modernidad" (cf. L. Santana, 1987, p. 30). Pero lo verdaderamente singular de la inclinación amorosa de Verdugo en el contexto de la poesía canaria e incluso española es, a los ojos de L. Santana, su coincidencia con la poesía de Cavafis y el precedente de la de Luis Cernuda: "Aparte del común gusto de los tres por el mundo clásico decadente -nacido aquí de su pareja actitud uranista - su unánime recurrencia a la 'extranjería de la belleza' (la belleza adolescente transforma a quien la posee en un dios en exilio) la puntual referencia Hermes (Verdugo - Cavafis), a las estatuas 'hermosas y vencidas' como a una evocación de la superioridad y libertad del mundo antiguo (Verdugo - Cernuda), a Juliano, el Emperador apóstata, etc., son notas que conforman un paralelismo y una precedencia sugestivas, que sin necesidad de extralimitarlos (porque son muchas, también, las divergencias existentes entre la obra de estos tres poetas) parece interesante subrayar" (cf. L. Santana, 1989, pp. 18-19).

Sería oportuno estudiar más a fondo esta triple relación apuntada por Santana en el contexto de una homosexualidad "vívida a la griega", pero ello quedaría para otra ocasión, dado que hemos rebasado con creces el espacio asignado a nuestra intervención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, M. R., *Manuel Verdugo y su obra poética*, La Laguna, 1955
- , "Manuel Verdugo", en su libro *Papeles Tinerfeños*, Santa Cruz de Tenerife, 1972, pp. 161-163.
- AYUSO, M. V. – GARCÍA, C. – SOLANO, S. (eds.) *Diccionario de términos literarios*, ed. Akal, Madrid, 1990.
- CORREA, J. L., "El Modernismo en Canarias", en AAVV, *Literatura canaria. Desarrollo del Currículo*, Gobierno de Canarias, 1996, pp. 215-249.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- FERRERES, R., "La mujer y la melancolía en los modernistas", en L. Litvak (ed.), *El Modernismo*, ed. Taurus, Madrid, 1975.
- GARCÍA GONZÁLEZ, D. "D. Manuel Verdugo y Bartlett", en *Personas en la vida de Canarias*, Tenerife, 1987, pp. 435-439.
- GARCÍA GUAL, C., *Diccionario de mitos*, ed. Planeta, Barcelona, 1997.
- GULLÓN, R., *Direcciones del modernismo*, ed. Gredos, Madrid, 1963 (ahora también en Alianza Editorial, Madrid, 1990).
- HIGHET, G., "El Parnaso", en su obra, *La tradición clásica*, vol. II, México, 1954, pp. 220-241.
- JUANES PRIETO, J. I., "Manuel Verdugo y la didáctica de lo clásico: la vocación humanista de una obra poética", en J. M^a Maestre – J. Pascual – L. Charlo (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, vol. II. 3, Cádiz, 1997, pp. 1507-1513.
- KRONIK, J.W. "Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y Simbolismo", en G. Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, 1987, pp. 35-51.
- MACHADO, L., "Manuel Verdugo", en *Diario de Avisos*, 21 de mayo de 1998, p. 3.
- MAINER, J.C., *La Edad de Plata*, ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- MARTÍNEZ, M., "Cultura grecolatina y literatura canaria: el Mundo Clásico en Manuel Verdugo (I)", en *Homenaje al Profesor Sebastián de la Nuez*, Universidad de La Laguna, 1991, pp. 193-214.

- MARTÍNEZ, M., "Cultura grecolatina y literatura canaria: el Mundo Clásico en Manuel Verdugo (II)", en *Philologica Canariensis*, 2-3 (1996-1997), pp. 195-215.
- , "Los himnos a Eros en la literatura griega", en L. Gil - M. Martínez - Pastor - R. M^a Aguilar (eds.). *Corolla Complutensis. Homenaje al Profesor José S. Lasso de la Vega*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 187-197.
- MERRILL, R.V., "Eros and Anteros", en *Speculum*, XIX (1944), pp. 265-284.
- MONGUIÓ, L. "Sobre la caracterización del Modernismo", en H. Castillo, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, ed. Gredos, Madrid, 1974, p. 10 y ss.
- PÉREZ MINIK, D. *Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, 1952.
- QUINTANA, J., "Evocación de Manuel Verdugo, 'Huellas en el páramo'", en *La Prensa*, 6 de abril de 1997, p. 6.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. "Ochenta años de literatura (1900-1980)", en *Canarias, siglo XX*, ed. Edirca, Las Palmas de G. C., 1983, p. 101 y ss.
- , "Para una interpretación del Modernismo en Canarias", en *Liminar*, 23-24 (1986), pp. 31-46.
- SANTANA, L. "Manuel Verdugo: una nota de uranismo en la poesía canaria", en *Gaceta de Canarias*, 9-10 (1984), pp. 142-144.
- , *Modernismo y vanguardia en la literatura canaria*, ed. Edirca, Las Palmas de G. C., 1987.
- , *Manuel Verdugo. Estelas y otros poemas*, Islas Canarias, 1989.
- SILVA CASTRO, R., "¿Es posible definir el Modernismo?", en H. Castillo, *Estudios críticos sobre el Modernismo*, ed. Gredos, Madrid, 1974, pp. 316-324.
- VALBUENA PRAT, A. *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife. Librería Hespérides, 1926.
- , "Manuel Verdugo", en *Enciclopedia universal Ilustrada europeo-americana*, ed. Espasa Calpe, tomo 67 (1929), p. 1461.
- , *Historia de la poesía canaria*, Barcelona, 1937.

El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario

Oswaldo Guerra Sánchez

MODERNISMO Y DESARROLLO URBANO

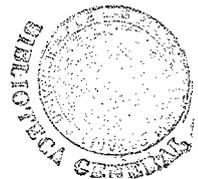
Con frecuencia se habla del rezago con que el movimiento modernista se manifestó en Canarias en exclusiva atención a los límites temporales que los teóricos de tal movimiento han determinado. Fruto de ello —es decir, de una valoración meramente cronológica— se ha llegado a hablar, para el caso de Canarias, de modernismo rezagado, modernismo epigonal, e incluso de posmodernismo, lo cual no sería erróneo si no fuera porque el Modernismo reclama, tal y como lo viera ya hace bastantes años Juan Ramón Jiménez, un acercamiento global pero no uniformizante, y que por idéntico motivo, aun dentro de un mismo espíritu, está sujeto a distintos ritmos y soluciones dependiendo de la región cultural en la que se haya desarrollado. El modernismo significó, para cada sociedad en particular, la respuesta que el pensamiento y el arte dieron a un fulgurante desarrollo económico y tecnológico no siempre asimilado con facilidad por todas las capas de la población. La prueba de ello es que no todas las sociedades decimonónicas del mundo occidental vivieron una manifestación cultural de ese tipo dado que algunas no habían logrado tan siquiera el nivel de desarrollo socioeconómico conveniente. El Modernismo, tal y como hoy se entiende, sólo encontró un adecuado caldo de cultivo en aquellas sociedades en las que la disolución del antiguo régimen era un hecho, como producto de una crisis generalizada para todo el siglo XIX. Este lento y

paulatino cambio de uno a otro régimen se produciría en Europa, por razones obvias, un poco antes que en el resto del mundo occidental, especialmente en lo referido a Hispanoamérica, pero no hay que olvidar que uno de los factores que caracteriza a este cambio en la Europa postnapoleónica es el auge sin precedentes del imperialismo de corte capitalista que extendió por todos los confines del Planeta su brazo comercial, al sustituir sus obsoletos galeones militares por otros artefactos que consolidarían su hegemonía mundial: los vapores mercantes. Por eso, aquellas ciudades de allende el mar que, situadas estratégicamente en la encrucijada económica y en condiciones de albergar cualquier incipiente burguesía mercantilista dispuesta a sacar tajada de aquella tarta, vivieron un especial florecimiento que hacía que sus conciudadanos se sintieran inmersos en una mal entendida aldea global. Y si el desarrollo cultural de una sociedad, en su generalidad, es producto del mencionado desarrollo económico, y éste no se produce, como se ha visto, ni al mismo tiempo ni en las mismas circunstancias en todos los lugares, debemos concluir que no hay uno sino varios modernismos dotados de su particular época de mayor esplendor y con su propia etapa epigonal. Así ocurrió en Canarias, que sólo muy tardíamente se vio involucrada en el proceso de modernización que algunos años antes había empezado en Europa. Sólo entonces, producto de las contradicciones de ese proceso, podemos apreciar un paralelo desarrollo cultural, fiel reflejo de profundos cambios sociales. Por eso, el modernismo canario tiene su mejor momento no a mediados del siglo XIX, como en Europa, ni hacia finales de aquel siglo, como en Hispanoamérica. Canarias tuvo que esperar a que ciudades como Las Palmas de Gran Canaria o Santa Cruz de Tenerife, gracias al pleno rendimiento de sus zonas portuarias, vivieran su primer apogeo urbano para lograr el esperable desarrollo cultural y, en especial, literario. Para el

caso de la primera de las ciudades señaladas, este momento se sitúa entre 1900 y 1914. Sin embargo, no basta con señalar este hecho. Es preciso corroborarlo con datos históricos que arrojen luz sobre lo que ya se ha considerado como el nacimiento de la moderna literatura insular. Sólo de este modo estaremos en condiciones de afirmar el carácter fundacional de las obras de los modernistas canarios, producto de un contexto histórico que con frecuencia se da por sobreentendido –al suponerlo idéntico al de otros modernismos–, hecho que nos conduce a no pocos errores de interpretación. ¿Qué ha ocurrido para que las mejores obras del modernismo en Canarias aparecieran sólo a partir del año 1908, como comúnmente se ha aceptado, por ser ese el año de la publicación de *Poemas de Gloria, del Amor y del Mar*, de Tomás Morales?

* * *

La conciencia de la modernidad está relacionada, de un modo inevitable, con el desarrollo de las ciudades. Ya sea para ensalzarla o para denostarla, la ciudad se convertirá pronto en sinónimo del *ser inmerso en la contemporaneidad*. El poeta que se asoma al siglo XX será, básicamente, un poeta urbano. También el modernismo canario está indisolublemente ligado al tema de la ciudad, pero en un sentido diferente al de otros modernismos en que la ciudad como mito literario se realiza en tanto ésta ha sufrido una transformación desde ciudad de antiguo régimen a ciudad moderna. Para esas culturas existía ya una sólida literatura, así como grandes urbes en las que se desenvolvían los nuevos escritores visionarios encargados de incorporarlas a la literatura para así mitificarlas. Tal es el caso de Charles Baudelaire, que supo elevar a mito literario el *spleen* parisino hacia mediados del siglo XIX. En el caso de Canarias ocurre algo radicalmente diferente: ciudad y literatura "moder-



nas" nacen prácticamente a la par. Sí, existían aglomeraciones urbanas que ostentaban el título de ciudad, como es el caso que aquí voy a tratar, el de Las Palmas de Gran Canaria, pero no se trataba en ningún modo de la urbe tal y como ya se concebía en muchos países de Europa o Hispanoamérica. Las Palmas de Gran Canaria, hacia 1850, acogía a un reducido conjunto de habitantes que dependían casi en exclusiva del monocultivo de moda, la grana o cochinilla. Y aunque también en Canarias existía una tradición literaria relativamente rica, todavía ésta no había asumido conscientemente su papel de canalizadora de una identidad cultural. En poco más de veinte años esta ciudad provinciana se triplica en número de habitantes, su fisonomía cambia radicalmente, así como su actividad económica. Casi al mismo tiempo surgen los nombres de algunos escritores cuya vida iba a estar profundamente ligada al desarrollo de la ciudad que los acogió y cuya obra, de excepcional calidad literaria, iba a reflejar sin remedio las contradicciones de su ciudad y a devolverla como en un espejo para asimilación de las posteriores generaciones.

En efecto, hacia mediados del siglo XIX Las Palmas de Gran Canaria era una modesta ciudad de apenas 10.000 habitantes, que aún mantenía su primitiva configuración colonial tanto urbana –presencia de cultivos agrícolas extramuros, núcleo residencial antiguo en Vegueta y comercial o nuevo en Triana– como social y económica –pervivencia de la hegemonía de la clase nobiliaria y terrateniente y presencia de una incipiente clase burguesa–. Azotada por epidemias y enfermedades y prácticamente estancada económicamente por su dependencia excesiva de monocultivos coyunturales, no parecía avizorar un futuro cierto. Hacia 1852, no obstante, gracias al impulso obtenido por el comercio de la cochinilla y a la declaración del régimen de puertos francos para Canarias, se vive en la ciudad un cierto aire de optimismo ante un futuro

inmediato más o menos próspero. Sin embargo, este despegue hubo de esperar algunos años más, concretamente hasta la década de 1880, cuando la construcción del Puerto de la Luz comenzó a ser un hecho. Por aquel entonces el comercio de la cochinilla había entrado en declive y había sido sustituido por otros productos, principalmente el plátano y el tomate. A partir de ese momento, la ciudad conoce el que sería su primer gran impulso que la convertiría en una ciudad totalmente distinta en todos los ámbitos, desde los aspectos puramente demográficos y urbanísticos, hasta su dimensión social y cultural.

En el terreno demográfico, la población de Las Palmas de Gran Canaria empezó a multiplicarse de un modo vertiginoso, crecimiento sólo comparable al que se produciría más tarde durante el *boom* de la década de 1960. Según un censo de población de la época, entre 1887 y 1900 el número de habitantes pasó de 20.756 a 44.517; es decir, en poco más de treinta años la población se había triplicado. En 1910, coincidiendo con el verdadero apogeo urbano, el número de habitantes censados se cifra en 62.886, es decir, tres veces más que unos veinte años antes¹. Evidentemente la construcción del puerto —que en su primera fase duró desde 1882 hasta 1903— atrajo abundante mano de obra directa, es decir, los obreros y sus familias, con dedicación exclusiva a la construcción del puerto, e indirecta, atraída por el empleo en los nacientes comercios

¹ Para estos datos y los que siguen me he servido de las fuentes bibliográficas que a continuación se citan: Alfredo Herrera Piqué, *La ciudad de Las Palmas. Noticia histórica de su urbanización*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978; Fernando Martín Galán, *La formación de Las Palmas: ciudad y puerto. Cinco siglos de evolución*, Las Palmas de Gran Canaria, Junta del Puerto de la Luz y de Las Palmas, 1984; y Francisco Quintana Navarro, *Pequeña historia del Puerto de refugio de La Luz*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985.

vinculados al nuevo estatus comercial de la ciudad. En realidad, esta inmigración, producida desde diversas partes de la isla, atrajo a todas las capas de la población. Buena prueba de ello son algunos de los escritores que aquí se van a tratar. Domingo Rivero procede de Arucas, Tomás Morales de Moya, Saulo Torón de Telde, etc. Todos ellos vivieron la mayor parte de su vida en la ciudad de Las Palmas y allí habrían de desarrollar su obra. Pero la ciudad que ellos reflejaron en sus obras no se parecía en nada a la que conocieron sus padres, salvo el caso de Domingo Rivero, nacido en 1852 y, por tanto, conocedor de primera mano del crecimiento de la ciudad durante todo el periodo. ¿Qué diferencias había entre la ciudad de 1880 y la que Tomás Morales cantara a principios de siglo?

Sin duda alguna, la construcción del Puerto de La Luz fue el motor que permitiría la incorporación de la ciudad a la red de puertos estratégicos que servían a las potencias económicas mundiales como apoyo para sus transatlánticos a vapor. Este hecho trajo enormes consecuencias para el desarrollo económico de Gran Canaria y, en especial, para la ciudad. Por un lado se revalorizaba su posición geográfica, a medio camino entre las rutas comerciales africanas y americanas. Por otro lado, se potencia el propio trasiego de mercancías entre Canarias y Europa, lo que proporcionaría a los comerciantes canarios las tan ansiadas condiciones para exportar sus productos agrícolas a los mercados europeos, así como recibir los productos comerciales y el abastecimiento energético necesarios. Este desarrollo favorecido por el puerto trajo para Las Palmas de Gran Canaria y para otras ciudades como Santa Cruz de Tenerife, no obstante, algunas peculiaridades. Quizá la más llamativa sea la abrumadora presencia del capital extranjero y, en especial, del de la colonia inglesa. El contacto directo de Canarias con esas culturas europeas no hará más que acentuar su carácter cosmopolita y dejará una profunda huella en la cultura de las Islas,

cuyos frutos hubieron de notarse especialmente en la literatura. Un rápido repaso a ciertos hitos del desarrollo urbano de Las Palmas no hará más que corroborar la presencia extranjera en la vida de la ciudad. Pronto se empezaron a ver por el puerto los vapores de compañías como las británicas Yeoward Brothers, Elder Dempster, la British and African Steam Navigation, la alemana Woermann Linie, la francesa Général Trasatlantique, o la italiana Navigazioni Generale, por citar sólo unos pocos ejemplos. Las banderas extranjeras de esos barcos sobrepasaban en número a las españolas, de modo que quien visitaba la ciudad tendría la impresión de encontrarse en una ciudad extranjera. Tanto es así que en las faldas de la Isleta una inscripción gigante anunciaba, en inglés, algo así como "Bienvenidos a Gran Canaria". Fueron ingleses los que acometieron las obras de construcción del nuevo puerto. Se trataba del contratista Swanston, que utilizó tecnología y maquinarias directamente importadas de Gran Bretaña. Los primeros almacenes de carbón y los primeros varaderos construidos en el puerto pertenecían a compañías británicas. La Grand Canary Coaling Company, fundada en 1884 por Alfred. L. Jones fue la primera; a ésta seguirían las licencias de Blandy y Miller. Los ingleses instalaron en la ciudad sus negocios de exportación de productos agrícolas, crearon bancos y establecieron oficinas por doquier, al tiempo que construyeron sus primeros chalés en Ciudad Jardín, edificaron los primeros grandes hoteles –El Santa Catalina y el Metropole, por ejemplo–, inauguraron hospitales, centros sociales y de recreo, como el British Club, y el Club de Golf, abrieron escuelas, etc. Para ellos trabajaron, como es sabido, poetas canarios como Saulo Torón (que fue empleado de la compañía Miller) y Alonso Quesada (que trabajó para la Elder y para el Bank of British West Africa Limited).

Rápidamente, la ciudad se incorporaría al mundo moderno. En 1883, también de la mano de los ingleses, se

inaugura el cable telegráfico que unía la isla con Cádiz. En 1887, la compañía Miller establece la primera línea de correos a vapor, los legendarios "correillos". En 1890 hace su primer recorrido el tranvía a vapor que unía el casco antiguo con la zona portuaria, y que en 1910 pasaría a ser propulsado por energía eléctrica. En 1891, Miller coloca la primera línea telefónica de la ciudad y en 1899, una sociedad con capital belga instala el alumbrado eléctrico. Por otra parte, se procede al adoquinado de las calles importantes, se rehabilitan y diseñan plazas y jardines, se construyen edificios públicos y privados como muestra del mejor y más fino estilo modernista de la época y se refuerzan las comunicaciones terrestres con otros puntos de la isla.

Pero estos signos de modernización contrastarán notablemente con el insostenible crecimiento de la población, de tal modo que ya se empezarán a advertir los primeros signos de desequilibrio en muy pocos años. A pesar de que la ciudad cuenta desde la última década del siglo pasado con un ambicioso plan urbano, diseñado por Laureano Arroyo, que preveía la expansión de la ciudad entre los núcleos de Triana y El Puerto, la idea sería rápidamente desbordada por el primer *boom* urbanístico-especulativo de la ciudad: la urbanización incontrolada y la especulación masiva de la zona ubicada en las inmediaciones del Puerto de Refugio, cuyo crecimiento desordenado ilustra con claridad uno de los fenómenos más característicos de las ciudades actuales: el hacinamiento y la marginación. Las construcciones baratas y las chabolas surgen a un ritmo más rápido que el de las infraestructuras básicas como el abasto de agua y luz, y la red de saneamientos. Surgen también en ese entorno y por la misma época los primeros signos de descontento social por las infrahumanas condiciones laborales a que se veían sometidos los obreros que participaban en las actividades relacionadas con el puerto.

Se vislumbraba así la nueva estructura social: la clase obrera, la burguesía comercial, la sociedad de rancio abolengo, etc. Pero, ¿y el artista? ¿Dónde aparece ubicado el artista en una sociedad en la que tímidamente se empezaba a prestar atención a la cultura?²

EL PAPEL DEL ARTISTA

El despegue de la clase burguesa como signo del moderno espíritu urbano y positivista pone en entredicho rápidamente la función del arte ante la sociedad, antes sobrevalorada como máxima aspiración de perfección espiritual y ahora relegada ante el nuevo talante utilitarista y pragmático del "hombre moderno". El modernismo, como movimiento cultural, según refleja la respuesta premiada a un concurso de *Gente Nueva* en 1902 que preguntaba por su significado, había nacido "contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad. Salir de un mundo en que todo lo absorbe el culto del vientre, buscar la emoción de arte que vivifique nuestros espíritus fatigados en la violenta lucha por la vida, restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo"³. Se abre de este modo la brecha entre la sociedad burguesa y el artista: a la indiferencia de aquél opone éste su desprecio,

² Un ejemplo de ello es la gran cantidad de publicaciones periódicas que veían la luz por aquella época. Entre 1900 y 1903 circula alrededor de una veintena de publicaciones, entre gacetillas, páginas sueltas y periódicos de toda índole, según la relación que aparece en el folleto *Hemeroteca de El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, abril de 1963.

³ Eduardo Chávarri, "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", reproducido en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1986 (2ª ed.), pp. 21-22.

consciente de su papel de creador de objetos bellos e inútiles, lo que se traduce en una actitud de rebeldía ante cualquier canon social establecido. Una buena muestra es la carismática obra de Huysmans, *À Rebours*, cuyo protagonista ilustra perfectamente esta situación para el París de fin de siglo: "Adivinaba en los transeúntes una sandez tan inveterada, tanta execración para las ideas de él y tanto desprecio para la literatura, para el arte, para cuanto él adoraba, implantados, anclados en esos estrechos cerebros de negociantes preocupados exclusivamente de fullerías y de dinero y accesibles sólo a esa baja distracción de los espíritus mediocres llamada política, que volvía rabioso a su casa y se encerraba a piedra y lodo con sus libros"⁴. En el mundo hispánico es Darío quien mejor refleja esta situación del artista ante la vida moderna, en cuentos como "El velo de la reina Mab", o "El rey Burgués". En este último el filósofo del Rey condenará al poeta a "ganarse la comida con una caja de música...cerca de los cisnes"⁵. La situación que esos intelectuales padecen a finales de siglo pasado no es sustancialmente diferente de la que viven los poetas canarios de principios de siglo XX en una ciudad en plena efervescencia mercantil. Como ha señalado Jorge Rodríguez Padrón, también los poetas canarios "reaccionan ante el sentido mercantilista que su propia clase social quiere imponer a la vida; trabajan precisamente en bancos u oficinas consignatarias, en el periodismo, en la administración pública, en profesiones liberales; y tienden –cada uno desde su propia perspectiva– hacia ese objetivo común: preservar un individualismo aristocratizante, una tendencia a la imaginación o una voluntad de cosmopolitismo

⁴ J.K. Huysmans, *Al revés* (pról. de Luis Antonio de Villena), Barcelona, Bruguera, 1986, pp. 68-69.

⁵ Rubén Darío, *Azul. Profanas profanas* (ed. de A. Debicki y M. Doudoroff), Madrid, Alhambra, 1985, p. 78.

muy evidente"⁶. Dos poetas canarios asumen explícitamente esta actitud en sus obras. Se trata de Alonso Quesada y de Saulo Torón. El primero de ellos, en la sección *Los ingleses de la colonia* de *El lino de los sueños* (1915), ofrece una irónica radiografía de su prosaica condición de empleado de una oficina inglesa en la que el cajero "sabe mucho Dickens y tiene presunción de flemático". En el poema titulado "El balance", dedicado a Tomás Morales, se refleja con fina ironía esa aversión expresa entre el burgués pragmático y el poeta exéncrico:

La oficina está plena de luz, y yo he venido,
como todos los días, con bastante retraso...
Ellos, que no toleran la indiferencia mía,
en su lengua, a mis modos, ponen un comentario...
Y el más viejo de todos, el tenedor primero,
-¡jaranero divino!- a mi entrada alza el vaso
y con una postura de orador de Hyde Park
grita: -¡Brindo, señores, por el amigo Byron! ⁷

El poema "El sábado" participa del mismo ambiente. Dedicado a Domingo Rivero, en él se vuelve a aludir a ese rechazo sarcástico a que se ve sometido el poeta por el hecho de serlo: "¡Oh, este míster Quesada con sus ensueños locos./ Como el cojo poeta, es violento y romántico...". Pero el texto de Quesada que mejor refleja el dilema del arte para el escritor modernista es el titulado "Es inevitable", provisto de un simbolismo paralelo al utilizado por Darío en su mencionado "El Rey burgués". Bajo la estructura de un diálogo entre el poeta y el

⁶ Jorge Rodríguez Padrón, "El puerto como tema en tres poetas canarios (Domingo Rivero, Tomás Morales, Saulo Torón)", Santa Cruz de Tenerife, *Gaceta de Canarias*, 1982, n^o 3, p. 60.

⁷ Todos los poemas de Alonso Quesada pertenecientes a *El lino de los sueños* están tomados de sus *Obras completas*, tomo I (ed. de Lázaro Santana), Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias/Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

amigo, éste intenta convencer al poeta de lo práctico que puede resultar dedicarse a cualquier tarea comercial, libre de "lirismos" y de "influencias vesperales", como por ejemplo una ferretería, "lo más duro, lo más reacio al corazón infante...". El poeta, tentado por la idea de su buen amigo, duda finalmente de que su alma de poeta sea capaz de desembarazarse del cometido inicial que en un principio se le había reservado.

Habla el poeta

-¿No habrá nada que me vuelva
al pretérito estado inverosímil?...

Habla el amigo

-Vendrá un señor jinete presumido,
preguntará por herraduras buenas...
¿y qué lirismo cabe en herraduras?...

Habla el poeta

-Tú tienes la razón, amigo mío;
pero, ¡ay!, que aún puede recordar el alma
que eran las de Pegaso de oro fino...⁸

También hay buenas muestras de esta trágica concepción que el poeta tiene de sí mismo y de su arte en Saulo Torón, poeta cuya dolencia es la de los "espíritus sensibles y románticos" que padecen la "inquietud metafísica del hombre visionario"⁹. Verdadero ejercicio de reflexión metapoética, el poema titulado "Labor interrumpida", de su libro *Las monedas de cobre* (1919), refleja con total explicitéz el estado de hastío motivado por una vida monótona de oficinista, donde la poesía es el

⁸ En "El Rey burgués", de Rubén Darío, el poeta dice al monarca: "Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque uno sea de tierra cocida y el otro de marfil", *ibid.*, *idem*.

⁹ Véase su poema "Dolencia incurable", en Saulo Torón, *Poesía completa*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular canaria, 1988, p. 44.

único resquicio de sustracción de las "labores serias", aunque se trate de una "actividad inútil":

Sobre la mesa donde estos versos escribo,
traza un rayo de sol un arabesco extraño;
en la negrura mate de las tablas pintadas
el vívido reflejo se patentiza áureo.

Yo he suspendido un punto la labor preferida,
y he fijado la vista sobre el sutil hallazgo;
las rayas misteriosas de la luz en la mesa
me abstraen poco a poco, y olvido lo empezado...

.....

Atentos en la vida a cualquier labor seria,
el más pueril engaño nos deja aprisionados...
¡Y así somos, poetas, risiblemente inútiles!
¡Así somos, hermanos, risiblemente vanos!¹⁰

En otros poemas, no obstante, esa visión trágica del papel del poeta deja aflorar de un modo más explícito ese sentimiento de orgullo al que me referí más arriba, sentimiento que sitúa al poeta frente a la sociedad, pero no sólo ante la burguesía a la que al fin y al cabo pertenecen, sino ante cualquier grupo social, sea éste aristocrático o de extracción humilde. El poema "Los viajes discretos" revela claramente ese orgullo del poeta desclasado, de *rara avis* que sólo se reconoce deudor de su intelecto:

Yo voy siempre en tercera, como el poeta amado
de la melancolía y el ensueño maduro
—el intelecto elige los lugares discretos—
y de este modo el daño de la etiqueta eludo.

¹⁰ Los ejemplos de *Las monedas de cobre* están tomados de Saulo Torón, *ibid.*

Me repugnan las testas con olor a cosmético;
las carcajadas graves de los hombres barbudos;
las palabras sonoras de la gente ilustrada
y el discreto estúpido de una pareja al uso.

EL MITO DEL PROGRESO: COSMOPOLITISMO Y EXOTISMO

La nueva ciudad debía tener un fiel reflejo en la literatura. Como poetas urbanos, los jóvenes escritores canarios se inspiraron en su propia ciudad y fueron víctimas de su propio progreso. La mitificaron, por tanto, por el mero hecho de ser los cantores inaugurales de una ciudad recién incorporada a la modernidad. Sin embargo, la mitificación que de ella hicieron no se sustenta en el mero canto a sus excelencias, como cabría esperar. Como escritores modernistas pronto asumieron el nuevo espacio vital y literario desde dentro de sus propias contradicciones en una amalgama de valores positivos y negativos. Mito y contramito se dan la mano así en el seno de un mismo autor e incluso de una misma obra. El caso más característico es el de Tomás Morales, que aúna en sus poemas lo mítico y lo histórico, la exaltación y la fina ironía. El ejemplo más claro lo encontramos en el conjunto de textos titulado significativamente *Poemas a la ciudad comercial*¹¹. En el primero de ellos, "Canto a la ciudad comercial" hay una voluntad de exaltación de la ciudad con los ingredientes del mito de un modo sumamente original: tiempo mítico y tiempo real se suceden sin solución de continuidad en un nuevo intento por incorporar a su ambicioso proyecto literario otro elemento que resalte aún más su imaginario cultural. De este modo el hallazgo de Tomás

¹¹ Véase Tomás Morales, *Las Rosas de Hércules. La cena de Bethania. Versiones de Leopardi*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1984.

Morales es doble: incorpora a la literatura aspectos específicos de su identidad cultural, y de este modo logra para su quehacer literario un lugar fundacional en la tradición literaria de las islas. Veamos cómo ha procedido.

El poema se estructura en dos partes bien diferenciadas coronadas por una especie de conclusión. En la primera parte, hasta el verso 45, el poeta "narra" la fundación mítica de la ciudad *in illo tempore*. Para ello se ha servido de los elementos que la tradición grecolatina le proporciona, especialmente en lo que concierne a las deidades, verdaderos elementos simbólicos que no hacen más que resaltar el carácter ritual que acompaña a todo acto fundacional. En este sentido, la ubicación en el espacio es determinante pues, como afirma Mircea Éliade, "el establecimiento en una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación"¹². El lugar elegido debe estar geográficamente muy marcado para acentuar así su condición de "centro", que es lo que hace que de espacio profano se transforme en espacio sagrado en tanto "lugar primigenio". La ciudad será fundada, así, "en pleno Oceano, sobre el arrecife de coral cambiante...donde el sol erige su solio pagano", en una batalla entre el cielo, el mar y la tierra. Pero paralelamente debe existir una referencia clara al tiempo mítico: "un ritual cualquiera —dice Éliade—, se desarrolla no sólo en un espacio consagrado... sino además en un 'tiempo sagrado', en 'aquel tiempo'..., es decir, cuando el ritual fue llevado a cabo por primera vez por un dios, un antepasado o un héroe"¹³. Ello explica que Morales aluda en esta parte del poema a los "dioses eternos": Céfiro, Alcides, Helios, Apis, Deméter y, especialmente Mercurio, que es el que cierra la pléyade, sella la victoria sobre los elementos y presagia, con su intrínseco

¹² Mircea Éliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1989, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

simbolismo —es el dios del comercio—, la segunda parte del poema. Finalmente hasta el mar, cuya propia mitología ha incorporado Morales a este canto, rinde también su ofrenda a la ciudad recién creada: "a tus pies rendía, vibrando de amores, la oblación ardiente de su aflujo, el mar". Ahora bien, a partir del verso 46 y de un modo abrupto, el lector se introduce de lleno en un "tiempo real". Ahora el centro no es el arrecife de coral, ni la extensa ensenada, sino la Plaza de una ciudad moderna y bulliciosa. El triunfo de los dioses sobre la naturaleza, de repente, se torna otro: "¡Es la Plaza, el triunfo, la contienda diaria!". Se suceden a partir de aquí innumerables pinceladas de lo que constituye una ciudad moderna a orillas del mar consagrada principalmente al comercio. Con mayúsculas aparecen nuevos dioses: Riqueza, Mercado, Capital. Al vehemente ritmo que prevalecía en los versos anteriores, se sucede en éstos otro más fragoroso que pretende acentuar ese "trajín" de la ciudad comercial. El efecto conseguido por Morales al contraponer los dos *tempos* es decisivo: desplaza no sólo el centro sagrado hacia elementos paganos como la Plaza o el Puerto, sino que el carácter ritual que acompañaba a las fuerzas de la naturaleza en su enfrentamiento con los dioses aparece aquí representado por otros elementos rituales más actuales, la máquina y el comercio. La nueva ciudad aparece así resaltada en su contexto mítico cual si de una segunda fundación se tratara. En la conclusión, esta "ciudad de los nuevos ritos comerciales" contrasta con el brillo del "caduceo del dios tutelar", es decir, Mercurio. Lo nuevo y lo antiguo, lo mítico y lo histórico se funden magistralmente en un singular producto literario. Evidentemente estamos ante lo que se ha dado en llamar "mito del progreso". A partir de este poema y una vez anclada la ciudad en sus orígenes míticos, la labor poética de Morales se centrará en la visión de la moderna ciudad, en torno a ciertos elementos centrales: las calles, los comercios, el

puerto, etc. Y aunque la influencia del puerto es determinante —como lo ha sido para la vida de la ciudad de Las Palmas, como ya vimos— en la poesía de Morales nos interesa sólo como parte integrante del tópico urbano y no especialmente por su relación con el tema marino¹⁴. Morales participa en su tratamiento de la ciudad del sentido cosmopolita y del exotismo que caracteriza a amplias zonas del modernismo literario. La ciudad que se incorpora a la historia tiene sus puertas abiertas al exterior dada su nueva situación estratégica y económica. Por el Puerto de la Luz penetran embarcaciones de todos los países con gentes de diversas razas. Unos están de paso, pero otros se quedan, como es el caso de la numerosa colonia inglesa que, como ya vimos, establece sus comercios y negocios en la isla. Todo esto es lo que vive Morales desde pequeño y es lo que canta en sus poemas. Sin embargo, sería erróneo pensar que la visión de Morales fuera exclusivamente la del indolente que ve complacido cómo crece su ciudad. Morales retoma toda esa imaginaria urbana y la recrea con las palabras excediéndola, desbordándola imaginativamente para así tapar cualquier resquicio de mediocridad. Como afirma Jorge Rodríguez Padrón, el cosmopolitismo de ello derivado lo subvierten los escritores proponiéndolo como capacidad de huida para la imaginación, para así rescatar —siquiera con el deseo hecho palabra— la verdad del progreso oculta y oscurecida por las moles de los barcos y por el tráfico febril de los intercambios mercantiles"¹⁵. El sentirse ciudadanos del mundo y la pasión por las culturas exóticas es, en el fondo, una forma de rebeldía contra la realidad circundante y no como se ha dicho, un intento de escapar de ella. Como los modernistas hispanoamericanos, los canarios

¹⁴ Véase al respecto el fundamental artículo de Jorge Rodríguez Padrón ya citado.

¹⁵ Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, p. 68.

oponen a su prosaica realidad la que la imaginación les procura al evocar mundos lejanos. Por eso Tomás Morales escribirá "¡Dejadme ir con vosotros de grumete siquiera!", ante la contemplación de los barcos anclados en el puerto. Y Saulo Torón:

Esta noche he escuchado
repercutir en vuestro alejamiento
con los cantos nostálgicos
de los patrones y los marineros,
el ansia de otras razas,
el alma de otros pueblos
que con las mías se fundían en una,
del vasto espacio en el crisol inmenso.

O en este otro ejemplo en el que Saulo Torón reclama una vida más plena, donde los sentidos tengan su razón de ser:

¡Partir!... ¡Dejar la estéril
monotonía triste de este vivir huraño,
y arribar a otras playas desconocidas, donde
el placer sea más cierto y el dolor más amargo!

Cuando el poeta de un modo tan vehemente reclama la visión de lugares lejanos está negando al menos parcialmente, y de forma implícita, la realidad social que lo circunda. "Buscará –dice Ricardo Gullón– la armonía y la gracia en algún lugar remoto –y cuanto más lejano mejor–, pues la distancia hará más improbable la decepción"¹⁶. ¿No sería esa la decepción de Alonso Quesada en su aventura madrileña, frustración ante una provinciana realidad idéntica a la que había dejado en su ciudad, tal y como se refleja en el *Poema truncado de Madrid*? Un texto de Tomás Morales, incluido también en los

¹⁶ Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, p. 78.

Poemas de la ciudad comercial, ilustra con claridad la visión ambigua del poeta ante la realidad de su propia ciudad y hasta qué punto algunos elementos de esa realidad son punto de partida para trascenderla mediante la imaginación. Se trata de "Tiendecitas de turcos". En ese poema Morales se desenvuelve hábilmente por dos planos: el primero de ellos es el que alude al carácter comercial de la ciudad, representado por los bazares de la calle de Triana, símbolo de la mercadería más bulluciosa de la urbe de principios de siglo. Pero el poeta no se limita a describir esa realidad sino que se deja embaucar por los innumerables objetos que esas tiendecitas de turcos exhiben y que representan otras tantas puertas hacia la imaginación exotista. Se trata de un "desfile de exóticas visiones" para la mente entusiasta del poeta, "todo un fantasmagórico nirvana en medio del vivir cosmopolita".

DESACRALIZACIÓN Y VULGARIZACIÓN DE LAS COSTUMBRES

Si el cosmopolitismo y el exotismo son propios del artista urbano, no lo es menos su tendencia a la desacralización de las costumbres y su gusto por reflejar lo vulgar. Ambos aspectos son inherentes al crecimiento de las ciudades. Como una muestra más de su inconformismo, los escritores se mostraron abiertamente beligerantes con el patrón moral que imperaba en la sociedad de la época y un modo de hacerlo fue precisamente reflejando ciertas conductas sociales inmorales o bien desacralizando y secularizando sutilmente prácticas antes reservadas al ámbito religioso. Y si el cosmopolitismo y el exotismo fueron dos armas sutiles contra el peligro de mediocridad a que se ven sometidas las ciudades emergentes, la incorporación al poema de elementos cotidianos vulgares y la tendencia a mostrar una tendencia desacralizadora de la moral cristiana

anuncian la filiación contemporánea de estos poetas a través de su intento por reflejar los diferentes aspectos de la realidad. ¿Qué poeta anterior a Tomás Morales supo plasmar con tantas dosis de realismo como en "Calle de la Marina" la sórdida realidad de una urbe moderna?:

Tascas, burdeles; casas que previenen
con su aspecto soez. Toda la incuria
de los puertos de mar, en lo que tienen
de pendencia, de robo y de lujuria...

.....
Donde, tal vez, por cosas de dinero,
tras el brutal ardor de una disputa,
enterró su cuchillo un marinero
en la garganta de una prostituta...

Este texto también forma parte de los *Poemas de la ciudad comercial*. Si en el canto que encabeza esta sección, como ya vimos, el poeta rinde homenaje a su ciudad al circunscribirla en su proyecto de una épica insular, aquí refleja claramente el reverso de la moneda, las contradicciones de la sociedad en la que vive.

Más abundantes son las referencias de Saulo Torón a esa realidad sórdida urbana. Tres secciones completas de *Las monedas de cobre* aluden a diversos aspectos vulgares de la realidad cotidiana incorporados a la poesía. Se trata de *Poemas del barrio*, *Tríptico de lo profano* y *Tríptico de lo vulgar*, títulos por sí mismos bastante significativos. Las escenas que en ellos aparecen están descritas con la naturalidad de quien participa en ellas. Así, por ejemplo, se alude al proceso de construcción de una casa, a un sórdido día de entierro de una vecina de la ciudad, a la pintoresca tienda del barrio, o a ese "borracho loco,/despojo absurdo, trágico y grotesco". Más interesante resulta la incorporación de elementos profanos como el amor carnal en contextos genuinamente reli-

giosos. En el poema "Domingo provinciano" –ese día "de júbilo y recreo/que celebra toda la cristiandad"–, el poeta pasea con su mejor atuendo por las calles de la ciudad. Tras vagar tristemente de un lado para otro, al caer la tarde se acerca una prostituta a ofrecerle sus servicios, que el poeta rechaza con indiferencia. El poema acaba con tres versos en los que se aprecia claramente la superposición del plano profano al religioso:

Pero yo, indiferente, sigo mi andar ligero
–recuerdo mis bolsillos exhaustos de dinero–,
y hacia mi hogar me vuelvo al toque de oración.

Es preciso notar en estos versos cómo contrastan los términos "dinero" y "oración", pues no es aparentemente la conciencia moral la que hace al poeta rechazar la silenciosa propuesta de la prostituta para regresar al hogar "al toque de oración", sino la falta de dinero. El poema titulado "En la calle" muestra el momento de la salida de la iglesia, tras un oficio religioso. Ante la bóveda celeste el poeta sustituye los elementos religiosos por los naturales, lo que da como resultado un giro del poeta hacia un panteísmo en el que la deidad es el Amor:

¡La verdad pura y sacra bajo el palio infinito,
con la religión única, perpetuando su rito,
la perenne y suprema religión del Amor!

Pero el poema de Saulo Torón en que mejor se aprecia la desacralización de lo sagrado y la sacralización de lo profano, en relación al amor, es el titulado "Visión mística", cuyo paralelismo con el poema "Ite, missa, est", de Darío, es evidente. El poema dice así:

Te vi devotamente postrada en un santuario
ante un altar dorado con fondo de carmín,
y te soñé la cándida María del Rosario
que amó el "feo y católico" Marqués de Bradomín.

La nubes opalinas del clásico incensario
confundían tu aroma con tu olor de jazmín,
mientras delectabas en el devocionario
las santas oraciones tomadas del latín.

Aumentó el clavicordio con su polifonía
el amoroso ensueño de sacra poesía
en que yacías sumida, con inefable encanto...

Y al hacerte los signos de la cruz, reverente,
me pareció tu mano, al cruzar por tu frente,
¡la divina paloma del Espíritu Santo!

El poema muestra una inclinación levemente sacrílega al ubicar la escena del deseo amoroso hacia una mujer en un recinto religioso. Una ligera ironía recorre todo el texto en virtud de la alusión intertextual al personaje valleinclanesco del marqués de Bradomín que, como es sabido, aparece caracterizado en una de las *Sonatas* del genial autor modernista gallego como un galán un tanto grotesco.

Lo irreverente pasa a convertirse, en estos poemas, en algo natural, como natural era la nueva pseudoliberalización de las costumbres que traía consigo el crecimiento de las ciudades.

LA CIUDAD MODERNA: HACIA EL CAMINO DE LA ALIENACIÓN

La transformación de las ciudades del antiguo régimen en ciudades modernas debido al crecimiento demográfico traería consigo un fenómeno social sin precedentes. Sus habitantes, antiguamente acostumbrados a un trato ya sea familiar, de amistad o simplemente de vecindad, se encontrarán pronto inmersos en una urbe donde las relaciones son en gran medida anónimas. La naturalidad de las relaciones humanas se ve entorpecida por la presencia habitual de personas absoluta-

mente desconocidas en las calles, los comercios y los centros de reunión habituales, lo que da lugar a una autoafirmación de la intimidad individual. Sin embargo, el resultado más palpable es el surgir de los sentimientos de alienación: no sólo el anonimato se impone en las calles, dotadas de un frenético ritmo, tal como lo viera Tomás Morales, sino en las relaciones laborales. El ser humano, para el capital, no dejará de ser un elemento más sin rostro del incuestionable progreso.

En más de una ocasión se ha hecho referencia a la precaria y monótona situación vital de algunos de los escritores que vivían en Las Palmas a principios de siglo. Tanto Saulo Torón como Alonso Quesada subsistían económicamente gracias a sus grises empleos de oficina en dedicación exclusiva al sector terciario o de servicios que desde entonces iba a acaparar al mayor número de trabajadores como signo de una sociedad contemporánea. Desde su posición intelectual, a estos artistas les estaba reservada la valoración crítica de la sociedad cambiante en que les había tocado vivir. Las reacciones serán diversas, dentro de esa ambigüedad tan característica del modernismo. La percepción de lo urbano como hecho alienante toma dos rumbos en la poesía de los escritores canarios. O se fomenta la nostalgia de lo provinciano o al menos de aquella parte de la ciudad que más recuerda lo antiguo, o se rechaza cualquier aspecto alienante, incluido el de lo provinciano.

La primera de las tendencias la refleja Tomás Morales, una vez más, en la sección *Poemas de la ciudad comercial*, en la que específicamente aparecen contrapuestos dos poemas, el mencionado "La calle de Triana" y "El barrio de Vegueta". Ya en aquel poema, que representaba la exaltación de la vida comercial de tan pintoresco barrio, surge ese deseo del poeta por regresar a la tranquilidad simbolizada en el antiguo barrio de Vegueta:

Y al alma, que es, al fin, mansa y discreta,
tanta celeridad le da quebranto...
y sueña con el barrio de Vegueta,
lleno de hispano-colonial encanto...

Pero es realmente en "El barrio de Vegueta" donde el escritor de Moya revela con más claridad esa contraposición entre dos tipos de ritmo, dos modos de entender la vida y, curiosamente, es la única vez en toda esta sección del libro dedicada a la ciudad, en que el yo del poeta se identifica con algo y toma partido, y no es precisamente en favor de la ciudad comercial que da título a la sección. De ahí que escriba:

Yo prefiero estas calles serias y luminosas
que tienen un indígena sabor de cosa muerta;
donde el paso que hiera las roídas baldosas,
el eco de otros pasos, legendarios, despierta.

Yo prefiero estas plazas, al duro sol tendidas,
que aclamaron un día los fastos insulares;
donde hay viejas iglesias de campanas dormidas,
y hay bancos de granito, y hay fuentes populares...

.....
Mas, a pesar de todo, ¡oh mi Vegueta!, tienes
tu peculiar ambiente de gracia provinciana,
opuesta al desarrollo novador y a los bienes
que trajo el incremento material de Triana.

Se ha convertido casi en un tópico el considerar a Tomás Morales como el cantor optimista de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Y si en efecto su posición económica era más favorable que la de sus compañeros poetas esto no quiere decir que no supiera ver las dos caras del desarrollismo. La prueba de ello es ese decantamiento sorprendente a primera vista por todos los símbolos de lo antiguo. Esto sólo demuestra un hecho: el papel que Morales asumió explícitamente como miti-

ficador de la realidad que lo circunda requería que como poeta adoptara en principio una postura "objetivadora", propia de quien pretende seguir todas las etapas que las estructuras míticas de lo imaginario le proporcionaban: reubicación de lo ubicuo, mostración del origen remoto *in illo tempore*, ritualidad de lo fundacional, incorporación de lo histórico en lo mítico y viceversa, etc., aspectos en que lo subjetivo no parece tener cabida. Pero, ¿qué hubiera ocurrido si la vida no hubiera truncado ese proyecto tan tempranamente? Siempre atento a no caer en uno de los peligros en que la poesía de su tiempo estaba cayendo, es decir, la sentimentalidad, Morales prefirió ocultar su desilusión por el progreso bajo una férrea simbología. Sin embargo, algún documento inédito del autor, probablemente redactado al final de su vida, desvela los miedos y temores del poeta ante el desmesurado crecimiento de su amada ciudad:

Dueña eres de tu vida incomprensible, que es triste porque es bulliciosa, que es triste porque tiene oro y luz y alegría y progreso. Jeroglífico sólo descifrable por el descendiente de la futura generación de faraones.

Brava ciudad de mis amores y de mis tristezas, busco el origen irresoluble de tus paseos solitarios, de tus jardines cultivados, de tus comercios siempre abiertos a lo largo de tus carreteras polvorientas; y busco sin llegar a comprenderlo.

También en Domingo Rivero y en Saulo Torón encontramos una similar postura en lo concerniente a la contraposición ciudad nueva-ciudad vieja. Domingo Rivero, que en numerosas ocasiones había calificado su trabajo en la ciudad como "mezquina" o "triste labor", dedica varios poemas al tema del progreso urbano materializado principalmente en el Puerto de la Luz. "La Victoria sin alas" delata la postura crítica de Rivero ante el progreso y acoge en su seno la dicotomía belleza-progreso que ya vimos enunciada en Rubén Darío. Según Eugenio

Padorno, "el poeta expresa su escepticismo ante un progreso encaminado hacia bienes exclusivamente materiales; la empresa portuaria puede representar para la imaginación de Rivero una puerta abierta para lo extraño, no necesariamente enriquecedor"¹⁷. El poema dice así:

Fue siempre la victoria aspiración suprema;
llegó en el mundo antiguo a ser divinizada,
y ese perenne anhelo florece en el emblema,
espiritual y bello, de la mujer *alada*.

Pero también *sin alas*, para que la victoria
jamás los abandone, esculpen su figura
los griegos que adivinan, al presentir su gloria,
que sólo es verdadera grandeza la que dura.

Nosotros, subyugados por ese pensamiento,
matamos la *quimera*, y el sólido cimiento,
seguro, incommovible, del porvenir buscamos,

y surge, sobre roca, el Puerto de Las Palmas.
¡Es la victoria! Pero...las *alas* que arrancamos
a la Diosa, han caído también de nuestras almas¹⁸.

Rivero contrapone en este soneto una doble aspiración del ser humano, la belleza y el progreso, simbolizados en la escultura griega de la "Victoria de Samotracia", materializada en una mujer alada. Pero el anhelo de grandeza material del ser humano le haría abandonar el ideal espiritual de la belleza. Son las alas arrancadas a la Diosa, símbolo de lo divino, lo espi-

¹⁷ Eugenio Padorno, *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, p. 546.

¹⁸ Domingo Rivero, *En el dolor humano (poesía completa)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Excmo. Ayuntamiento de Arucas, 1998, p. 30.

ritual y bello, y por lo tanto efímero, que Rivero asimila a la construcción del Puerto de Las Palmas, surgido sobre la roca y por tanto "duradero". Hay aquí un evidente guiño intertextual a Morales. Cuando éste dice en su "Canto a la ciudad comercial": "¡Es la Plaza, el triunfo, la contienda diaria", Rivero resalta precisamente los peligros de esa victoria "cuyas alas han caído también de nuestras almas".

Más evidente es, si cabe, el soneto titulado "El muelle viejo", en el que nuevamente se concentra la oposición general entre lo nuevo y lo antiguo en un aspecto representativo del desarrollo urbano: los puertos marítimos. Símbolo de lo antiguo y, para Rivero, de lo positivo –"anhelo de tres generaciones"–, es el viejo muelle de Las Palmas, primer dique que comunicaba la ciudad con el exterior, hoy derruido, y que ya en tiempos de Rivero había caído en desuso. Como símbolo del desarrollo económico aparece el "nuevo puerto", el de La Luz. En él parece proyectar Rivero un halo de negatividad: de este recinto parten vapores que manchan "de humo negro el horizonte azul", mientras que de aquél lo hacían "pequeños veleros de otros días". Así termina el soneto:

Y hoy desde el viejo muelle, silencioso y desierto,
miran con turbios ojos salir del nuevo puerto
para Marsella o Londres, Hamburgo o Liverpool,

en vez de los pequeños veleros de otros días,
vapores poderosos que exportan mercancías
y manchan de humo negro el horizonte azul ¹⁹.

Jorge Rodríguez Padrón ha visto en este poema "una representación viva de la relación espejeante entre esos dos tiempos: un pasado, que encarna la vejez apacible y que encierra, por

¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

tanto, los valores espirituales, y un presente que encarna lo nuevo y que conlleva, como consecuencia, el estigma del progreso y la modernidad"²⁰.

También Saulo Torón nos ofrece pasajes en su obra en los que surge, como un paréntesis en el trajín urbano, el recuerdo de la ciudad antigua tranquila y sosegada. Saulo Torón trabajó toda su vida en la zona portuaria y por ello la parte antigua de la ciudad, más tranquila, le evocaría gratos recuerdos. El poema "Los rincones de la vieja ciudad" es muy representativo en este sentido pues idealiza todo aquello que representa el pasado colonial:

Estos paredones
y estas casas viejas
que la humedad cubre
de musgos y yedras,
guardan silenciosos
las horas más bellas,
las lejanas horas
de amor e inconsciencia,
sin ensueños tristes
ni horrores de ciencia.

Sin embargo, junto a esta tendencia a rechazar el progreso vacío mediante la exaltación de los valores tradicionales de la ciudad antigua existe otra, abiertamente crítica con todos aquellos aspectos negativos que la moderna ciudad acoge. Un mismo poeta revela ambas tendencias en una misma obra, como es el caso de Saulo Torón. Atrapado en la monotonía del vivir cotidiano, este poeta es uno de los primeros que vio la ciudad como algo alienante. Toda una sección del libro *Las monedas de cobre*, titulada *Los momentos*, tiene como motivo principal el hastío vital del poeta ante un mundo que parece venirsele

²⁰ *Op. cit.*, p. 63.

abajo. Para combatirlo el poeta construye refugios justamente donde habita lo más sencillo y cotidiano, en la "nave blanca" que abandona el horizonte, en el sillón "viejo, tosco y desvencijado" que le trae recuerdos de otros tiempos y lugares, en la almohada de "seda y encaje" que por una noche le hizo soñar como un monarca, en la lámpara que ilumina "momentos angustiosos", o en "el refugio humilde" de la alcoba. En todos los poemas de la sección, el léxico dominante es el propio de la "dolencia incurable" que padece el poeta: angustia, hastío, monotonía, tristeza, vivir huraño, etc. Una buena muestra de ello es el poema "Lo irremediable":

Para ahuyentar el tedio tenaz que me anonada
he tomado el sombrero y me he echado a la calle;
el vagar por las vías atestadas de tránsito
dicen que es un antídoto de este mal formidable.

Yo vago distraído, sin importarme nada
lo que miro y escucho, que son cosas vulgares;
las calles me parecen laberintos absurdos,
y los hombres, pigmeos casi insignificantes.

Está visto. No puedo declinar esta angustia;
el tedio que me invade, pertinaz y constante.
Es la misma dolencia que padezco hace tiempo,
la que dicen los médicos que es dolencia incurable.

Pero será Alonso Quesada el poeta canario que de un modo más insistente, casi hasta lo obsesivo, dejará en su obra la huella de ese pertinaz hastío en el marco de la ciudad, especialmente en su prosa –*Crónicas de la ciudad y de la noche*, 1919– y singularmente en su poesía posterior a *El lino de los sueños*, concretamente en el *Poema truncado de Madrid* (1920) y en *Los caminos dispersos* (1915-1925), ambos a caballo entre el modernismo y el espíritu de la vanguardia. Ya el *Poema truncado de Madrid* tiene como centro el tema de la vida en la ciudad.

Quesada no hace más que trasladar de un espacio urbano a otro su percepción negativa de la vida en las ciudades y pudo comprobar, *in situ*, que su aislamiento no era exclusivamente el que se deriva de su existencia insular, sino el que invade a todo aquel que vive inmerso en una sociedad esclavizada por el materialismo, independientemente del lugar en que esté ubicada. El mismo tono sarcástico y desesperanzado, pero ahora centrado en su ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, es el que impera en *Los caminos dispersos*. El poeta "rehúye –como afirma Lázaro Santana– el enfrentamiento tópico campo-ciudad, y presenta ambas zonas como condición ineludible de crecimiento; lo que él destaca no es la dicotomía vida elemental (campo) y vida marginal (ciudad), sino la impersonalización de la identidad humana frente (o enmedio) de la existencia colectiva"²¹. Alonso Quesada se muestra sarcástico precisamente con todo aquello que se podría asimilar a un pasado necesariamente superable: la incultura, la hipocresía social, traducidos en hechos tan anodinos como los paseos por el parque, las reuniones en el Casino, en una expresión, "la vida provinciana". Porque cuando Tomás Morales o Saulo Torón dicen preferir aquella parte de la ciudad que tiene mayor solera –es decir, la más provinciana– prescinden de sus habitantes y evocan una artificial tranquilidad. Quesada, sin embargo, rechaza tanto la una como la otra y especialmente todo aquello heredado de la antigua ciudad provinciana que en ningún modo se correspondía con el concepto de urbe que reclamaría la modernidad. Y si no se refiere positivamente al progreso material de la sociedad –aquel que precisamente a él le hubiera permitido mejorar su vida– es porque pronto descubre

²¹ Lázaro Santana, "Informe sobre Alonso Quesada", en Alonso Quesada, *Obras completas* (t. I), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1976, p. 64.

que éste no va a la par precisamente de un anhelado progreso social que destierre la hipocresía generada por la posesión de riquezas. En una de sus crónicas –titulada precisamente "Civilización"– podemos apreciar claramente esta visión negativa del progreso. Así empieza:

La ciudad se ha ido civilizando. Cada día, cada hora que pasa nos trae una novedad. Y vuestros ojos que no han dejado aún la visión de los primeros años, se abren y se abren asombrados, ligeramente tristes, sin comprender las innovaciones.

El arco voltaico ha roto nuestras últimas ilusiones. Nosotros creíamos en la animación de las calles, las personas pacíficas cruzando las aceras. Y vino el arco voltaico a sacarnos de nuestro error. La luz potente y blanca descubrió las calles vacías, intensamente solitarias, recibiendo la luz como una lluvia...²²

A Alonso Quesada le correspondería, por tanto, el papel de retratar la parte más negativa de la ciudad en la que le tocó vivir pero no tanto porque ésa era su ciudad, sino porque se trataba de una *ciudad* con todo lo que ello implicaba desde el punto de vista de la realización personal. La prueba de que su ataque va dirigido a la ciudad en general es que en *Los caminos dispersos*, aunque los poemas y las acotaciones que los preceden se refieren a una ciudad Atlántica, la crítica excede ese marco geográfico y aparece también en la sección que explícitamente está dedicada a la ciudad de Madrid, y que lleva por título *Caminos silenciosos*, cuyo introito empieza: "Este lugar de la historia es como un lugar en ruinas. Una rara impresión de Madrid que también pudo ser impresión de la China..."

Los caminos dispersos está escrito a modo de apuntes de diario, en un tono coloquial que acentúa su extremado narrativismo y su intención irónica. Sus poemas están agrupados en

²² Alonso Quesada, *Crónicas de la ciudad y de la noche*, *Ibid.* (t. IV), p.145.

diferentes secciones que dejan entrever diferentes momentos del día y variados espacios. En todos ellos el lugar al que parece remitirse el contenido del poema tiene relación directa o indirecta con la ciudad. Estamos por tanto ante un libro que tiene por tema principal el de la ciudad. Aunque en todos los poemas podemos apreciar la dolorosa situación que provocara en Quesada el hastío de la urbe, basta leer el comienzo de uno de ellos para percibir el "tono" con el que Quesada se expresa, próximo ya a la imaginación visionaria del surrealismo:

(Calle comercial. Mediodía africano)

De pronto sentí un hastío infinito...
parecía que de mi corazón iban saliendo calles,
calles rectas de una ciudad lenta y gris.
Sentí un rumor trepidante en el fondo del alma,
las calles tiraban de mi corazón.
Y esas voces de polvo, esas palpitaciones urbanas
de los hombres de hongo y de bastón,
removían acremente un pedazo de conciencia
que aún mantenía vivo el dolor.

Calle villana era mi vida inútil:
cuestas de piedras, yerba entre las piedras,
como alegrías viejas...¡Un montón
de escombros en una encrucijada...!
¡Pereza de campanas de mediodía, sordas!²³

* * *

Con esta representación trágica de la ciudad quesadiana completamos la visión que los poetas modernistas nos han aportado sobre un tópico ineludible de la escritura del siglo

²³ Alonso Quesada, *Los caminos dispersos, ibíd.* (t. II), p. 69.

XX: el mito urbano. Cada autor nos ha dado diferentes versiones del tema, todas ellas complementarias. Entre la postura que Morales adopta en la primera década del siglo con sus poemas dedicados a ensalzar la ciudad, y la que Quesada revela en sus *Caminos dispersos*, terminado hacia 1924, media el mismo abismo que hay entre una ciudad próspera que tiene su mejor momento de desarrollo justo en 1913, antes de la primera gran contienda mundial, y la que sigue a ese periodo. Son en realidad el anverso y el reverso de una misma moneda. La perspectiva que cada uno de ellos adoptó era entonces inédita y de ahí proviene su carácter fundacional.

Noticias de las ediciones de libros canarios en la correspondencia entre Fernando González y Saulo Torón

Guillermo Perdomo Hernández

INTRODUCCIÓN

A través de la correspondencia entre los poetas Saulo Torón y Fernando González, principalmente, y con el apoyo de otros documentos epistolares publicados e inéditos (cartas de Alonso Quesada a Luis Doreste, Miguel de Unamuno o Gabriel Miró; de Tomás Morales y Claudio de la Torre a Saulo Torón, etc.) se realiza una aproximación a la intrahistoria de aquellos libros que abren las puertas de la poesía canaria hacia la modernidad. Se trata, por tanto, de describir y analizar, tomando como referencia los testimonios de los implicados (autores y cuidadores), los procesos editoriales de estos libros y sus repercusiones inmediatas para incidir en un aspecto: el constante desfase entre el momento de gestación (finalización) de las obras y su publicación.

DESCRIPCIÓN DEL CORPUS PRINCIPAL

El epistolario Saulo Torón-Fernando González consta de un total de 102 cartas repartidas en 50 años (1922-1972). De ellas 56 corresponden a las enviadas por Saulo Torón a Fernando González (en la actualidad conservadas en la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canaria) y las 46 restantes tienen a Fernando González como remitente (Fondo Saulo Torón de la Biblioteca General de la Universidad de las Palmas de Gran

Canaria). Una característica del conjunto es su discontinuidad, puesto que se combinan momentos de intensa relación epistolar con una ausencia total de comunicación. Reflejo de esta situación se evidencia en que en tan sólo dos años, 1922 y 1926, se condensan un total de 32 cartas (18 por cada uno de los años mencionados), lo que representa el 35% del total del epistolario, mientras que el silencio hace acto de presencia en periodos fundamentalmente de postguerra, en aquellos tan difíciles años que les llevó, a ambos, hacia un voluntario silencio literario. Esta ausencia de actividad creadora conlleva la ausencia de relaciones epistolares, pues es consecuencia inmediata de la situación política que se está viviendo en la España de la época y de la que los dos escritores prefieren mantenerse distanciados personal y literariamente.

La comunicación, rota por la guerra, resurgirá tras trece años, en 1949, evidentemente, como consecuencia de la aparición de un nuevo libro. La publicación y el envío de *Ofrendas a la nada* de Fernando González a Saulo Torón hará que la comunicación se restituya, pero ahora con menor intensidad literaria. Torón dirá entonces:

Le decía al empezar, con palabras de Tomás, que me siento “iluminado de rubor interno” –en pocas y peores palabras: avergonzado– por el silencio que he guardado, no sólo con usted, sino con todos los demás amigos, durante casi todo el período de nuestra larga ausencia [...] ¹

A lo que contestará González:

También yo estuve en los últimos años reacio a toda correspondencia, primero por la censura postal, luego por desaliento,

¹ Carta 65ST (24 de agosto de 1949). Para las citas se empleará el número de la carta junto a las iniciales del remitente, indicando la fecha entre paréntesis cuando exista constancia y entre corchetes cuando haya deducido por los contextos, como aparecen en el libro inédito del autor de este trabajo, *Saulo Torón y Fernando González en sus cartas*.

aparte de otras diversas cosas. Sólo después de salir la revista *Halcón* y de empezar la colección de libros del mismo título, he tenido, como un forzado, que atender una copiosa correspondencia².

En los 23 años restantes a partir del reencuentro, la correspondencia disminuye notablemente; tan sólo se conservan 35 cartas (un 34% del total) y con grandes lagunas en las que no se ha localizado carta alguna, como son los años 1950-52, 1954-58 y 1970. Abundan, además, en este periodo las cartas de felicitación navideña u onomástica (6) lo cual nos confirma que este epistolario es, esencialmente, y sin que por ello disminuya el valor de esta segunda parte, un epistolario de preguerra que se corresponde con la época de las denominadas vanguardias históricas, periodo en el que se inserta el grueso de obras de estos dos poetas (aunque se encuentren lejos de adscribirse a las estéticas imperantes): *Las monedas de cobre* (1919), *El Caracol encantado* (1926), *Canciones de la orilla* (1932) de Saulo Torón y *Las canciones del alba* (1918), *Manantiales en la ruta* (1923), *Hogueras en la montaña* (1924), *El reloj sin horas* (1929) y *Piedras Blancas* (1934) de Fernando González.

Después del conflicto bélico español los poetas tan sólo publicarían un libro: *Ofrendas a la nada* (1949) de González y *Frente al muro* (1963) de Torón, si exceptuamos las recopilaciones realizadas por el Cabildo de Gran Canaria *Poesías elegidas* (1966) y *Poesías* (1970) respectivamente y por las que los poetas no sienten esa pasión de ocasiones anteriores.

La actividad literaria tendrá su reflejo en la correspondencia, pues en este tramo temporal que va desde 1922 a 1934 se escriben 65 de las 102 cartas que representan el 64% aproximadamente y como ya ha sido indicado, el volumen mayor de car-

² Carta 66FG (12 de septiembre de 1949).

tas se localiza en los años 1922 y 1926, años que coinciden con el cuidado de las ediciones que realiza Fernando González del libro I de *Las Rosas de Hércules* y de *El Caracol Encantado*.

EL CONTEXTO LITERARIO

Situémonos, pues, como inicio, en el preciso instante en que comienza el epistolario. En mayo de 1922 Fernando González embarca rumbo a Cádiz con la intención de realizar sus estudios de Filosofía y Letras en la capital, pero además el joven poeta lleva consigo un encargo que le enorgullece enormemente: realizar la edición del Libro I de *Las Rosas de Hércules* de su admirado maestro. La situación lírica del contexto gran-canario de aquella época (bastante clara y bien delimitada) tenía aún muy poca vida de existencia moderna. Ésta arranca con la publicación de Tomás Morales en 1908 de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*; otros personajes participan del momento, Francisco González Díaz, Fray Lesco, los Hermanos Millares, Julián Torón, Montiano Placeres, entre otros, pero ninguno como Morales para ejercer de guía espiritual de esa nueva generación lírica que poco más tarde se iba a desarrollar. En 1915, y de la mano de don Miguel de Unamuno, Alonso Quesada, como tal, –abandonada ya aquella actitud excesivamente lúdica e intrascendental que posiblemente motivó la aparición de un seudónimo definitivo para estampar en sus obras– publica *El lino de los sueños*. El terreno ya estaba labrado, sólo había que esperar. En 1918 la semilla sembrada germina: Claudio de la Torre publica *El Canto diverso*, un jovensísimo Fernando González, con tan solo 17 años, da a conocer sus *Canciones del alba* y al año siguiente Saulo Torón da *Las monedas de cobre*, pero el culmen llegará inmediatamente con la publicación del Libro II de *Las Rosas de Hércules*. En este contexto habría que añadir las lecturas privadas, o la

presencia en la prensa de poemas de otros escritores que por motivos diversos no publican sus obras, entre ellos, en posición destacada se encuentra la figura de don Domingo Rivero. A esta situación, previa a la marcha de Fernando González, habría que incorporar un dato de especial relevancia, el fallecimiento prematuro, el 15 de agosto de 1921, de Tomás Morales.

ALGUNOS ASPECTOS EDITORIALES

Editorialmente Madrid se convierte en el punto de encuentro de las publicaciones de los vates canarios. Los poetas canarios decididos a difundir sus libros se ven en la necesidad de salir de la isla para llevar a cabo sus ediciones. Gran Canaria y el Archipiélago en general presentan un horizonte demasiado limitado para sus aspiraciones universalistas. Sin tales aspiraciones y como excepción aparece *Las canciones del alba* (1918), publicado en la Tipografía de *Canarias Turística*.

Ya en la capital también coinciden todos en su fidelidad a una misma imprenta: la Clásica Española. Allí publica Alonso Quesada su *Lino de los sueños* (1915). Después vendrán los restantes, hasta que en 1922 el mismo Quesada con *La Umbría* (1922) abre un nuevo camino que consistirá, al menos, en no mantener la exclusividad con tal empresa tipográfica. Este nuevo camino lo seguirá inmediatamente Fernando González con sus *Manantiales* (1923) impresos en la Tipografía Artística Cervantes. Pero para los poetas canarios la Imprenta Clásica seguía significando sinónimo de calidad y prueba de ello es que a ella retornará González para editar su siguiente libro, *Hogueras en la montaña* (1924), y que Torón insistirá a sus cuidadores que su *Caracol* se imprima ahí: "También me gustaría que procurara editarlo en la Imprenta Clásica, salvo que la diferencia de precio no sea muy notable. Vd. lo verá y después decidi-

remos³”, y al año siguiente le recuerda: “ni olvide que se ha de editar en la Clásica, encuadernado con tapas de cartón⁴”. Sin embargo, la calidad que ofrecía esta empresa debía estar en consonancia con los precios de sus trabajos, pues finalmente Fernando le aconseja otra imprenta cuyo presupuesto mejoraría sensiblemente el anterior, ya que acabará imprimiéndose en la Tipografía de Juan Pérez, la misma en la que Ángel Valbuena Prat había sacado, el día anterior, su novela *Teófilo*.

De acuerdo con Claudio he pedido presupuesto para imprimir el *Caracol* a unos amigos que han comprado una imprenta. La cifra de coste que me han dado ayer, haciendo el libro con arreglo a las instrucciones que de Vd. he recibido, oscila entre 450 y 500 pesetas los quinientos ejemplares. Esto es magnífico⁵.

Madrid y la Imprenta Clásica Española fueron los lugares elegidos para editar los primeros textos poéticos de la modernidad canaria y de este modo lanzarlos al mundo llenos de aspiraciones universalistas, pero ¿las intenciones de estos poetas obtuvieron la respuesta deseada?

Toda la crítica actual coincide en reafirmar las palabras de Claudio de la Torre como punto de arranque de nuestra literatura moderna: “Se debió acaso al primer libro de versos de Tomás Morales, *Los poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, publicado en 1908, casi todo el movimiento poético de entonces en las Islas Canarias”⁶. Este hecho está evidenciado no sólo por factores cronológicos, sino, y fundamentalmente, por las novedades estéticas que se mostraban, por su tono diferente y su temática novedosa, antes inéditos, como queda reflejado por la

³ Carta 23ST (6 de julio de 1923).

⁴ Carta 30ST (5 de septiembre de 1924).

⁵ Carta 33FG (13 de febrero de 1926).

⁶ Claudio de la Torre, “Don Domingo Rivero”, en *El escritor y su isla*, Las Palmas, Ayuntamiento, 1974, pp. 20-24.

crítica contemporánea⁷. Pero, a pesar del enorme éxito que obtuvo, nos preguntamos cuál pudo haber sido la difusión de un libro con tanta trascendencia en la historiografía literaria canaria. Un recorrido por bibliotecas locales, públicas y privadas nos confirman las palabras de Sebastián de la Nuez: “Esta edición hoy [1956], completamente agotada, es rara”⁸. Ni tan siquiera Fernando González, indiscutible admirador del poeta y asiduo visitador de tiendas de viejo, poseía un ejemplar de esta edición de la que en 1922 deja constancia, al editar el libro póstumo de Morales, de estar agotada. Estos hechos nos hacen suponer en una distribución muy corta de ejemplares a los amigos peninsulares y canarios (Quesada, Torón, Macías Casanova, Fray Lesco, Millares, González Díaz que no tardan en elogiar el libro en la prensa local). La tirada tuvo que ser muy limitada, demasiado, tal vez, para aspirar a la universalidad, quizá no más de 100 ejemplares, acaso menos. La trascendencia, por tanto, de este ejemplar primerizo —porque no hay que olvidar que Morales, tras la publicación de su libro II de *Las Rosas de Hércules* (1920) trabajaría en la reorganización y

⁷ Fernando Fortún, “El Libro de un Poeta”, en *España Nueva*, Madrid, 26 de junio de 1908 [Recogido por Manuel González Sosa, *Tomás Morales. Suma Crítica*, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1992, p.183].

Fuera de algunos versos del montañés Amós de Escalante y de una sección de las maravillosas “Elegías” de Eduardo Marquina”, y en ambas con un carácter eminentemente subjetivo, no se ha hecho del mar modernamente.

Morales, con el fuego y la fuerza de un meridional a quien ha besado el mismo sol a que los poetas clásicos, dándole una claridad antigua, tiene una intensidad y una finura modernísima.

O estas otras palabras de LAGO, Silvio [íbidem, p.184]:

En estos sonetos fuertes, musculosos, férreos de una intensa palpación orquestal y pictórica, hay una emoción nueva, un nuevo camino de belleza, por el cual sólo debe transitar este Tomás Morales, rudo y bravo como un marinero [...]

⁸ Sebastián de la Nuez Caballero, *Tomás Morales. (Su vida, su tiempo y su obra)*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1956, p.150.

reelaboración del poemario— no habrá que buscarla en su tirada sino, más bien, en su distribución. Escasos ejemplares se localizan en las islas y los más, aunque no muchos, debieron quedarse en la península, en manos amistosas y sensibles que supieron dar oportunamente cuenta del inmenso valor del libro, dejando constancia en las reseñas críticas, y como señala Sebastián de la Nuez, “despertando curiosidad e interés, constituyendo un relativo éxito entre los círculos literarios de España e incluso en algunos puntos de América que consagran al joven autor como el primero y verdadero poeta del mar”⁹.

La cronológica nos dirige hacia *El lino de los sueños*. El libro marcha a Madrid con similares objetivos pero con muchísimas más aspiraciones puesto que su tirada de 1500 ejemplares será la más ambiciosa que se haga de los libros poéticos de este período, sin embargo, tuvo una aceptación muy limitada. Situación que no preocupa en demasía al poeta pues antes de la aparición del libro con orgullo le comenta a Luis Doreste que sus escritos se dirigen hacia una minoría: “No me importa que mis palabras no se escuchen en el gallinero. Me basta con que las oigan los inteligentes de la primera fila¹⁰”, aunque desea que el libro tenga una buena acogida no por exclusivo orgullo personal, sino para que García Bilbao pueda recuperar el capital invertido: “Que se venda es lo que quiero para que Bilbao pueda reembolsarse su dinero”¹¹ y al año siguiente de su publicación el estado de ventas del libro le llevará a decir: “No me extraña lo del libro. Pero 300 hombres que han comprado versos ya es algo. Lo que me angustia es que Bilbao no haya sacado los gastos”¹². La mayor empresa editorial que se lleva a

⁹ *Ibidem*, p.152.

¹⁰ Carta de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva (25 de septiembre de 1914).

¹¹ Carta de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva [1915].

¹² Carta de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva [1916].

cabo en esta época, si exceptuamos *La Umbría* (1922) con una edición de 3000 ejemplares, había supuesto un ligero fracaso.

EL RETRASO

La lectura de poemas en el estudio madrileño de Néstor despierta el interés de un espíritu noble de Luis G. Bilbao, que decide hacer de mecenas y correr con los gastos de la publicación, que originariamente ofreció a *Las Moradas* de Luis Doreste Silva, pero éste declinó el ofrecimiento en favor de su amigo. *El Lino* ya estaba en fase de conclusión en febrero de 1914: "El libro lo imprimiré pronto. Estoy acabando unas cosas de ingleses y aguardando la portada¹³". Quesada, antes de la oportunidad que le brinda García Bilbao había intentado inútilmente que Renacimiento se hiciese cargo de la edición y, muy a su pesar, ya había decidido publicarlo en Las Palmas¹⁴. Los originales se envían a Madrid en abril de 1914, la edición se concluye al año siguiente. Las demoras se convertirán en la tónica general de las publicaciones de los escritores canarios. La falta de recursos económicos —predomina la autoedición— hará que los libros duerman silenciosamente en los cajones durante largo tiempo. La elección de Madrid como centro editorial hará que los escritores deleguen en amigos íntimos allí ubicados (Luis Doreste Silva, Claudio de la Torre, Fernando González), éstos a pesar del interés que ponen van perdiendo la pasión, como consecuencia de tener que compaginar esta actividad con su labor profesional, estudiantil o creativa. Las lentas comunicaciones postales ralentizan aún más el proceso a

¹³ Carta a Luis Doreste Silva (16 de febrero de 1914), en "De Alonso Quesada a Luis Doreste Silva. Cartas", en *Fablas*, nº75. Sept.-Dic., 1975, pp.38-57. [Transcripción y notas de Lázaro Santana].

¹⁴ *Ibidem*.

lo que habría que añadir enfermedades, viajes, fallecimientos, cambios en la dirección de la empresa editorial, huelgas de tipógrafos, etc. Toda esta serie de factores negativos tiene un claro efecto perjudicial, se pierde la inmediatez y especialmente contextualización.

Mientras tanto, los jóvenes poetas quieren ver publicados sus versos nada más escritos como puede observarse en el primer libro de Claudio de la Torre, Fernando González, o Félix Delgado (*El canto diverso*, *Las canciones del alba* o *Paisajes y otras visiones*, respectivamente). Del primero de ellos dirá Alonso Quesada:

Nestoro ha publicado un libro. Nestoro tiene mucho talento pero tiene pocos años. Y aunque los versos del libro son graciosos, lindos y sentimentales como él, ¡tan bueno y tan niño! creo –y conmigo Tomás también– que no debió aventurarse tan pronto. Es demasiado chico el libro y parece que tenía unas ganas furiosas de publicarlo. Yo creo, no obstante, que donde él está bien, muy bien, es en la prosa, en esos cuentos sutiles y agridulces que llegará a dominar como un maestro sereno¹⁵.

Las palabras parecen proféticas y Claudio así debió entender la crítica, pues, no tarda mucho tiempo en abandonar este camino para buscar fortuna en la prosa y el teatro, que, por otro lado, eran los únicos géneros que podían permitirle ver cumplido su deseo de vivir de sus escritos.

Trascurridos tan solo cinco años, en 1923, Claudio, en el prólogo del libro de Félix Delgado referirá esta misma situación de desesperación juvenil, quizás con un exceso de sinceridad, pues su texto no queda en la intimidad de la epístola como en el caso anterior:

¹⁵ Carta de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva [1918].

Apenas con veinte años ya se lanza a la aventura con sus versos, con sus paisajes y demás visiones. Siguiendo la tradición lírica ha recogido precipitadamente sus frutos y los ofrece al lector cuando aún lo verde delata su impaciencia. Su libro es, por lo tanto, y en este sentido ha de leerse, como un anticipo generoso a su labor futura¹⁶.

Y Saulo Torón, al referirse a las *Hogueras* (a pesar de tratarse del tercer libro de Fernando González) le recomendará: "Creo que siempre, y una vez más se lo aconsejo, que no debe precipitarse mucho. Producir tanto y publicarlo todo seguidamente no suele ser de resultados muy halagüenos. Y si no recuerde a Villaespesa.¹⁷"

No es por tanto esta inmediatez juvenil a la que nos referimos, sino aquella otra del poeta que tras un largo periodo de creación y meditación decide dar, por fin, su libro a las prensas (Tomás Morales publica *Las Rosas...*, con 36 años; Saulo sus *Monedas...*, con 34; Alonso, con 29, *El Lino...*) El retraso provoca como decíamos falta de inmediatez y el estar en suspense esperando resultados que no llegan, desesperación, desánimo, falta de creatividad que impide el desarrollo de cualquier otra actividad artística; nada se puede hacer mientras se vive pendiente de un hecho que se considera trascendental para el creador, pues no obstante es el libro el que habrá de darle algún sentido a su labor (hecho aparte y aislado es el de aquellos otros escritores cuyo concepto puro del arte les permite vivir ajenos a esta situación, sin aspiraciones de gloria ni fama). En Alonso Quesada la situación queda patente en su epistolario; aproximadamente envía 40 cartas desde que recibe la noticia de las intenciones editoriales de García Bilbao hasta el

¹⁶ Félix Delgado, *Paisaje y otras visiones*, Las Palmas, Biblioteca de Las Islas, 1923, p.IV.

¹⁷ Carta 25ST (24 de enero de 1924).

momento en que se finalizan las labores de imprenta. Numerosas cartas en las que externamente, a través de la presentación descuidada y el trazado en ocasiones ilegible se refleja su nerviosismo, su inestabilidad, muy opuesto a su compañero Saulo quien, de forma invariable, posiblemente como reflejo de un vivir interior que se pretende no exteriorizar, hace uso de una magistral caligrafía –caligrafía de contable como la denominará Quesada– que mantendrá constante incluso cuando su visión se vea afectada por causa de la edad. De esta ansiedad deja constancia Quesada a través de sus propias palabras: “¿Y *El Lino*? Que no lo abandonen. Sé que no podré hacer mucho hasta que no se publique¹⁸”, aunque más expresivos son los siguientes fragmentos extraídos de otras cartas dirigidas a Luis Doreste:

Quiero encerrar toda la gratitud, toda la sana emoción que me inspiras, en unos buenos versos [...] y que no he empezado por inutilidad mental, pues mientras *El Lino* no esté diciendo sus cosas a los cuatro vientos no podré componer nada. Cinco meses de quietud. Sólo he traducido a Carducci y a D’Annunzio para no perder el hábito¹⁹.

Ya no hago versos desde junio; no los haré tampoco hasta que el libro no salga y... si no sale, nunca más en la vida. Tampoco importa²⁰.

En Saulo Torón, sin embargo, es visible como el paso del tiempo va acusando su desánimo y su pesimismo, especialmente en los libros publicados en 1926 y 1932. Cuando nada se

¹⁸ Carta a Luis Doreste Silva (25 de septiembre de 1914), en “De Alonso Quesada a Luis Doreste Silva. Cartas”, art. cit.

¹⁹ Carta a Luis Doreste Silva (23 de noviembre de 1914), en “En Cartas de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva. En torno al *Lino de los Sueños*”, en *Aguayro*, Las Palmas, febrero y abril, 1980, n.º 120 y 122. [Transcripción y notas de Andrés Sánchez Robayna].

Carta a Luis Doreste Silva (23 de diciembre de 1914).

sabe se su *Caracol*, tras siete meses de estancia en Madrid (y sólo se ha iniciado el año 24) dirá: “No tengo nada más que decirle. Estoy desolado y amargado por mi pesimismo que no sé dónde me llevará ²¹”. Y, cuando tan sólo falta un mes para que aparezca el libro (junio de 1926), deja casi dibujado su estado anímico:

Cada día llego a mi casa, por la tarde, con una ansiedad enorme, creyendo encontrar allí sus noticias comunicándome la nueva, [la finalización del prólogo de Machado] y siempre tengo que quedarme con la amarga impresión del triste desengaño. [...] nada lo que este altísimo poeta me ha hecho sentir y gozar con sus versos, comparado con la ansiedad y la angustia que su promesa, aún no cumplida, me ha proporcionad²².

Pero cuando el libro ya ha sido publicado, un nuevo retraso, esta vez en el envío de los ejemplares a la isla, hace que el autor se desmorone:

Espero impacientísimo su contestación. Si Vd. se hiciera cargo completamente de la situación mía tal vez no dejaría transcurrir tanto tiempo sin comunicarme alguna nueva. Cada correo que llega es una nueva y cruel sacudida que sufren mis nervios cansados de sufrir y de esperar. Son ¡dos años!, Fernando, que estoy pendiente del dichoso *Caracol* y de su publicación²³.

Las ediciones se retrasan considerablemente como queda patente en las palabras desesperadas de Saulo Torón, pero el retraso va a ser una constante en la producción literaria de estos escritores y un claro ejemplo de esta lamentable situación lo encontramos en *La Umbria* de Alonso Quesada que, aunque no se trata de un libro de poemas (género en el que hemos

²¹ Carta 25ST (25 de enero de 1924).

²² Carta 28ST (11 de mayo de 1926).

²³ Carta 43ST (12 de agosto de 1926).

centrado el desarrollo de este trabajo), ilustra perfectamente los períodos de letargo que sufren las obras de los escritores canarios de esta época.

En julio de 1922, después de una visita a Juan Ramón Jiménez, Fernando González se pregunta por el posible motivo del retraso de *La Umbria*. Desconoce los interminables avatares padecidos por el autor y su obra. Gracias a la mediación de Gabriel Miró, Quesada ha contactado en marzo de 1918 con Baeza y Calleja, los propietarios de una editorial, Atenea, de reciente creación. La obra se acepta para su publicación a finales de ese año y el original se envía inmediatamente. Ya en 1917 Quesada había anticipado un acto de la obra en el periódico *Ecós* que en aquel entonces se encontraba bajo su dirección. Las recomendaciones de los editores de que la obra fuese depurada eliminándose ciertas asperezas, los cambios en la dirección de la empresa, y un sinfín de pequeños acontecimientos provocan que la obra aparezca tras cuatro años de permanencia en Madrid en noviembre de 1922. El problema principal, la falta de recursos económicos del escritor que le permitieran realizar una autoedición, la cual le obliga a vivir a expensas o pendiente de las decisiones de las editoriales que no acaban de ver el momento oportuno de invertir su capital.

Otro caso de retraso es el que se produce con la edición del *Caracol*. Desde el mismo instante que Fernando González llega a Madrid, en 1922 ya está haciendo publicidad del libro inédito de su amigo entre los literatos de la corte e incluso sugiere la posibilidad de que sea Machado quien lo prologue. Ese mismo año, en noviembre se realiza una lectura privada en casa de Claudio de la Torre: “Mañana por la noche [9 de noviembre] leeré *El Caracol* en casa de Claudio. Me temo que no vaya a gustar, pues ahora es cuando dudo de su valor. Estoy nerviosísimo²⁴⁷”; en julio de 1923 el ejemplar se envía a Madrid y

en abril de 1924 Saulo, en vista que la imposibilidad de que una editorial se hiciera cargo del libro o que ésta hubiese puesto muchos inconvenientes, le dice a Fernando:

Si no tiene nada arreglado del *Caracol* le agradecería lo dejara en su poder hasta mi nuevo aviso. Me decido, por fin, a editarlo por mi cuenta y a mi gusto. Como ya la época de su publicación pasó, lo daremos a la estampa en septiembre u octubre próximos, siempre que por esa fecha esté usted en Madrid y pueda cuidar de la edición. Este es mi último y definitivo deseo²⁵.

Aún habrá de esperar dos años más para que aparezca, en junio de 1926. Cuatro años de espera, dos en Las Palmas aguardando probablemente reunir el dinero necesario, pues Saulo siempre enviaba los manuscritos acompañados de una suma considerable, si no toda la cantidad necesaria para la impresión, y sin embargo, dos años más de espera en Madrid. ¿Había ya pasado el tiempo de *El Caracol Encantado*?

Menos importante ya que el retraso sufrido es cuestión de meses el de el Libro II de *Las Rosas de Hércules*, sin embargo es bastante significativo, pues corrige un leve error que se ha venido repitiendo hasta hoy y que consiste en su fecha de aparición. Mientras los documentos epistolares nos confirman que ésta tuvo lugar en 1920, el hecho de figurar en la portada 1919²⁶ ha provocado que esta fecha sea la que se haya consagrado definitivamente. Probablemente se deba a que la portada fue tirada en diciembre de ese año y que, por motivos diversos el libro se concluyera en los primeros meses del año siguiente. En noviembre de 1919 Tomás le escribe a Saulo: “Mi libro no empezará [a tirarse] hasta el día 1º de diciembre.

²⁴ Carta 17ST (8 de noviembre de 1922).

²⁵ Carta 28ST (13 de abril de 1924).

²⁶ La fecha aparece con una errata: figura el año 1019 (MCXIX).

Estoy desesperado. Entre la huelga de tipógrafos, la de panaderos[...]” En otra carta le informa que empezará el 9 de ese mismo mes con la promesa de realizarse “vertiginosamente”. En enero del 20 comunica que ya tiene tres pliegos del libro y avanzado el mes dirá: “De mi libro no te digo nada: aún faltan cuatro pliegos que tirar”; en 10 días se habían tirado 6 pliegos de 16 páginas, pero, al ser la tirada a dos colores (negro y rojo) aún faltaba que los 13 pliegos se tiraran nuevamente en el segundo color. También informa que en febrero está prevista la lectura en el Ateneo. Ésta se realiza en la fecha prevista, pero sin el libro. “Morales tiene prisa por volver a Canarias” —señala Sebastián de la Nuez— y no aguarda a que las Rosas se finalicen y las deja al cuidado de Enrique Díez-Canedo que enviará al poeta los primeros ejemplares aparecidos en marzo²⁷.

La precaria situación económica que va a padecer Fernando González será el motivo fundamental del retraso de sus libros, especialmente de *Piedras Blancas* (1934), para el primero consiguió un editor con “alma de filántropo”, como lo denomina Saulo. Del epistolario se desprende la configuración de sus libros —*Manantiales*, *Hogueras* y *Piedras Blancas*— en fechas muy tempranas y próximas, aproximadamente en el año 1922.

Muchas gracias por su palabras de aliento para mi obra. No crea Vd. que he dejado de escribir mucho después que llegué a Madrid, pues además de los *Manantiales en la Ruta*, tengo terminado otro que se llama *Las palomas del sueño* y tengo en preparación un tercero que se denomina *Piedras blancas*²⁸.

Al mes siguiente le dirá: “Mis libros se llaman ya *Manantiales en la Ruta*, *Hogueras en la Montaña* y *Piedras Blancas*.”²⁹ Doce

²⁷ Remitidos al lector al estudio de Sebastián de la Nuez *op.cit.* pp.255-280.

²⁸ Carta 16FG (18 de octubre de 1922).

²⁹ Carta 18FG (19 de noviembre de 1922).

años mediarán, por tanto, entre la finalización y la publicación de este último libro.

Esta falta de recursos le hace plantearse toda una serie de posibilidades para publicarlos. Buscar el dinero necesario entre amigos, como préstamo, presentarse a diferentes premios literarios, en especial al Premio Nacional del año 24 al que también concurre Alonso Quesada con *Los Caminos dispersos* y que sería otorgado a Rafael Alberti y Gerardo Diego. Fernando González consciente de esta dilación que sufren sus poemarios, decide dejar constancia del momento de gestación de cada uno de ellos, bien en el anticipo de obras próximas a publicarse, bien en el colofón de los diferentes libros: en *Manantiales* (1923) en el índice de obras próximas a publicarse hace constar: *Hogueras en la montaña. Poesías 1917-1923. Piedras Blancas. Poemas 1922-1923*. También se nos ofrece un dato que nos confirma la terminación del libro dos años antes de su publicación, en 1921:

El gran poeta Tomás Morales preparaba el prólogo de este libro cuando le sorprendió la muerte. Al ocurrir la tremenda desgracia tenía escrita solamente la admirable estrofa que ocupa la presente página [...]

Y, además, un número considerable de composiciones presentan datación que oscila entre 1918 y 1921, especialmente las secciones tituladas *Versos del camino, del hogar y del pueblo, Hojas del álamo y Devocionario*. Esa será la tónica general que siga en todos sus libros publicados³⁰.

³⁰ En *Hogueras en la montaña* el autor es más explícito, lo que denota su preocupación por este hecho. En el índice de obras publicadas antes de la fecha de publicación coloca entre paréntesis la de elaboración: *Las canciones del alba. Poesías* (1916-18), 1918. *Manantiales en la ruta. Poesías* (1918-21), 1923 y *Hogueras en la montaña* (1917-23), 1924. Con *Piedras Blancas*, próxima a publicarse, reproduce la información aparecida en el libro anterior. En el colofón,

La fijación cronológica de los textos en Fernando González no sólo obedece a ese afán por dejar constancia de su juventud sino también pretende evitar equívocos futuros de posibles influencias. La primera de ellas es perceptible en el colofón de *Hogueras en la montaña*³¹, la segunda puede observarse con claridad en una de las sugerencias que le hace a Saulo Torón cuando *El Caracol encantado* está próximo a abandonar las imprentas:

Una pregunta: ¿Quiere Vd. que en la portada (dentro) debajo de "Verso" pongamos estas cifras: "1918-1923", al igual que en los libros míos (y en los de otros), que señalen el tiempo en que los poemas fueron escritos, cosa que me parece está bien siempre, cuando uno reside en provincias y hay poetas en la corte que cultivan ahora los motivos del mar?³²

La sugerencia es aceptada, sin embargo, Saulo Torón, que aparentemente no presta demasiada importancia a este hecho, siempre deja constancia del lugar y la fecha de conclusión muy discretamente –tan discretamente que ni siquiera el cuidador lo percibe– en los poemas finales de todos sus libros: Puerto de

el poeta hace gala de su juventud: "Acabóse de imprimir esta primera edición de *Hogueras en la montaña*, en la Imprenta Clásica Española, el 25 de enero de 1924, a los 23 años del poeta"

En el colofón de *Piedras Blancas*, aparecido tardíamente en 1934, deja también constancia de la época de redacción: "Este libro fue compuesto en su mayor parte, por los años 1922-24 y se edita ahora [...]". En *Reloj sin horas* (1929) no se hace constar ningún dato cronológico que no sea la fecha de publicación, posiblemente como consecuencia de los imperativos de la Colección Cuadernos Literarios de *La Lectura*, sin embargo, del epistolario se puede desprender que su elaboración se realiza en fechas próximas a *Piedras Blancas*, puesto que algunas de las composiciones que anticipa a Saulo como pertenecientes a este libro pasarán a formar parte finalmente de *Reloj sin horas*.

³¹ Véase nota anterior.

³² Carta 39FG (13 de mayo de 1926).

La Luz, Gran Canaria (el lugar de redacción permanece invariable en todos sus libros), 1918 para sus *Monedas*; 1923 para el *Caracol*; y finalmente, 1931 para las *Canciones de la orilla*.

Entre las causas principales de las demoras editoriales podemos seleccionar: la elaboración de los prólogos, la creación de las portadas, la intervención de otras personas en la configuración de las ediciones, y la situación económica de los poetas.

LOS PRÓLOGOS

Los prólogos son causa fundamental en varias ocasiones, de aumentar el retraso, nunca llegan a tiempo, se espera por ellos hasta el último instante, se piensa tirarlos al final de la impresión con otra numeración, o incluso prescindir de ellos. Tomás Morales desecha el de Amado Nervo, para los *Poemas de la Gloria* quizás porque llegó con cierto retraso o porque simplemente decidió acertadamente que no era adecuado. El poeta canario haciéndose eco de las palabras de su inédito prologuista decide que su arte no necesita presentaciones (Hecho que me hace suponer que en caso de haber sido el propio autor el que publicase el Libro I, éste, al igual que el anterior lo hubiese hecho sin prólogo). El prólogo de Unamuno para *El Lino* nunca acaba de llegar, lo que hace desesperar al poeta que llega a decir: "Si Unamuno está reacio, déjalo. No quiero limosnas. Iré solo por el camino. Ya llegaré aunque algo tarde³³". Cuando por fin llega ya se está tirando el libro y se decide incorporarlo con numeración romana. El realizado por Enrique Díez-Canedo, para el Libro I se hace esperar, aunque en esta ocasión la desesperación de los amigos del poeta refleja cierta ansiedad porque el homenaje póstumo no se dilate, ya que tan sólo había transcurrido un mes desde que Fernando

³³ Carta de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva [1914].

llegó a Madrid con intención de editarlo cuando le aconsejan, mediante Saulo, que siga el mismo proceso que se había desarrollado con la obra de Quesada:

Creo que no debe esperar por el prólogo de Canedo para la edición del libro de Tomás. El prólogo puede tirarse después, poniendo distinta numeración, como ya parece que le dijimos una vez. En caso que Canedo no lo haya hecho ya o tenga dificultades para hacerlo inmediatamente ³⁴.

De los de Saulo, el poema inicial de Pedro Salinas fue entregado a su debido tiempo, pues el libro entra en imprenta, ya con el prólogo, el 17 de julio de 1919 y se termina el 30 del mes siguiente; el de Enrique Díez-Canedo también está antes de que se tire el libro; sin embargo, el de Antonio Machado se demora muchísimo. Cuando el libro ya está compuesto y corregidas las primeras pruebas Machado las solicita para realizar el prólogo que entregará al mes siguiente, aunque habría que señalar que Claudio se lo había solicitado en 1925 y Fernando González ya había mantenido conversaciones cuando aún el libro era un proyecto. La obra de Torón presenta en este apartado un claro matiz diferenciador con sus compañeros coterráneos: todos sus libros aparecen siempre apadrinados –como si quisiera ir siempre acompañado en su camino–. En los restantes libros prologados –a los que habría que añadir a los ya citados los de Enrique Díez-Canedo para el *Canto diverso* de Claudio de la Torre y el de García Puigdeval para *Las canciones del alba* de Fernando González– la presencia de un prólogo, única y exclusivamente se localiza en el primero de sus libros. En 1923 Félix Delgado abre un nuevo camino al no buscar la “autoridad” fuera de las islas y solicitar que un autor canario, Claudio de la Torre, realice el prólogo de su *Paisajes y otras*

³⁴ Carta 7ST (6 de julio de 1922).

visiones, un camino que continuará el mismo autor con el realizado por Pedro Perdomo Acedo a *Índice de las horas felices*.

LAS PORTADAS

Las portadas nunca acaban de aparecer, las promesas se dilatan casi hasta el límite de la desesperación o finalmente no llegan a cumplirse. Néstor se convierte en el artista solicitado para realizar las cubiertas de esta época. Sin embargo, los resultados no parecen haber sido muy productivos. Tanto se demora para entregar la de *El Lino*, que Luis Doreste, algo pesimista, le confiesa a Quesada: “La cubierta la hará Durán, buen artista, muy amigo”³⁵; la prometida para *Las Rosas* nunca llegó a aparecer, Tomás obstinado en que Néstor decorase su libro decide coger el dibujo que abría el catálogo de la exposición celebrada por el pintor en Madrid en 1914. Algunos años después, los amigos deciden tomar la contraportada de ese mismo catálogo para la edición póstuma. Sebastián de la Nuez nos refiere el hecho con lujo de detalles:

Ya en vísperas de su marcha a Madrid, donde pensaba hacer las últimas correcciones a los poemas antes de su publicación, Tomás tuvo que decidir sobre el dibujo que iría en la portada del libro; ya tenía las guardas hechas por su amigo José Hurtado de Mendoza [...] y también los colofones y viñetas, pero Néstor no había cumplido su encargo –por segunda vez– de ilustrar la fachada de su obra, pero allí estaba el magnífico programa de la última exposición del gran pintor canario [...] En vista de lo cual Tomás Morales tomó la portada de dicho programa [...] para la portada del segundo tomo de *Las Rosas* (luego, más tarde la contraportada del programa servirá para la del llamado tomo primero del mismo libro³⁶.)

³⁵ Carta Luis Doreste Silva a Alonso Quesada (28 de octubre de 1914).

³⁶ Sebastián de la Nuez Caballero, *Op.cit.*, pp.256-257.

Existió también el proyecto para los *Manantiales* de Fernando González pero el libro habría de ver la luz sin que el pintor canario ornamentara la portada: “Por Néstor sabrá ya que los *Manantiales* llevarán de portada un cuadro de él, y el retrato que irá en el libro me lo hará Victorio Macho³⁷”; y Saulo tampoco pudo ver cumplido el deseo, dadas las trágicas circunstancias, de ver su *Caracol*, como antes había visto sus *Monedas*, con la portada prometida de Tomás:

Yo lo aceptaría [refiriéndose al prólogo de Machado] con toda el alma, y honradísimo con ello, si la cosa partiera de él, nunca de mí, pues ya le dije que lo creo superior a todo lo que yo podía aspirar y no puedo llegar vivo hasta él. Irá sin su prólogo, como irá también sin la portada prometida del gran Tomás. ¡Qué remedio!³⁸

Caso bien distinto es el de la realizada por Tomás para el primer libro de Saulo, probablemente, por ser esta tarea secundaria de sus actividades pierde gran parte de las posibles connotaciones artísticas lo cual permite que ésta llegue a tiempo, incluso con antelación suficiente, para la tirada del libro.

A partir del fallecimiento de Morales las ediciones se simplifican, se busca la austeridad, los ornamentos desaparecen y predomina la sencillez. Saulo Torón al dar sus impresiones sobre los *Manantiales en la ruta* de Fernando González incide en este aspecto: “ahora vamos a hablar de los *Manantiales* Vd. y yo. Primeramente: la edición, sencilla y muy digna; sin alardes de gusto, pero admirablemente cuidada y corregida. Una edición, en fin, primorosamente lograda³⁹”.

Los tiempos han cambiado, los patrones a seguir también, la importancia que los modernistas daban al aspecto externo y

³⁷ Carta 12FG (7 de agosto de 1922).

³⁸ Carta 9ST (18 de julio [1922]).

³⁹ Carta 22ST (6 de abril de 1923).

ornamental se van difuminando. Este cambio estético se realiza conscientemente, ya que parece no obedecer a cuestiones económicas, pues basta con realizar un breve análisis de algunos de los presupuestos o costes de las tiradas para comprobar que las tipografías no suben sus precios e incluso en ocasiones los gastos son inferiores a la época precedente.

LA MANO DE LOS CUIDADORES

Un asunto que no puede quedar sin tratar, o al menos apuntarse, es la intervención de los cuidadores en las ediciones, pero no sólo en lo que se refiere al cuidado externo (elección del papel, de la imprenta, del formato, del diseño, de los tipos de letras...) sino a aspectos internos, como la distribución de los poemas, las supresiones o añadidos de versos, las diferentes correcciones con o sin el consentimiento del creador, etc.

Se dice que un libro deja de pertenecer a su autor cuando éste sale a la luz pública; en el caso de los escritores canarios aquí comentados podríamos matizar que éstos pierden la total posesión desde el instante en que el manuscrito marcha a Madrid, para compartirla con su cuidadores. Ilustrativas son las palabras de Fernando González con motivo de la aparición de *El Caracol Encantado*:

Claudio podrá, más adelante, decir los malos ratos que he pasado con el dichoso *Caracol*. Si Vd. —en este caso— ha sufrido como el padre que espera el nacimiento del hijo, yo he padecido los dolores de la maternidad⁴⁰.

La distancia impide un control personal, se delega en un amigo en el que se deposita toda la confianza; la ansiedad comienza a aparecer y unida a la demora —mayor o menor,

⁴⁰ Carta 45FG (21 de agosto de 1926).

pero siempre existente a los ojos del poeta— hace que surja la desesperación, y llegados a este punto se pierde el control que pasa a depositarse ciegamente en el cuidador, al que siempre se le estará eternamente agradecido pues, gracias a su mediación, el libro conseguirá superar todos los obstáculos en que se había visto inmerso.

Luis Doreste Silva fue el encargado principal de cuidar la edición del *Lino* (en la que también participó Agustín Millares Carlo), que en un principio se iba a realizar con la colaboración de Néstor y el propio García Bilbao. Este último, según nos refiere el propio Doreste, no encuentra el tiempo necesario para encargarse del libro: “Bilbao, abúllico, sólo había amontonado todo el original”⁴¹.

La participación de más de un encargado no dio buenos resultados en estas ediciones. El autor bien por amistad, bien por compromiso, por no dejar caer carga tan pesada en los lomos de un único amigo, o por controlar las posibles libertades que se puedan tomar con su obra pide la colaboración, generalmente de dos personas para que se encarguen de la tarea. Se espera evidentemente una mayor efectividad, que entre ambos se organicen y se distribuyan el trabajo, sin embargo, el efecto resultante es el contrario de lo esperado. La desorganización aumenta, los cocuidadores no llegan a formar equipo y su funcionamiento es descompasado, individual, lo que produce una mayor ralentización, pues el autor se tiene que poner en contacto con cada uno de ellos y éstos no se ponen en contacto entre sí, se pierde información y, finalmente, uno de ellos va relegando sus labores hasta minimizarlas. Un claro ejemplo se refleja en la relación entre Alonso Quesada, Luis Doreste, Luis García y Néstor (éste encargado

⁴¹ Carta Luis Doreste Silva a Alonso Quesada (28 de octubre de 1914).

principalmente de cuestiones estéticas⁴²). En carta a Luis Doreste, Alonso se desespera por esta situación:

Si no es por ti el libro no saldría, lo sé. ¿Cómo es posible que Néstor me haya abandonado ahora, cuando me alumbró el camino? [...] Pero Néstor, Néstor ¿Es que se ha olvidado de cuánto le he querido y he sentido su espíritu o es que no puede o fiado en ti, por su costumbre, no se mueve?⁴³

Otro caso, de similares características, pero quizás más llamativo, por la gravedad, pues la edición se ve perjudicada seriamente al hacerse interminable, y sólo el talante pusilánime, sereno y fraternal de Saulo consiguió que la amistad ente ellos no saliera perjudicada, lo encontramos en la publicación de *Canciones de la orilla*. En ella participan Claudio de la Torre, Fernando González y, ocasionalmente, Pedro Salinas en quien había delegado a su vez Claudio por encontrarse en aquellos momentos trabajando en París en los Estudios de la Paramount. El retraso, en esta ocasión será un problema de entendimiento entre los cocuidadores con el dinero enviado por Saulo para que se pagara parte de los costes. Las cartas se cruzan Saulo a Fernando, Fernando a Saulo, Saulo a Claudio y éste a Salinas y al propio Saulo, etc., pero la comunicación parece inexistente entre Fernando y Claudio lo que provoca el habitual retraso de la edición. Las ocupaciones laborales de los coeditores lejos de Madrid favorecen esta inestable situación y la habitual desesperación del poeta que en sendas cartas dirigidas a Fernando comenta:

Estoy, después de los telegramas y la carta de Claudio, tan enterado de la impresión de mi libro, como antes de nacer. Yo no

⁴² "Cuídame a Néstor, que él [cuide] líneas, folios, índice [...], papel [...] Y los tipos de letras", en "De Alonso Quesada a Luis Doreste Silva. Cartas", [Transcripción y Notas de Lázaro Santana], art.cit.

⁴³ *Ibidem*.

sé de qué forma se pueden complicar las cosas para que resulten tan confusas⁴⁴.

Supongo que las dichas pesetas de referencia han sido el obstáculo o misterio tan inconfesable que ha detenido la publicación de mi libro⁴⁵.

En los epistolarios también podemos observar la evolución del libro, y fundamentalmente, las aportaciones que se deben a los cuidadores. Así, por ejemplo, Quesada confía plenamente en Doreste (no hay que olvidar que gracias a su ofrecimiento podrá ver publicado su libro), hasta tal punto que deja de su mano la corrección de aspectos literarios y estéticos, lo cual evidencia cierta inseguridad del artista ante su obra. Torón ofrece una postura opuesta ya que en las cuestiones de estilo no cede tan fácilmente a pesar de decirles: “Ayer le puse un telegrama dándole facultades para que hicieran con el libro lo que mejor les pareciera [...] Yo no tengo ni gusto ni voluntad⁴⁶.” Pero si en las cuestiones formales da ciertas libertades en las sugerencias que afectan a sus poemas es más intransigente:

Conforme con el “Índice” en la forma que Vd. me dice. “Ordenación del libro, no; es demasiado retórico. Solamente “Índice”.

En la cubierta “Verso” y no “Poesías”. Es el libro casi un poema y no cuadra lo de “Poemas” [...]

Está bien, también, lo de *alma propia* en vez de *propia alma*, aunque sería mejor, quizás, decir *mi alma acaso* o *mi alma entera*⁴⁷. Véalo y elija lo que mejor le parezca.

⁴⁴ Carta 58ST (21 de noviembre de 1931).

⁴⁵ Carta 61ST (S/F).

⁴⁶ Carta 35ST (8 de marzo de 1926).

⁴⁷ Esta última variante será la que finalmente aparezca publicada en el poema “Iniciación IX”.

El poema que dice "Detenerte en la partida"⁴⁸ etc. dejarlo como yo lo tenía. Su verso añadido sobra, y explica, que es lo peor⁴⁹.

La diferencia radicaría, creemos, en el cuidador. Fernando González, más joven, inexperto, pero sobre todo humilde, consultará al autor todas las ideas que le surjan con respecto a la edición. A pesar de este hecho, y con motivo de la edición de *Las Rosas*, se le achacará su intervención, especialmente por la incorporación del poema inconcluso que cierra el libro: "A Fernando González", o incluso por creer que había corregido uno de los poemas:

Me han dicho que un periódico de aquí publicó un artículo titulado "Un discípulo que corrige al maestro"⁵⁰, en que se metían conmigo creyendo que yo había corregido la "Serenata" de Tomás. Estoy esperando saber si es verdad y qué periódico para desmentirlo. Bien saben todos los amigos que no es cierto eso de la corrección por mi parte⁵¹.

No ocurre lo mismo con Luis Doreste que, tomándole la palabra a Quesada, hace todo lo que cree conveniente para la edición de *El Lino*, incluso desoyendo las sugerencias del propio autor. En una de las numerosas cartas le dice:

Estáte tranquilo. Puede que alguna cosa de las últimas que me mandaste no las coloque donde tú dices. Veremos⁵².

Y tres meses después:

⁴⁸ González había sugerido añadir un verso final a la composición ("Tristezas y oraciones del crepúsculo XVI") "¡que es la ambición de mi vida!". Carta 36FG (29 de abril de 1926).

⁴⁹ Carta 37ST (6 de mayo de 1926).

⁵⁰ Artículo que no ha sido localizado.

⁵¹ Carta 3FG (8 de junio de 1922).

⁵² Carta de Luis Doreste Silva a Alonso Quesada (28 de octubre de 1914).

Quité la dedicatoria a Colombine. Si era de mal efecto al comienzo del libro una mujer desacreditadísima era una blasfemia en una oración.

En la “Oración de medianoche” volví a deshacer tus correcciones. Era horrible aquello de “ese acto funeral e invariable” cuando estaba tan bien del otro modo y era un acierto. Era grotesco lo de la “danza de reglamento”, lo consulté con Bilbao [...] de modo que queda como estaba maravillosamente bien. En “Canción solitaria”, también volví a deshacer lo de “mi corazón divino”, que es vulgar, por corazón de mozo, que está muy bien ⁵³.

Situación parecida, suponemos, pudo ser la ocurrida con *Las Monedas*, porque si no, no se explicarían los temores de Saulo hacia el ofrecimiento de Claudio para realizarle el cuidado del *Caracol*:

Quando [Claudio] llegue a ésa espero que me avise, pues tiene interés en intervenir o dirigir la edición del *Caracol*. Como fue él que me cuidó la edición de *Las Monedas*, se cree con el derecho de cuidar ésta también. Yo le dije [...] que le escribiera para que se pusieran de acuerdo los dos. No lo deje solo, ¡por dios! ⁵⁴

Estas palabras nos llevan a cuestionarnos el interés de Saulo Torón por que Salinas presentara su libro –cuando éste era aún un autor y crítico que estaba despuntando y sin ningún libro publicado y del que Torón se encontraba algo distanciado generacionalmente–, o fue decisión exclusiva de Claudio (más próximo a Salinas). Su mano se percibe claramente en *Las Canciones de la orilla* pues aparecen referencias a la familia Millares que no suelen ser habituales en otras ediciones de textos poéticos. De este modo, cuando se refiere al libro en el lis-

⁵³ Carta de Luis Doreste Silva a Alonso Quesada (3 de enero de 1915).

⁵⁴ Carta 30ST (5 de septiembre de 1924).

tado de obras del escritor, se anota: “Con un poema Mínimo a Josefina de la Torre. Prólogo de Enrique Díez-Canedo”, dejando solamente constancia en los créditos de la dedicatoria de una sección, cuando todo el libro está dedicado a Alonso Quesada y las restantes secciones a Pedro Salinas, Enrique Díez-Canedo o Antonio Machado (todos ellos prologuistas de sus libros). También aparecen al final unas extrañas notas que hacen referencia a dos poemas: “Ofrenda devota al doctor Luis Millares” y “Epitafio de Mr. Bright”, en las que se dice: “La verdadera biografía de este amado Mr. Bright puede conocerse íntegramente leyendo la novela de Claudio de la Torre *En la vida del señor Alegre*.”

EL COSTE DE LAS EDICIONES

Al principio de la comunicación nos planteábamos el posible número de ejemplares que pudo haber tenido los *Poemas de la Gloria el Amor y el Mar*; nada sabemos a ese respecto, ni tampoco cuánto pudo ser el coste de su edición, aunque hemos dejado constancia de nuestro parecer: una edición muy reducida. De la siguiente obra, el *Lino de los sueños*, desconocemos también el importe de la edición sufragada totalmente por Luis García Bilbao, quien esperaba recuperar la inversión con su venta, lo que no llegó a suceder, pues como informa Fernando González, haciéndose eco de palabras del propio Bilbao, el libro no tuvo una buena acogida: “Crea Vd. que si Rafael hubiese hecho sonar su nombre antes de publicar *El Lino*, no se vieran en la librería de Beltrán mil y pico ejemplares, de los 1500 que se hicieron, sin que haya quien pregunte por ellos. Esto me lo dicho Luis García Bilbao ⁵⁵.” Aunque este hecho, *a priori*

⁵⁵ Carta 10FG (18 de julio de 1922).

podría parecer un fracaso editorial (económicamente lo fue, puesto que García Bilbao no pudo recuperar el capital invertido de la edición), si lo comparamos con las restantes ediciones observamos que está dentro de la tónica general, pues un dato destacado es que Alonso Quesada fue, de estos escritores, el que lanzó al mercado el mayor número de ejemplares por tirada; del *Lino* 1500, de *La Umbría* serán 3000 (con la remota posibilidad de que en los años treinta se realizara además una reimpresión sin conocimiento de los herederos). Lo habitual eran tiradas de 500, y las de 1000 ejemplares ya suponían todo un riesgo. Cuando Claudio de la Torre prepara la edición de las *Monedas* le consulta a Saulo por el número de ejemplares que desea sean tirados haciéndole la siguiente sugerencia:

Y ahora la pregunta problema: 1000 ejemplares, en la Clásica, suben el presupuesto hasta 800 pesetas. 500, en cambio, cuestan 500 pesetas, cantidad que yo tengo tuya. ¿Cuántos ejemplares hago? Mi opinión y la de todos es hacer 500. Primero porque es difícil vender más en los dos años reglamentarios de librería, siendo, además el autor editor. Vender mil o más se consigue, a veces, al cabo de cuatro o cinco años y cuando el librero editor tiene interés en su venta, cosa no presumible en el caso de que perciba solamente un tanto por ciento. Canedo vendió su edición de 500, su primer libro [*Versos de la horas* (1906)] en cinco años. Esto te servirá de ejemplo. No creas nunca que los libros de ciencia y verso se venden en España. Aquí no se vende ninguna obra si el protagonista no se baja en todos los capítulos. Y tu libro y el mío empiezan por no tener capítulos ⁵⁶.

No tenemos constancia de la contestación de Saulo a cerca del número de ejemplares, pero nuevamente, a través de los datos aportados por Fernando González, creemos que el poeta

⁵⁶ Carta de Claudio de la Torre a Saulo Torón (15 [julio de 1922]).

desoyó los consejos de Claudio y “el de todos” para mantenerse firme en su decisión de tirar 1000 ejemplares:

Ahora, hablemos de *Las Monedas de Cobre*. Mateu me entregó 509 ejemplares que tenía aquí. Como había mandado libros a provincias, al Norte de África, a América del Sur y a los Estados Unidos –según me dijeron– no me liquidaron en espera de que se reclamen los ejemplares que aún existan en esos lugares⁵⁷.

Más de 500 ejemplares quedan en manos del librero y Claudio había mandado, en 1919, 396 al autor, quedándose él con 4 libros (suponemos, por tanto, que en la Península la venta y distribución, en estos años, no superó los 100 volúmenes.) El gran problema radica en la distribución. Los libreros, a pesar de trabajar a destajo, y como consecuencia de no arriesgar su capital –una situación que, por otra parte, en nada ha cambiado con el paso de los años– no se sienten implicados y acaban abandonando los libros a su suerte, su mala suerte, pues han mantenido estancado el libro durante largo tiempo. Claudio de la Torre, al año de publicación de su libro de poesías, decide cambiar de librero –Beltrán–, puesto que éste no lo estaba distribuyendo. Este mismo librero había sido el encargado, años atrás, de la distribución de los ejemplares de *El Lino*, en cuya librería se anquilosaron. A pesar de que la nefasta experiencia anterior con la publicación de Manuel Abril, también financiada por Bilbao, les había hecho buscar otro librero, volvieron a caer en manos poco serias. Luis Doreste se referirá en los preámbulos de la publicación de la obra a la importancia que tiene encontrar un buen distribuidor del libro:

Hemos quedado en hacer una cosa bien hecha (como se pensaba) y con el auxilio económico de Bilbao; reclamaré yo de

⁵⁷ Carta 12FG (7 de agosto de 1922).

Galdós una carta para el gran librero Hernando o Perlado Báez y Cía. que hace estas cosas admirablemente y en este librero confiaremos la administración y venta del libro, que es cosa delicada para su difusión [...] El de Abril [*Hacia la luz lejana*], que editó también Bilbao, apenas se ha vendido por estar en manos de los que le han engañado miserablemente⁵⁸.

Para abaratar la comisión del librero e intentar que éste tome mayor interés por la difusión existe una solución –de la que desconocemos su grado de efectividad– de la que nos informa Fernando González al referirse al *Caracol*:

Respecto a la venta aquí del libro, tendremos que dar el 50% al librero, de comisión. Haré porque alguno me adquiera un número de libros en firme con ese descuento. Si acaso, a cambio de esto pretendiera que pusiéramos el nombre de su librería o de su editorial en la cubierta (como en mis *Hogueras* el nombre de A. Pueyo) ¿quiere Vd. que lo pongamos o no?⁵⁹

Es decir, se incluye la publicidad de la librería a la cual se le ha dado además la exclusividad para su distribución. Estos acuerdos comerciales se verán reflejados, además del ya citado de las *Hogueras* de González, en los dos libros de Morales –que muchas veces presta a equívocos a los estudiosos que dan a Pueyo como el editor– y en las *Canciones de la Orilla* de Saulo. En este último caso, como gesto cordial del autor hacia la librería que se había encargado de recoger y distribuir sus dos libros anteriores. Nuevamente, aparece un elemento común, el librero Pueyo, que si bien cobraba la comisión más elevada, un 50%⁶⁰, tuvo que tener un trato cordial con los poetas y realizar

⁵⁸ Carta de Luis Doreste Silva a Alonso Quesada (18 de octubre de 1914).

⁵⁹ Carta 36FG (29 de abril de 1926).

⁶⁰ Carta 16FG (18 de octubre de 1922): “Su libro irá a parar a la librería de Alejandro Pueyo, [...] Cobra el 50%. Allí están ya los dos de Tomás. [...] Fue amigo de Tomás y es amigo de todos nuestros amigos”.

una distribución sería de los libros, pues si no, no se explicaría la constancia de los autores.

El precio de la edición de *Las Monedas*, nos lo da el presupuesto que le envía Claudio: “1000 ejemplares, con cubierta a dos tintas y ante portadillas que hacen un total de $9\frac{1}{2}$ pliegos = 1000 pesetas”.

Cada ejemplar, por tanto, tiene un costo de 1 peseta, su precio de venta, 2.50, será impuesto por el librero. Claudio se refiere a este hecho y nos aporta además datos sobre su *Canto diverso*, del que no poseemos otra información, al igual que ocurre con los libros publicados por Fernando González, por haberse encargado ellos mismos de las ediciones:

El precio es de 2.50, no de 3, pues dado el tamaño, el precio fue exigencia del librero. No sé si tú comprenderás esto porque eres un *isleño*. Pero, para que lo entiendas te diré que Caro Raggio me ha tomado el resto de la edición del *Canto*, numerosa, pues Beltrán no hizo nada, con la condición de bajar el precio a 1.50 en lugar de 2. A mí me salió a 0.85 el ejemplar y no pierdo, por lo tanto. A ti te ha costado a peseta y ganas en cada uno 1.50 pesetas⁶¹.

Claudio hace alusión al tamaño del libro y lo compara con el suyo, omitiendo un dato fundamental y es que *Las Monedas*, con 156 páginas, supera en más del doble el número de páginas de su *Canto* que, incluyendo el prólogo de Enrique Díez-Canedo, no supera las 64. Tampoco menciona la comisión que ha de entregarle al librero para que éste se haga cargo de la distribución. Ésta suele ser elevada, incluso abusiva, según nos referirá Fernando González, oscilando entre una muy ventajosa, del 30 % hasta un 50% (suponemos que del precio de venta) con lo que la ganancia de 1.50 pesetas que señala

⁶¹ Carta de Claudio de la Torre a Saulo Torón (30 [agosto de 1919]).

Claudio para el libro de Saulo será sólo en aquellos ejemplares que logre colocar el propio autor (generalmente en la isla), en los ejemplares distribuidos a través de una librería los beneficios se reducen, en una situación intermedia, a 50 céntimos por ejemplar.

Perico Perdomo me presentó a un amigo suyo, librero alemán de la calle de Caballero García, en cuya librería suelen reunirse cada tarde Juan Ramón Jiménez, Azorín, José Ortega y Gasset y otros. [...]. La comisión que exige sólo consiste -y según me dijo es bastante- en el 40 por ciento. [...] Él me dijo que a las librerías sólo debiera dárseles en comisión el 30%, pero que los librereros madrileños estafaban a los autores exigiéndoles el 50, y como favor ⁶².

Pero transcurridos tres años desde su publicación, y a pesar del gran interés que muestra Fernando por colocar de nuevo el resto de la edición, Saulo ha perdido todo aliciente de éxito de venta y ya sólo quiere que su obra sea difundida con seriedad, al precio que sea:

De mi libro *Las Monedas de Cobre* nada tengo que decirle sino gracias por el interés que por él se ha tomado[...]. Haga Vd. con los libros lo que quiera, y me parece que sería lo mejor dárselos a Pueyo P^a la Sociedad de Librerías, o a quien le parezca para que lo envíe a Provincias y a América, cobrando lo que quieran ⁶³.

Del mismo modo piensa Fernando González al referirse a la edición del libro I de *Las Rosas*: “Esta Sociedad [General de Librería] es bastante seria y manda el libro a todas las librerías de las estaciones de España y América, y si otra cosa no se consigue, con su difusión basta⁶⁴”.

⁶² Carta 4FG (22 de junio de 1922).

⁶³ Carta 13ST (1 de septiembre de 1922).

⁶⁴ Carta 3FG (8 de junio de 1922).

De sus restantes libros Saulo Torón hará tiradas de 500 ejemplares. La edición de *El Caracol* le costará, a pesar de los 7 años transcurridos, entre 450 y 500 pesetas (lo que supone que como máximo gastará 1 peseta por ejemplar tirado, la misma cantidad que había desembolsado por cada una de sus *Monedas*.) *Las Canciones de la orilla*, en 1932, tendrán un precio total de 750, 1.50 pesetas por ejemplar. Estas cantidades nos desvelan muchos datos, entre ellos, que, con toda probabilidad, la Imprenta Clásica Española, la elegida en primer lugar por nuestro escritores, era bastante cara, pues casi es imperceptible el presupuesto con el devenir de los años. Otro dato es el de que ya conocen mejor la difusión de los libros poéticos y concretan sus ediciones a 500 ejemplares. Si contrastamos estos datos con los precios a los que se venderán los libros (2.50 pesetas de *Las Monedas*, 4.50 pesetas de *El Caracol* y 5 pesetas de *Las Canciones*), observamos cómo aquí si se produce cierto desfase con respecto al precio de la impresión. Ahora ya se han incorporado al precio las comisiones de los librerías y otros gastos para que el poeta pueda recuperar parte del dinero invertido y afrontar otra posible autoedición de su obra.

Otro de los libros de los cuáles poseemos datos completos del coste de su edición es el Libro II de *Las Rosas de Hércules*, ofrecidos gentilmente por el apasionado estudioso de la obra de Morales, don Manuel González Sosa, que nos facilitó copia de las facturas de los gastos. Una de ellas detalla el precio por la adquisición del papel. Suponemos que Morales, no conforme con la calidad de los ofrecidos por la Clásica decidió comprar en otra empresa (Biblioteca Corona) aquel que consideró más conveniente para su libro. El importe ascendió a 495 (cantidad equivalente a la que le hubiese costado una edición de 500 ejemplares). A esta cantidad hay que añadirle las 1.940 pesetas que paga a la Clásica en concepto de composición del libro y tirada de mil ejemplares. Esto hace un total de 2.435

pesetas. Es por este motivo que con anterioridad nos hemos referido a él como edición de lujo, no sólo por la admirable presentación de todo el libro a dos tintas, las guardas, las tapas, los grabados..., sino porque la impresión supera, en más del doble, el precio de las ediciones de sus coterráneos. El precio de venta, 6 pesetas, deja también constancia de las intenciones del poeta por realizar un distribución selecta, ya que no sería un libro de fácil adquisición. Nada sabemos, sin embargo, del costo que supuso el Libro I; suponemos que Fernando ya contaba con el dinero cuando llegó a Madrid, pues en ningún momento el hecho económico es mencionado en su correspondencia con Saulo. El precio de venta, igual que el anterior, nos sugiere un coste similar, aunque el menor número de páginas, la calidad de papel ligeramente inferior, al igual que las tapas supondrían cierto abaratamiento, que podría verse compensado con la incorporación, en tricomía, del retrato del autor realizado por Colacho Massieu.

Toda esta serie de cifras no tendrían ningún significado si no la acompañáramos de algún dato que nos pudiera dar cierta idea, aunque fuese vaga, de lo que significaban estas cantidades en su momento, pues a los oídos de hoy, no dejan de sonar a calderilla. Para ello bastaría decir que la edición de *Las Monedas* suponía más de un año de trabajo de su autor. Joaquín Artiles nos da cuenta del sueldo del poeta:

Su primer empleo fue en una tienda de tejidos, y a los 15 años, como mancebo de una farmacia con un sueldo de 50 pesetas al mes [...] De la farmacia pasa a la Compañía Carbonera Gran Canaria, con destino en la caseta del muelle, trabajando muchas veces hasta la madrugada, con un sueldo de 75 pesetas⁶⁵.

⁶⁵ Joaquín Artiles, "Saulo Torón, poeta lírico", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº22, 1976, p.290.

Y mucho más trágico para saber lo que suponían unas “pesetillas” en la época, son las palabras del angustiado Fernando González, que en 1926 requiere la ayuda de sus amigos isleños para poder sobrevivir en la capital:

Vivo desde hace muchos meses, con cinco duros mensuales. La cifra es ya elocuente, ¿verdad? [...] Con cinco duros no resiste nadie aquí o allá, por fuerte que sea [...] Necesito el auxilio, en préstamo, de algún amigo pudiente prestarme todos los meses treinta duros, menos de lo preciso para comer y dormir ⁶⁶.

Situación bastante distinta, a la ocurrida por aquellas mismas fechas, en que Lorca, Buñuel y Dalí requieren la ayuda económica de Claudio por un motivo bien distinto:

Querido Claudio:

Buñuel vino a Madrid para vernos a Dalí y a mí. Se gastó todo su dinero. Y se tiene que marchar a Zaragoza. Recurrimos a ti. Préstanos ciento veinte y cinco pesetas. Te [las] devolveremos dentro de cinco días. ¡No vemos otra solución! ⁶⁷

Enorme coraje habitaba en Fernando González; a pesar de las necesidades que le acuciaban como consecuencia de su maltrecha situación económica, no dejaba ni un instante de buscar el modo de realizar la publicación de sus libros, aunque, en ocasiones, tanta pasión le llevase por un camino no muy acertado:

Voy a hacerle, Saulo, una pregunta, tímidamente: ¿Cree Vd. que yo podía pedir prestadas a Leonor mil Pts. para editar mi libro [*Manantiales en la ruta*]? Tengo la seguridad de que antes de un año se las pagaría; pero tengo un miedo terrible a

⁶⁷ Carta 45FG (21 de agosto de 1926).

⁶⁶ Federico García Lorca, *Epistolario Completo*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 349-350.

hacerlo, no sea que me diga que no; por eso reclamo su consejo⁶⁸.

Torón no dudará en dárselo:

Ahora, Fernando, mi contestación a su pregunta sobre el empréstito de Leonor: Me parece que antes de solicitar tal cosa a Leonor es preferible recurrir a quien sea, nunca a ella. Leonor para nosotros es una cosa, o debe serlo, muy sagrada, y jamás debemos solicitar de ella favores que puedan parecer interesados; en cambio, creo que estamos obligadísimos a hacerlos con ella, todos los que solicite y más. Esta es mi creencia y creo no estar equivocado. Por falta de dinero estoy sin terminar *El Caracol* y jamás se me ocurriría solicitarlo de ella; menos debe pensarlo Vd. por mediar ese encargo de la impresión de las *Rosas*, que parecería un favor interesado.

No sé si me habré explicado bien y si Vd. me entenderá, pero sea lo que sea, supongo que Vd. verá la cosa y tendrá la suficiente discreción para no insinuarle a nadie esa mala idea que le dio⁶⁹.

LA VENTA Y DISTRIBUCIÓN

Partiendo del hecho evidente de que la lectura de la poesía es minoritaria, incluso en la Edad de Plata de la literatura española, vamos a referirnos a la difusión y venta de los libros de los escritores canarios de esta época. En este contexto, Claudio de la Torre supone una excepción puesto que después de su primer y único libro de versos orienta su creatividad hacia la narrativa de público mucho más amplio, y esta situación le permite llegar a acuerdos con la importante editorial de Rafael Caro Raggio en la que se editarán *La huella perdida* (1920) y *En la vida del señor Alegre* (1924), del mismo modo que Alonso Quesada conseguirá

⁶⁸ Carta 12FG (7 de agosto de 1922).

⁶⁹ Carta 13ST (1 de septiembre de 1922).

llegar a un acuerdo con Atenea para la publicación de *La Umbría*, situación que no se hubiese producido de tratarse de un libro de versos y es que el estado social de la poesía, con una escasísima difusión, limitará muchísimo la posibilidad de conseguir una casa editorial que financie las ediciones. Este hecho hará que Fernando González, en 1927, después de haber publicado tres volúmenes, se plantee la posibilidad de abandonar su trayectoria lírica, quizás desesperado por su precaria situación económica, para adentrarse en otros mundos algo más “gratificantes”: “Mis actuales ambiciones van hacia el teatro y la novela, es decir, hacia la gloria que da el infierno de las multitudes⁷⁰.” Otros escritores de la época se refieren también a este padecimiento que ha de sufrir el poeta.

En la carta que Gabriel Miró envía a Alonso Quesada informándole de una posibilidad editorial le dice:

Ricardo Baeza ofrecióme editarle a Vd. un libro. Si eso le agrada y le conviene ¿cuándo podría Vd. preparar una novela o algo en prosa? Digo que sea en prosa porque las gentes las prefieren al verso, y hemos de vivir de las gentes⁷¹,

y Amado Nervo en el prólogo que habría de figurar en los *Poemas de la Gloria, el Amor y el Mar* finaliza diciendo:

este poeta merece que se le tienda paternalmente la mano y que su bello libro inicial [...] se lea con recogimiento y cariño... si es que hay aún quién lea libros de versos⁷².

Pero como afirma Morales en su última entrevista⁷³, la luz que guía al poeta es otra bien distinta, si no, no tendría sentido:

⁷⁰ Carta 52FG (25 de marzo de 1927).

⁷¹ *Gabriel Miró, cartas a Alonso Quesada* [ed. y notas de Lázaro Santana], Las Palmas, Edirca, 1985, p.17 (11 de marzo de 1918).

⁷² Sebastián de la Nuez Caballero, *Op.cit.*, pp.151-152.

⁷³ José Rial, “Una deuda de gratitud” ,en *El Tribuno*, Las Palmas, 25 de agosto de 1921 [citado por Sebastián de la Nuez, *Tomás Morales...*, *op.cit.*, p.286 y ss.]

El poeta de verdad, el verdadero artista, no puede hacer en manera alguna de su arte un comercio; constituye para él una religión y al entregarse por completo a su trabajo se cree altamente recompensado con ver surgir por sobre la albura del papel aquellas ideas desordenadas que en un momento germinaron en su cerebro... Los otros, a los que usted se refiere, esos por desgracia para ellos no son artistas, son mercachifles del pensamiento.

Con los datos que hasta el momento disponemos nos vemos obligados a afirmar que los libros canarios a los que nos hemos venido refiriendo tuvieron una escasa aceptación en su momento. Tan sólo tenemos constancia de dos ejemplares agotados: *Los Poemas de la Gloria, el Amor y el Mar* y *Las Canciones del Alba*. La información sobre este particular se ofrece en sendos listados de obras de sus autores; del libro de Tomás en el Libro I de *Las Rosas*, del de Fernando en los *Manantiales*. En ambos casos —como ya hemos mencionado— hemos supuesto que se realizó una tirada muy corta, más corta aún en el caso de González por tratarse esencialmente de un libro de difusión local. Todos los demás tienen una escasísima difusión —con una visión actual—, que nunca llega a superar a 500 ejemplares en el mejor de los casos y en un tiempo demasiado prolongado. Ya hemos visto también que gran parte de este problema radica en la distribución que se hizo de los libros y en la poca aceptación social que tenía la poesía. Da la sensación que en este asunto el siglo ha pasado en balde. Pero un aspecto al que no hemos aludido es la recepción del libro canario en la península y también en las islas. En éstas últimas, evidentemente, la difusión fue mayor, como consecuencia de una mayor proximidad de los poetas con sus conciudadanos. Saulo Torón traía a la isla, como norma general, la mitad de la edición; sin embargo, la venta suponemos que no fuera tan amplia y que muchos de esos ejemplares los repartiera entre sus amistades

locales y foráneas puesto que el ambiente cultural, a pesar de ser la gran época dorada, no era todo lo propicio que debiera para la difusión cultural. La adquisición de obras se realizaba fundamentalmente entre la población culta y ésta se encontraba muy relacionada entre sí, con lo cual, suponemos como hecho habitual que los libros fueran obsequiados, situación que Alonso Quesada criticó en reiteradas ocasiones con esa ironía que le caracterizaba. Primero en su correspondencia con Luis Doreste cuando le insiste que no mande ejemplares a la isla o tan sólo aquellos habituales a escritores peninsulares:

Tiene esto su razón. Aquí nadie compra libros. Sería para mí un cáliz demasiado amargo ver mi trabajo lleno de polilla en los escaparates de estos megaterios. Aquí, los que compran libros son pocos y a éstos me veo en la obligación de regalarles uno ⁷⁴.

Después, lo hará en el prólogo a *Las Crónicas de la Ciudad y la Noche* (1919): “Este libro no se regala a ningún amigo. Los amigos están obligados a comprar los libros de uno”. Fernando González de sus *Manantiales y Hogueras* mandará a la isla 20 ejemplares para que fuese el propio Saulo quien se encargue de su distribución.

La venta en la Península no difiere mucho, aunque adquiere otros matices. Los libros de Tomás fueron siempre bien acogidos por la crítica, sin embargo, del Libro II, en 1922 (habían transcurrido tres años desde su publicación y uno desde el fallecimiento del autor) aún se encontraban ejemplares en la librería Pueyo. Un posible motivo lo podemos encontrar en las 6 pesetas que costaba cada ejemplar. Pero esta circunstancia no es válida para los restantes autores, pues ni la

⁷⁴ Carta de Alonso Quesada a Luis Doreste Silva [1914].

crítica fue tan estupenda como en el caso de Morales ni las 3 pesetas del *Lino* de Alonso, las 2 pesetas del *Canto* de Claudio, las 2.50 de las *Monedas* de Saulo, o las ya excesivas 4 pesetas de los *Manantiales* de Fernando podían suponer un obstáculo a posibles lectores. Aunque sea demasiado crudo decirlo, debemos afirmar, al contrastar los hechos, que los libros de los escritores de la modernidad canaria tuvieron escasa aceptación y menos aún repercusión en el territorio peninsular. Un gran volumen de estos libros acabará literalmente en la hoguera. Cuando en 1949 Torón pide a González le remita algunos ejemplares de las *Monedas de Cobre*, éste le comunica:

De *Las Monedas de Cobre* no tengo ningún ejemplar. El resto de la edición de su libro, con los que me quedaban de *Hogueras* y de *Manantiales* y casi toda la edición del *Lino de los sueños* quedó, cuando me casé, depositado en casa de mi antigua patrona. Ésta murió durante la guerra civil, estando yo con mi familia en Barcelona, y los refugiados que ocuparon su piso usaron esos libros como combustible. Es un dolor y una vergüenza, pero las necesidades de los madrileños en esos trágicos años lo explican todo ⁷⁵.

Las causas de esta pobre difusión serían múltiples y muy variadas, pero en ningún caso podríamos achacarlo cuestiones de calidad estética. Podríamos apuntar varias hipótesis como conclusión a este trabajo, entre ellas, el tono particular y diferenciado de los escritores canarios, como ya apuntó tempranamente el propio Enrique Díez-Canedo, que no sería totalmente aceptado dentro de los contextos literarios de la época y que estaría agudizado por toda esa serie de factores temporales que afectan negativamente a sus ediciones y que infieren a su vez en un aspecto: su descontextualización. Siempre se ha acha-

⁷⁵ Carta 66FG (12 de septiembre de 1949).

cado a la literatura canaria su destemporización, su rezago respecto a la literatura central-peninsular; evidentemente porque siempre ha prevalecido esa visión de la literatura canaria como calco de la española y, por tanto, sujeta a toda la serie de clichés pedagógicos que por su simplicidad acaban imponiéndose –clichés como que un movimiento empieza en tal año y acaba en tal otro, o que equis número de personas forman una generación, o incluso el mismo término generación– y, desde ese punto de vista los escritores canarios, han sido reiteradamente omitidos en la historiografía española, puesto que si los incluimos en los esquemas establecidos éstos se tambalean y pierden validez, hecho evidenciado cuando en los escasos intentos actuales de conciliar las dos literaturas en visiones panorámicas siempre terminan por ser encuadrados cronológicamente pero formando grupo aparte.

La expresión modernista de Alonso Quesada en *La Umbría*

Francisco J. Quevedo García

RAFAEL ROMERO QUESADA

De los distintos pseudónimos que utilizó Rafael Romero Quesada (Las Palmas de Gran Canaria, 1886-1925) ha quedado en la historia de la literatura española el de Alonso Quesada. Señalemos brevemente algunos apuntes biográficos del autor grancanario a fin de introducirnos en su personalidad y en su obra: cuarto de los cinco hijos –el único varón– de una familia de clase media; el padre, militar de profesión. Estudia el bachillerato en el colegio San Agustín e ingresa, posteriormente, en el ejército como voluntario. Su deseo de hacerse marino mercante se trunca por la muerte de su padre. A partir de entonces trabajará en oficinas de compañías inglesas y en la Junta de Obras del Puerto.

Fue director de *Ecos*, de *La Crónica*, de *El Ciudadano* y de *La Jornada*. Fue también redactor de *El Liberal*. Su afición literaria se incentiva con su amistad con Unamuno. Esta afición literaria lo lleva a viajar a Madrid. Sin embargo, el ambiente madrileño no es de su agrado y regresa pronto a Gran Canaria. Muere de tuberculosis –inevitable la referencia a esta enfermedad, como ya observaremos, al leer *La Umbría*– poco tiempo después de casarse.

Su producción literaria abarca la prosa: *Smoking-Room* (1918-1920), *Las inquietudes del Hall* (1922), *Crónica de la ciudad y de la noche* (1929) y *Total de crónicas* (1986); el teatro: *Llanura*

(1919) y *La Umbría* (1922); y la poesía: *El lino de los sueños* (1915) y *Los caminos dispersos* (1944). En 1986 se editan sus *Obras Completas* al cuidado de Lázaro Santana.

LA UMBRÍA

Publicada en 1922 por la Editorial Atenea de Madrid, *La Umbría* conforma junto a *Llanura* la producción teatral de Alonso Quesada. En 1974 es reeditada por Lázaro Santana. Pancho Guerra lleva a cabo en el Teatro Pérez Galdós una adaptación y se tienen vagas noticias de que también fue representada en Madrid. En 1976, el pintor Pepe Dámaso hizo una adaptación cinematográfica de esta obra.

"La Umbría" es una antigua quinta que se encuentra en el Valle de Agaete, en Gran Canaria, un "campo saludable y feraz de la isla, cercado de montañas, a la orilla del Atlántico. Al pie de los montes, el puerto de las Nieves. Sobre las montañas gigantes, TIRMA, el pueblo de los leñadores. Junto al VALLE, la llanura de GUAYEDRA, y más lejos, la caldera del NUBLO, el viejo volcán herido"¹.

En este escenario que se abre a la reminiscencia de las leyendas y de las historias de nuestros antepasados —ya aludiremos a ello relacionado con la estética modernista—, se construye *La Umbría*. En este drama se nos habla, sobre todo, del destino insalvable de unos seres que habitan una casa que se perfila como un mundo cerrado y angustioso. La crítica ha

¹ Alonso Quesada, *La Umbría*, en *Obra Completa* (edición y prólogo de Lázaro Santana), tomo III (Teatro), Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias y Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pág. 15. Todos los textos de *La Umbría* que aparecen en este trabajo corresponden a esta edición.

visto en *La Umbría* rasgos que se identifican con el teatro simbolista, sobre todo del dramaturgo, poeta y ensayista belga Maurice Maeterlinck, autor que en su ansia de profundizar en el inconsciente humano muestra una especial preocupación por asuntos como el destino, la muerte, el dolor... Para Concepción de León, "las figuras femeninas, las hermanas, se parecen en el aspecto físico y sensitivo. Recuerdan a las jóvenes rubias, débiles y pálidas de Maeterlinck"².

La Umbría nos cuenta la historia de una familia "maldita", los Linares, abocados a la enfermedad, a la tuberculosis; precisamente, la misma enfermedad que sufrió Alonso Quesada, a causa de la cual murió en 1925. La familia está compuesta por la vieja Demetria, tía-abuela de los hermanos, y éstos: Lázaro, Salvadora, Marta, Gertrudis y Gabriel. La obra, presentada por Alonso Quesada como un poema dramático, muestra el destino trágico de los miembros de esta familia, condenados a vivir rodeados de la muerte y temidos por la gente del pueblo, con la cual hay un notorio distanciamiento –a veces, incluso ofensivo– producto del misterio y del acento "maldito" que portan los Linares. Lázaro Santana señala, en este sentido, que en las obras de Quesada se observa "la presencia natural de la muerte en el transcurrir cotidiano de la vida, sin que ello altere su *realidad*"³. La tragedia está presente a lo largo de todo el texto, a todas las direcciones que miremos siempre nos encontramos con la angustia que acompaña a los componentes de esta familia y con el pavor que les causa a los lugareños del Valle el contacto con ellos. Sólo algunos personajes, como Don Jenaro, el médico, o Juan Conforme, un herrero filósofo al que se le

² Concepción de León Cabrera, *El teatro de Alonso Quesada*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pág. 70.

³ Lázaro Santana, *Visión insular*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, pág. 18.

asigna tan justo nombre por su resignación en uno de los pocos gestos irónicos que concede al texto el autor –*"Es un aldeano resignado y socarrón. JUAN CONFORME le llaman después que la mujer escapóse de su hogar con un indiano y no hizo aspavientos de honor por la huida"*–, no demuestran el pánico que los Linares causan en el pueblo. Son éstos seres que vienen huyendo de un pasado que se supone trágico, puesto que hay muy pocas referencias explícitas –la falta de claridad en las situaciones que acontecen en el texto favorece, sin duda, el carácter de misterio que se despliega en el drama–, y que no encuentran ningún futuro para poder escapar. El pasado es trágico y el futuro se les niega. En definitiva, *La Umbría* nos sumerge en un mundo enigmático, truculento, en el que no hay cabida para la alegría ni la felicidad. El mundo de los Linares, su historia, se halla impregnado de toda la violencia, de toda la angustia existencial que Alonso Quesada desarrolló en su producción literaria, muy marcada por la "presencia" del autor que la hace testigo de su universo personal e insular.

MODERNISMO Y 98 EN TORNO A ALONSO QUESADA

Uno de los aspectos en el que la crítica literaria ha insistido con mayor empeño con respecto a Alonso Quesada es el de su filiación noventayochista. Naturalmente, ello parte de dos aspectos hoy en día ya superados. En primer lugar, la diferenciación-enfrentamiento entre la Generación del 98 y Modernismo. La Generación del 98, producto eminentemente español –subrayamos lo de español, porque se enarbola su preocupación por lo español como uno de los rasgos prioritarios e identificadores de su expresión literaria–, enfrentado al torrente sensual del Modernismo hispanoamericano, con Rubén Darío a la cabeza mostrándonos un inagotable caudal

de imaginería estilística. En segundo lugar, la amistad de Alonso Quesada con don Miguel de Unamuno. En 1910, Unamuno es invitado a Las Palmas de Gran Canaria como mantenedor de unos Juegos Florales organizados por la Sociedad El Recreo. En éstos participa Alonso Quesada, consiguiendo el 2º premio. A partir de aquí se inicia una relación muy provechosa para Quesada –Lázaro Santana ha señalado también la influencia de Quesada en el escritor vasco: "cuando Unamuno regresó a las islas y aquí vivió y escribió durante su confinamiento (1924) su visión desterrada del mar y de la tierra canaria, ¿no está condicionada por los 'poemas áridos' de Quesada?"⁴.

Basándose, fundamentalmente, en estos criterios se armó la fácil dicotomía Modernismo y Generación del 98 en Canarias, sobre todo a través del ejemplo de la oposición Tomás Morales /Alonso Quesada –véanse la *Historia de la poesía canaria*, de Ángel Valbuena Prat, y la *Historia de la literatura canaria*, de Joaquín Artiles e Ignacio Quintana–. El autor de *Las Rosas de Hércules* encarnaba el sensual y colorista Modernismo, mientras que el hiriente y agónico Quesada encajaba perfectamente en el crítico pensamiento noventayochista.

Los estudios más recientes han desmoronado esta corta visión partidista de dos autores magníficos de nuestra literatura. Por supuesto, en ese desmoronamiento ha influido mucho la revisión que sobre la distinción Modernismo/Generación del 98 se ha llevado a cabo por parte de la crítica. No entraremos en mucho detalle al respecto, baste entender que ambos términos no presentan posturas antitéticas. En palabras de Octavio Paz, concretamente de *Los hijos del limo*, recogidas acertadamente por Jorge Rodríguez Padrón en su *Lectura*

⁴ Lázaro Santana, "Prólogo" a la *Obra Completa*, de Alonso Quesada, tomo 1, Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pág. 24.

de la *poesía canaria contemporánea*, leemos que "el modernismo fue un estado del espíritu. O, más exactamente, por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado del espíritu pudo ser un auténtico movimiento poético"⁵. Quedémonos también con la opinión de Lázaro Santana en torno a la polémica división modernismo/noventayochismo:

Modernismo y 98 han sido actitudes asumidas en la literatura canaria por Tomás Morales y Alonso Quesada. Y tal representación se daba no sólo como definición del trabajo de cada uno, sino también como exclusión mutua. Sospechar de un Morales noventayochista, o de un Quesada modernista, era de todo punto imposible. Sin embargo, modernismo y noventayochismo no fueron movimientos tan antitéticos como se pensaba entonces. Por encima de sustanciales diferencias, los dos tienen puntos de afinidad, tanto en sus zonas de contacto como en las de rechazo. Uno y otro nacieron de una misma actitud de insatisfacción hacia las normas estéticas del siglo XIX hispano⁶.

En la línea de Lázaro Santana, Jorge Rodríguez Padrón apunta que Alonso Quesada como autor modernista se puede adscribir a un postmodernismo que abre las puertas a la literatura de vanguardia que se comienza a escribir en España en esos momentos:

La poesía de los postmodernistas se inscribe en una temática de lo cotidiano, en la familiaridad de lo pequeño, en la sencillez y espontaneidad de la palabra, en la anécdota menuda... Pero su distancia con respecto al modernismo es más aparente que otra cosa, puesto que ese lenguaje moder-

⁵ Jorge Rodríguez Padrón, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, tomo I, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, pág. 44.

⁶ Lázaro Santana, *op. cit.*, 1986, pág. 70.

nista se maneja ahora no como sublimación trascendente (o como una rebaja de su capacidad imaginativa) sino como un vehículo capaz de abrir una brecha en los valores establecidos, precisamente desde ellos mismos; al establecer en la poesía, de modo definitivo, el lenguaje de la urbe, el postmodernismo continuaba el camino de sus antecesores, desarrollándolo adecuadamente a fuerza de utilizar lugares comunes, en los temas y en la expresión, los postmodernistas desean dejar en evidencia la imagen insólita de la realidad y mezclan en el poema el lirismo más acusado junto a la objetivación reflexiva más intencionada, la ironía más aguda con el canto más exaltado, los rigores del verso con un prosaísmo que, sorprendentemente, se acomodaba sin esfuerzo a la poesía. Las interrupciones, los silencios y sugerencias, las rupturas voluntarias en el discurso poético, abren un campo de experiencias hasta entonces inédito para la lengua de la poesía.

Y en esta tesitura se origina también el modernismo insular. No porque los poetas canarios secunden servilmente aquella lección de los hispanoamericanos, sino porque están viviendo también una situación histórica y social que es muy similar ⁷.

LA UMBRÍA, EXPRESIÓN DEL MODERNISMO

Con estos presupuestos, sabedores de la importancia del Modernismo en Canarias, como "un estado del espíritu" particular, propio, como una actitud ante el medio reflejada a través de una expresión que se hace auténtica a partir justamente de la relación estrecha del autor con ese medio, nos introducimos, sobre todo como ejercicio paradigmático, en las numerosas muestras que nos ofrece *La Umbría* para observar la expresión modernista de Alonso Quesada. Hemos de tener en cuenta para ello que tal expresión no pretende ser únicamente

⁷ Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, 1991, págs., 44 y 45.

un mero exponente del estilo utilizado por el autor grancanario, sino también la constatación de ese "estado del espíritu" del que hablaba Octavio Paz ante la realidad. Al respecto, hemos de señalar la relevancia que adquiere en la obra el recurso del espacio. No sólo la recreación paisajística de *La Umbría* está conducida por el ánimo de resaltar el componente trágico dentro del entorno espectacular, hermosísimo, del Valle de Agaete; también lo está la ambientación, en la que se destaca sobremanera el silencio, símbolo de la muerte, de la tragedia que gobierna las estancias del texto. Concepción de León Cabrera escribe sobre el particular: "El silencio, paradójicamente, es el *sonido* de la obra, por excelencia"⁸.

A continuación, nos centraremos en el estudio interpretativo de unos fragmentos elegidos de *La Umbría* que intentan ejemplificar la condición modernista de la escritura de Alonso Quesada. En estos textos, eminentemente descriptivos, apreciaremos cómo la esmerada, en muchas ocasiones preciosista, utilización del lenguaje por parte de Quesada va ligada a la recreación de un extrañamiento de la realidad continua que nos acerca al Quesada más dolorido con esa realidad y más exigente desde el punto de vista literario. Esta exigencia arranca desde las primeras líneas:

Un campo de la isla Atlántica. Bosque de pinares. Barrancos solitarios. El eco del viento montañés rompe en las honduras de los valles. Mediodía de otoño. El sol, nublado, acaricia dolorido las mieses y las yuntas. El campo lleno de silencio, como el mar lejano. De vez en vez, voces perdidas, cantos lentos de los hombres que aran la tierra. El rumor del mar es como una remota voz humana.

EL VALLE: *campo saludable y feraz de la isla, cercado de montañas, a la orilla del Atlántico. Al pie de los montes, el puerto de las Nieves. Sobre las montañas gigantes, TIRMA, el pueblo de los leñado-*

⁸ Concepción de León Cabrera, *op. cit.*, pág. 86.

res. Junto al VALLE, la llanura de GUAYEDRA, y más lejos, la caldera del NUBLO, el viejo volcán herido.

Paz. Mediodía sereno. La tierra roja, brilla como sangre reseca al sol. Los bueyes aran. Los labradores, recios como las rocas, tostados como la tierra, caminan lentamente, con el mesurado andar de los bueyes. Una voz. Otra voz. Lejos, cerca. Luego silencio, un profundo silencio de viento encadenado (pág. 15).

Las detalladas acotaciones del narrador en *La Umbría* se encargan, fundamentalmente, de describir los espacios y los personajes de la obra. La prosa modernista de Quesada se manifiesta una y otra vez en forma de constantes imágenes que van creando el estado ambiental propicio para el desarrollo de la acción dramática. La calidad poética de nuestro autor se deja ver sin dificultad: "El sol, nublado, acaricia dolorido las mieses y las yuntas"; "El rumor del mar es como una remota voz humana"; "La tierra roja, brilla como sangre reseca al sol". El primer fragmento del texto nos introduce de lleno en el espléndido paisaje del Valle de Agaete, donde se encuentra La Umbría. El enfrentamiento simbólico que se establece, en general, entre esta residencia y sus ocupantes frente a los lugareños, se fortalece ante la magnitud del espectáculo espacial que ofrece esta zona privilegiada de la isla. En este paraje edénico, donde los labradores son "recios como las rocas" y están "tostados como la tierra", impacta el testimonio agónico de unos seres que se debaten entre la vida y la muerte, condenados a sobrellevar una existencia marcada por el dolor y el temor de los que los rodean. Veamos en los siguientes fragmentos cómo la caracterización física de los miembros de la familia Linares contribuye a la configuración en *La Umbría* de dos polos muy bien diferenciados, el mortecino mundo de los que habitan esa casa y aquél en el que viven los que se encuentran fuera de ella:

Aparece poco después en el jardín SALVADORA. Es una muchacha pálida y débil. Hermosa, con esa dulce hermosura de las muertas

pacíficas. Los ojos, verdes, de un verde de mar o de fuente, son los mismos ojos del hermano. SALVADORA, camina como un pájaro herido en un ala. El blancor de su rostro, sobre la veste negra, es de un brillo sérico. Toda la figura, delicada y fina, se estremece al andar, cuando habla o cuando mira lejos. Los cabellos rubios, abundantes y maravillosos, lucen apagados bajo un manto de crespón oscuro. Habla como avergonzada o dolorosa, llena de piedad y de temor. Es una muchacha inteligente y triste (págs. 20 y 21).

Llega al jardín GERTRUDIS, la otra hermana. Camina también como un pájaro herido. Es menos hermosa que SALVADORA; mas, como ella, delgada y sombría. El rostro de GERTRUDIS es más extático, sus ojos brillan con menos inquietud. Los cabellos son también de ámbar, más bien son de lino. Tiene la voz menos remota, pero el temblor es idéntico. Sonríe siempre. Siguiendo a GERTRUDIS llegan MARTA, áurea también y como olvidada de su vida, y la abuela DEMETRIA, que es como una tea, requemada y seca. La vieja es alta, escuálida; vestida de raso negro y en moda antigua. Las manos, largas, de fantasma, las lleva cruzadas de anillos viejos. Los ojos, amarillos y verdinosos, no se mueven. Fijados, sujetos, en las cuencas hondas son como los topacios en las antiguas sortijas. Es una vieja tuberculosa y fría y de infantil razonar. Silenciosos y distraídos, han corrido por ella los años sin dejar huella de dolor. Apegada a las viejas costumbres insulares, todo es para ella extraño y sorprendente. Es como una muchacha caprichosa y vana. No se puede saber cómo es. SALVADORA tiembla con un secreto y presentido dolor ante la vieja (pág. 22).

Insistimos en la calidad poética de la prosa modernista de Alonso Quesada, puesta esta vez al servicio de la caracterización de los personajes de la familia Linares, afectados por la tuberculosis. Como consecuencia directa de la enfermedad, la muerte navega en torno a todo aquello que les concierne. Por eso, se entiende perfectamente esa aparición de Salvadora –también un nombre simbólico, pues no es capaz de salvarse a sí misma ni de salvar a sus hermanos–, hermosa, pero "con esa dulce hermosura de las muertes pacíficas". El cuidado estilístico de la prosa de Quesada se observa tanto con el uso de tér-

minos coloquiales como con el de cultos, un cuidado estilístico propio por demás de la estética modernista: "El blancor de su rostro, sobre la veste negra, es de un brillo sérico". Rodríguez Padrón escribe a este respecto: "'Quesada' no renuncia en ningún momento a la brillante sensualidad modernista, tampoco evita la interferencia del lenguaje coloquial en una formalización artística muy cuidada, uno y otro recursos darán personalidad a su obra y conformarán esa gestualidad tan característica que le permite volver del revés, en un camino que lo acerca bastante al esperpento, una imagen de la realidad que, inicialmente, se nos ofrece con todo lujo de detalles, con toda la ostentación formal que había conquistado el modernismo"⁹.

En la misma línea de brillantez estilística utilizada para acercarse "bastante al esperpento" se encuentran las descripciones que en el segundo de los fragmentos anteriores realiza el autor de Gertrudis y de Marta, las hermanas de Salvadora, y de la tía-abuela, Demetria. De la primera nos dice que "camina también como un pájaro herido", una comparación que indica el quebradizo estado físico en el que se encuentran estos personajes. Marta vive –paradoja cruel– "olvidada de su vida". Demetria, por su parte, es "como una tea, requemada y seca. La vieja es alta, escuálida; vestida de raso negro y en moda antigua. Las manos, largas, de fantasma, las lleva cruzadas de anillos viejos". Y aún sigue su descripción insistiendo en el acento sombrío, temeroso, que esta figura trae a nuestra vista. Se hace notar, asimismo, un aspecto al que ya nos hemos referido al comentar la posición postmodernista de la escritura de Alonso Quesada: el distanciamiento-enfrentamiento con el medio real en el que vive. Volviendo a Rodríguez Padrón, vemos cómo el crítico afirma de Alonso Quesada que es "un poeta postmoderno,

⁹ Jorge Rodríguez Padrón, *op. cit.*, 1991, pág. 71.

cuya visión del entorno, de lo cotidiano, de lo sencillo y provinciano, se carga de una evidente ironía que no excluye nunca el sentido doliente, de víctima ofrecida que podemos detectar en toda su obra"¹⁰. A partir de esta idea acerca de la relación que se establece entre el autor de *La Umbría* y el medio, se puede interpretar cómo en la descripción de Demetria, la tía-abuela de los hermanos Linares, surgen estas palabras: "Apegada a las viejas costumbres insulares, todo es para ella extraño y sorprendente". El sentimiento de extrañamiento de la realidad al que ya hemos hecho mención al hablar de los caracteres de la escritura modernista de Alonso Quesada, se advierte con claridad en esta descripción de ese personaje fantasmal, que una y otra vez abomina del medio espacial en que vive. Todo lo contrario ocurre con los lugareños del Valle, éstos son seres vitales, poseídos de una fuerza telúrica que les imprime el sesgo de una vigorosa fortaleza física. Diríamos que son personajes felices dentro de su hábitat, el mismo en el que los habitantes de *La Umbría* se van desvaneciendo a causa de la tuberculosis. Dos son los ejemplos que mostramos de esa vitalidad física con que el autor caracteriza a los lugareños del Valle de Agaete:

Llega al mostrador de la venta NATIVIDAD, la hija del VENTERO. Es una moza aldeana rozagante y esbelta. Los senos, de una apariencia ruda y erguidos, son como los frutos de otoño. Unos senos de salud, olorosos, que fortalecen la mirada del caminante, mientras los labios se refrescan con el vino. Es una muchacha sonora y como eterna de vida: brillantes los ojos pardos, tersa de cuerpo, es para el ansia de los pechos fatigados como un sano viento de altura. NATIVIDAD sonríe siempre, como ofreciendo sus labios, que son, como el vino, rojos de su vino, calientes y frescos. La muchacha llega con una vasija de barro cocido en la mano. LÁZARO la contempla, entre temeroso y codicioso (pág. 25).

¹⁰ *Ibid.*, pág. 107.

JUAN CONFORME golpea el hierro como si forjara de verdad un alma. El brazo lo levanta con un impetuoso gesto de Hércules anti-guio. El martillo cae fuerte sobre el hierro enrojecido. La ceniza roja es una lluvia de estrellas sutiles que corren hacia el camino y se pierden en el rojo del ocaso. JUAN CONFORME canta una canción de muchacho alegre (pág. 30).

Es evidente el contraste que se produce entre las anteriores descripciones que habíamos visto de Salvadora, de sus hermanas Gertrudis y Marta, de su tía-abuela Demetria, con una clara significación luctuosa; y la rozagante vitalidad, casi ofensiva frente a los Linares, que se aprecia en estas nuevas descripciones, tanto de Natividad, la hija del ventero, como de Juan Conforme, el herrero filósofo de *La Umbría* que "golpea el hierro como si forjara de verdad un alma". El despliegue físico del que hace gala este personaje multiplica la diferencia que Alonso Quesada dispone entre los dos mundos de la obra: el de *La Umbría* y el que está fuera de ella, casi totalmente ajeno, al margen, de esa casa "maldita" a la que evitan los lugareños con una actitud mezcla de ignorancia y temor. Frente al decaimiento físico de los jóvenes de *La Umbría*, el gesto de Juan Conforme es hercúleo. Entre la "ceniza roja", que "es una lluvia de estrellas sutiles que corren hacia el camino y se pierden en el rojo del ocaso", irrumpe la imagen mitológica envuelta en un halo de sensual colorido típicamente modernista.

Si hablamos de imágenes sensuales, no podemos desviar la vista de los atributos físicos de Natividad, destacados por el narrador con una intensidad propia de las descripciones pictóricas de cuerpos exuberantes que llevan a cabo los modernistas. Pero en este caso, toda la carga erótica que trasmite el imponente físico de la muchacha se utiliza como contrapunto a la frágil apariencia que muestran las hermanas de *La Umbría*. De hecho, en la parada forzosa que nos *obliga* a hacer en sus "senos, de una apariencia ruda y erguidos" que "son

como los frutos del otoño", adquiere especial contenido en la obra la referencia a la salud: "*Unos senos de salud, olorosos, que fortalecen la mirada del caminante, mientras los labios se refrescan con el vino*". La salud es un componente esencial en este drama, como ya hemos comentado. La tuberculosis que el propio escritor padeció es el elemento fundamental en el que se asienta la tragedia de *La Umbría*. Lázaro Santana, en su minucioso prólogo a la *Obra Completa* de Quesada, recuerda que "durante varios años el poeta pasó largas temporadas en aquel pueblo [Agaete], alojándose en casa de Morales, o en el Hotel Los Berrazales, un famoso balneario de aguas medicinales. Buscaba allí, aparte de compañía y amistad, alivio para su dolencia, precisamente la misma que aqueja a los infortunados Linares: la tuberculosis"¹¹. Y Concepción de León Cabrera, en su libro ya mencionado sobre el teatro de Alonso Quesada, expone acerca de la importancia de la enfermedad como motivo literario en *La Umbría*: "No hay sólo enfermedad y salud en las personas, como podemos ver, sino en las cosas, en los elementos de la naturaleza. Las figuras de *La Umbría* junto con los objetos de la casa, la casa misma, incluso los animales, están enfermos, en decadencia. El pueblo, sus gentes, el paisaje, representan el vigor, la salud"¹².

Del mismo modo que las descripciones minuciosas que realiza el autor para caracterizar a los personajes del drama se establecen sobre la base de la dualidad salud / enfermedad, las espaciales tienen el mismo tratamiento. Tanto las que describen la casa de los Linares como las que se extienden hacia el Valle, hacia las montañas, hacia el Puerto de las Nieves, son pormenorizadas. El ritmo de la obra, que demuestra una cierta pausa pese a la carga dramática tan fuerte que se percibe desde

¹¹ Lázaro Santana, *op. cit.*, 1986, pág. 47.

¹² Concepción de León Cabrera, *op. cit.*, 1989, pág. 58.

los primeros instantes, se acompasa al compás que marcan unos fragmentos detallados –los más, preciosistas al mismo tiempo– en la escala estética que caracteriza al Modernismo:

La Fuente: el agua brota de la montaña, abundante y luminosa, como en una leyenda. En las revueltas del camino se pierde, inundando los huertos fronteros. El sol, muriente, en el agua, es oro vivo. Las montañas azules, en el agua, la mezclan de acero, y el rojo escarlata del horizonte la enciende fugaz. Es como un arroyo de fuego que corre por las veredas solitarias, como las antiguas llamas de piedra del viejo NUBLO. La tarde está en el instante de suprema belleza. Lejos, se oyen los cansados cencerros de los bueyes. Las cabañas, las casas humildes, surgen bruñidas por el oro vespéral. Son las casas de los medianeros, casas terreas, de colores vivos, azules, verdes, ocre. La pradera de LA MEJORA se extiende hacia el barranco de TENE-SOR, verde y humedecida (pág. 33).

El esplendoroso universo paisajístico que advertimos en estas líneas, común a la composición descriptiva que, en general, se realiza en *La Umbría*, pone de manifiesto la capacidad casi natural de adaptación de nuestro escritor a una estética modernista que explota la condición visual de la palabra. El componente pictórico está presente de manera muy firme, la imagen adquiere un protagonismo evidente sobre la base de un uso lingüístico preciosista. El esmero en el lenguaje como muestra de estilo en Quesada es notorio –"Las cabañas, las casas humildes, surgen bruñidas por el oro vespéral"–. Toma un cariz muy natural este tipo de expresión en *La Umbría*. Pensemos que este drama es una reflexión honda de la tragedia humana, ya se ha dicho que entronca claramente con el teatro simbolista de Maeterlinck. La intensidad de la tragedia en *La Umbría* se sostiene, en gran medida, gracias a esas esplendorosas acotaciones del narrador que ofrecen unos momentos de respiro, un oasis dentro de la violenta experiencia que vivimos en la obra. Procuramos una y otra vez acercarnos a Alonso

Quesada desde las características modernistas que se aprecian en *La Umbría*. Eso nos lleva a una observación de los recursos empleados muy dirigida hacia la revisión modernista de la escritura de Quesada, lo cual implica, somos conscientes de ello, un riesgo interpretativo –incluso *sobreinterpretativo*– a la hora de hallar y orientar relaciones existentes en el texto. Decimos esto porque queremos, con el riesgo que ello supone, asociar aún más el fragmento anterior a la estética modernista a través de dos ideas que se pueden entrever en el texto: la idealización de un pasado legendario –"La Fuente: el agua brota de la montaña, abundante y luminosa, como en una leyenda"– y la sublimación del concepto de belleza –"La tarde está en el instante de suprema belleza"–. Interpretamos –o *sobreinterpretamos*– estas palabras de *La Umbría* encauzándolas de antemano a la vitalista escenificación del mundo que llevan a cabo los modernistas. Asumiendo el riesgo que ello comporta, identificamos esas palabras con la manifiesta idealización de la realidad que se lleva a efecto en el Modernismo. Yendo todavía más allá, atreviéndonos a presentar un paralelismo entre *La Umbría*, lo acontecido a Alonso Quesada como escritor y persona, y lo que se desprende de una actitud modernista en general; podemos significar que este poema dramático es justamente una representación de un espíritu modernista cuyas hermosas idealizaciones están atravesadas, sometidas, por el efecto devastador de la enfermedad, de la tuberculosis, que encarna la tragedia que vive. De ahí, de ese enfrentamiento, surge la polaridad que se manifiesta de una manera tan rotunda en *La Umbría*. Así sólo se puede entender que, frente a la espectacular descripción del crepúsculo en el Valle vista anteriormente, se oponga este tétrico cuadro de la casa de la familia Linares:

En LA UMBRÍA. Un salón austero, sombrío, con un ventanal sobre el acantilado de basalto. Al través de los cristales, en un fondo de niebla tenue, se ven las siluetas de unas montañas gigantes: las mon-

tañas del Puerto. Sobre las montañas, en la más alta lejanía, los pinares de TIRMA. Es una tarde triste, de descolorido cielo azul, silenciosa y olvidada del mar.

El mar, al pie de la vieja casa, tiene un afligido susurro, y el viento, lento, estirado, estremece los cortinajes de morado terciopelo que cierran las puertas y enmarcan el ventanal. Una galería estrecha y larga se ve cuando los cortinajes se abren. En un testero de esta galería hay un Cristo lívido que alumbra un candil de metal. Silencio. De tiempo en tiempo, los cristales del ventanal, como erizados de viento, hieren la misteriosa quietud de la casa. El rumor de los cristales atravesada, estridente, las galerías, los salones, los vastos patios encayados.

Los muebles del salón, tapizados en viejo cuero de Córdoba, están desgastados y ennegrecidos. Hay viejos retratos en las paredes de hombres condecorados, de mujeres frías y pálidas que tienen cabellos de muerto, ojos de un verdor tenebroso y manos finas, tersas y largas. Cosas diferentes y mezcladas de estilos en todo el salón. Como es uso en las antiguas casas ricas de la isla. Todo conservado en polvo, inmóvil y olvidado. Una clave rota. Un tocador. Alfombras de pluma. Y sobre las cosas viejas, la sombra dorada de la tarde (pág. 41).

La preocupación por el cuidado estilístico, el esmero en el uso del lenguaje al que ya nos hemos referido, no pierde un ápice de calidad cuando se trata de describir el espacio de *La Umbría*. La caracterización que Quesada logra de esta casa, llevándola a constituirse casi como un elemento orgánico en el desarrollo de la obra y, sin duda, en un elemento de constante presencia, se debe en buena parte a la detallada exposición descriptiva que hace el narrador que se inserta sin fisuras en el ritmo de la obra. La función de los medios literarios empleados en este sentido da cuenta tanto del excelente registro poético de Alonso Quesada, como de la impronta tenebrosa que encierra el texto de *La Umbría*; lo cual se aprecia en expresiones como "el viento, lento, estirado, estremece los cortinajes de morado terciopelo que cierran las puertas y enmarcan el ventanal", "En un testero de esta galería hay un Cristo lívido que alumbra un candil de metal" o "De tiempo en tiempo, los cristales del ventanal,

como erizados de viento, hieren la misteriosa quietud de la casa". La ambientación es perfecta, se deja sentir el misterio, la tristeza y la tragedia, que coinciden en torno a los miembros de la familia Linares afectados por la tuberculosis. El tratamiento escénico está concebido con atención. El menor detalle aporta un grado más a la intensificación de la representación dramática. Un corto, pero profundo, "Silencio", potencia los sonidos, las imágenes, que se hallan alrededor. El carácter sensitivo de la estética modernista se perfila aquí como un exponente más de la adscripción de la escritura de Quesada a este movimiento, a ese "estado del espíritu", retomando el término que acuñó para definirlo Octavio Paz, y que nos ha servido como referente para tomar contacto con esa vinculación al modernismo de Alonso Quesada a través de *La Umbría*. Pensamos, insistimos en ello en estas líneas finales, que en este poema dramático, como así lo denomina el autor, la expresión modernista se halla imbricada en un extrañamiento de la realidad a la que Alonso Quesada no era ajeno y que se distingue como el aspecto más relevante de esta obra que conjuga la belleza de un lenguaje exquisito, la angustia provocada por la enfermedad y la muerte como definitiva encarnación de la tragedia:

UNA MUJER: ¡Allí está! ¡Allí está...! ¡Ella será la moza, sin duda...!

SAGRARIO: ¿Estará muerta, Señor...?

OTRA MUJER: La sombra se mueve. Parece viva...

SAGRARIO: Sí, es ella, ¡es ella! ¡Señor! ¡Señor! ¿Y quién la va a llevar a la casa ahora?

La doncella, angustiada, se acerca al muelle. Las mujeres la siguen curiosas. Por las veredas de TIRMA y los ocultos atajos del NUBLO, el coro de los labradores saludan al sol. Y el sol estalla sobre el mar; y el lomo del mar se estremece de amor áureo y sonoro.

UNA MUJER: El perro chilla. ¡Maldecío perro...!

OTRA MUJER: La niña se mueve. ¡Está viva...!

De pronto SAGRARIO se detiene y contempla indecisa y asustada a las mujeres de las Nieves. Los chiquillos hacen una rueda en el grupo.

SAGRARIO: ¿Y quién va a decirle nada...?

UNA MUJER: ¿Qué has de decirle, moza...?

SAGRARIO: Que el niño se ha muerto...

OTRA MUJER: ¿Pero se ha muerto el niño...?

SAGRARIO: ¡Se ha muerto este amanecer, llamándola...!

EL POEMA TERMINA

Pinares de Tirma, villa de Tomás Morales, en Gran Canaria, verano de 1918 y marzo de 1919 (pág. 114).

Motivos poéticos en Saulo Torón

Yolanda Arencibia

LA MODERNIDAD

En un momento determinado del devenir histórico, la humanidad, acuciada por instancias ambientales difíciles de determinar, se detiene para mirar alrededor y hacia el fondo de sí misma; escudriña; reflexiona. Intuye que algo nuevo se palpa; que no parecen tan sólidas las bases filosóficas que hasta el momento sostenían de modo incuestionable el edificio de las convicciones; que la realidad va siendo muy distinta. Siente la zozobra de la expectación que sigue al desconcierto. Comprende, por fin, que algo muy profundo está sucediendo; que los hechos y las circunstancias demandan una nueva mirada, una nueva actitud. Cuando alza de nuevo la cabeza y reemprende el camino -primero titubeante, luego con decisión- el brillo distinto de la mirada es síntoma de una voluntad de subversión, de unos aires de inauguración. Se inicia una andadura. La humanidad ha dado el primer paso hacia lo que podríamos denominar *la modernidad*.

Es difícil tener consciencia de la trascendencia de ese nuevo andar. El sonido inmediato de los pasos sobre el tiempo es confuso; alguna vez resuena con rotundidad, pero las más de las veces se diluye, parecen perder nitidez y fuerza; diríamos que hasta se remansa en demasía. Algo de ese nuevo son perciben, sin embargo, los oídos expertos en descubrir músicas de fondo. Ha de ser así. Inútil es intentar atrapar en comparti-

mentos definidos lo que discurre y fluye. Corresponderá a la historia desvelar las realidades para, por fin, hacerlas constar. Y de algún modo, consagrar su existencia para el análisis de la posteridad.

Ocurre esto en todos los órdenes sociales. Ocurre también -no podía ser de otro modo- en las coordenadas estéticas que los reflejan, que los traducen, que les dan carta de existencia en el ámbito de las distintas artes. En el de la literatura, especialmente.

Todo esto viene a razón del título del Seminario que enmarca estas reflexiones: "El Modernismo en Canarias", dentro del ciclo *Varia lección del 98. El modernismo*. La etapa en que afloró a la superficie de las creaciones artísticas el cambio de actitud mental y también de estética, la consolidación de una nueva mentalidad reexaminadora y cuestionadora que identificó, desde el arte, *verdad* con *actitud crítica*, y que hoy podemos llamar así: modernismo.

EL MODERNISMO COMO ACTITUD ESTÉTICA

Pero creo que sólo desde las premisas de la aceptación de que nada surge *ex novo*, y de que los movimientos estéticos inaugurales tienen larga y profunda sedimentación antes de la llegada de su refulgencia, podemos seguir aceptando sin posibles reticencias la afirmación de que el comienzo de la modernidad en lengua española se produce con los escritores de fin de siglo; con las modernistas en un sentido amplio.

Constituye una verdad admitida, alejada de cualquier planteamiento cuestionador, que el modernismo no es una escuela ni un movimiento artístico; ni tampoco es el exponente de una serie de creaciones con un marbete generacional. Muy al contrario, supone la traducción de una actitud existencial

que en su explosión estética se reconoce como novedosa. Que se reconoce como novedosa, pero que tiene sus pies anclados en esa otra actitud igualmente vital y con revestimiento artístico que conocemos como romanticismo. Ese romanticismo se verá reconocido en algunos caracteres del nuevo aire estético modernista: a saber, la oposición a la mediocridad y la chabacanería, a lo vulgar y a lo mezquino de la moral burguesa; la devoción por el pasado; el dominio de la pasión sobre la razón; la obsesión por la muerte; las tendencias a la evasión...

Volviendo al modernismo y hablando de formas literarias, la actitud estética modernista adopta una morfología formal característica reconformada desde los condicionantes de una decidida *voluntad artística*. Se trata de señales que pueden quedar registradas en detalles de forma, solamente; pero que, trascendiéndola, pueden traducir elementos más sutiles, nada superficiales o simples. En esta consideración estética se enmarcan las declaraciones de Juan Ramón Jiménez al diario *La Voz*, en 1935, y que suponen algo así como una poética a posteriori:

Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

Un impulso de entusiasmo y de libertad hacia la belleza -nos interesa añadir ahora- que tuvo la virtud de hacer nacer *la literatura hispánica*; es decir, la literatura que rompe los cercos de una óptica enfocada hacia la zona central de la Península para expandirse sobre los mares con la fuerza de una inauguración fértil; tanto más fértil cuanto más dilatado había sido el periodo de su abono.

EL MODERNISMO HISPÁNICO EN CANARIAS

Y desde esa atalaya hispánica y enfocando ahora nuestra lente hacia la literatura que se escribe en Canarias -para ir entrando en cuestión- aquel tópico de la nueva mentalidad reexaminadora y cuestionadora que identificaba *verdad* con *actitud crítica* -como señalábamos- cobra especial sentido. Porque fue en esa época cuando la voz poética canaria llegó a adquirir madurez y autenticidad de propia y verdadera, hasta poderse aseverar, como lo hace J. Rodríguez Padrón de manera rotunda, que "en el principio fue el modernismo"¹.

Y con el vigor explosivo de lo que irrumpe con la fuerza de los descubrimientos jóvenes, en la poesía modernista canaria se puede sorprender, de manera muy especial, la singularidad de aquello que da tonos idiosincrásicos a la literatura hispánica escrita en Canarias y que A. Sánchez Robaina expresó como una "especial luz añadida, superpuesta: (un) tempo insular (que a modo de) continuum sensible representa un enriquecimiento, un *regalo de sentido* a los caracteres múltiples de la poesía hispánica"².

En efecto, si observamos en rápida visión de conjunto el devenir de la poesía en Canarias desde las lejanas endechas (aquella extraordinaria muestra inicial dedicada a la muerte de Guillén Peraza); desde los tiempos inaugurales -bien presentes a partir del romanticismo- de Bartolomé Cairasco y Antonio de Viana; desde el barroquismo sentencioso o fulgurante, tan cercano al peninsular, que conoció nuestra poesía del XVII; desde los miméticos aires neoclásicos (nada impersonales, sin

¹ Jorge Rodríguez Padrón, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, Islas Canarias, 1991, p. 43.

² A. Sánchez Robaina, *Museo Atlántico*, Sta. Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1983, p. 10.

embargo) de finales del ochocientos o principios del novecientos; o de las voces del romanticismo que aúnan ecos sonoros y grandilocuentes a reivindicaciones regionalistas más bien retóricas, hemos de concluir en que hay que esperar a las primeras décadas de nuestro siglo para encontrar, "el momento en que una tradición cristaliza en universos verbales levantados sobre imaginación y realidad, sobre mito y lenguaje"³. Para poder hablar, en fin, de la llegada a una mayoría de edad para la poesía escrita en Canarias.

LOS TEXTOS MODERNISTAS CANARIOS

La realidad de los textos confirman los argumentos que esgrime la crítica cuando apoya la realidad de caracteres comunes y diferenciadores cuya existencia permite hablar de un modernismo canario como realidad distanciada de tal movimiento en el resto de la poesía española, y conformador de una *modernidad* literaria inaugural.

Conviene subrayar al respecto -por lo que tal recordatorio pudiera tener de valor y de oportunidad- que los escritores canarios de esa época modernista, que ya habían asumido la maestría de Juan Ramón Jiménez o de A. Machado, manifiestan, no sólo la más fiel recepción española del espíritu rubeniano sino que su voz modernista -como diría Rodríguez Padrón- "modula" de manera diferente a la peninsular, reflejando en esa "otra manera" una realidad distinta y excéntrica; y en gran parte paralela a la que se había vivido en Hispanoamérica (tal vez merced a la cercanía sudamericana apoyada, también, en otras influencias internacionales poco visibles en la Península (como la inglesa).

³ A. Sánchez Robaina, ob. cit., p. 28.

Como allí, en Hispanoamérica, la etapa que se abre en los años 30 del siglo XIX suponen la asunción de la conciencia de una personalidad y el despertar a la sensación, desazonante pero confortadora, de estar llegando a la mayoría de edad como pueblos. Por ello, y ya en los albores del XX -como ocurrió, también, en Hispanoamérica- no pudo ser el modernismo canario una perturbación momentánea sino la clave de toda una renovación poética, mucho más radical, mucho más auténtica de la que conllevó el modernismo en el resto de España.

De ahí, que se acudiera al asidero de lo autóctono atisbando a la necesidad de afianzarse en las voces señeras pero siempre presentes, de Cairasco o de Viana (recordemos la realidad mítica de la *Oda al Atlántico* de Tomás Morales), antes de refugiarse en lo exótico que viene dado -en el marco canario de la época que nos ocupa- por el contacto con la vida y la cultura inglesas, principalmente.

De ahí, que "la búsqueda de soluciones históricas" que Fernández Retamar reclamará para el modernismo en general⁴ se viviera doblemente en Canarias: desde el problema nacional del 98, bien cercano para el canario por proximidades familiares con aquellas tierras⁵; desde la concomitancia con Hispanoamérica basada en razones de lejanía y marginalidad

⁴ R. Fernández Retamar, "Modernismo, noventaiocho, subdesarrollo" en *Para una teoría de literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975. En la misma línea de pensamiento se desarrollan los planteamientos de Eugenio Padorno en el capítulo II de su monografía *Domingo Rivero. Poesía completa*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 46-51.

⁵ Respecto al reflejo del problema americano en los escritores contemporáneos a los años críticos cercanos a 1998, es curioso comprobar como nadie en España como el canario Pérez Galdós (con relaciones familiares cercanas en Cuba) se hizo eco de él; y no sólo en sus escritos periodísticos sino en la recreación e interpretación del tema mediante personajes concretos de sus novelas, sus *Episodios nacionales* o su teatro.

respecto a la "Madre Patria"; y desde la excepcionalidad característica de los lenguajes que responden a ambigüedades de una doble tradición.

De ahí, que se evidenciase una crítica al progreso como causa de la marginación de la potencia imaginativa del creador, concibiendo el modernismo como respuesta sensible e imaginativa al positivismo.

De ahí también, y como carácter singular y dominante, la entrecruzada tensión de los temas que se da en nuestra literatura: los reconocidos ya del aislamiento, el cosmopolitismo como diferencia, el mar que cerca y que impele junto a la persistencia temática de un intimismo menos emotivo que complaciente y melancólico, reflejo natural de la relación resignada y hasta complacida del poeta con su universo isleño. Y como desencadenado de este último tema, el intimismo, y condicionado por los demás, los motivos recurrentes de lo cotidiano —el paisaje urbano, lo pequeño, lo sencillo, lo próximo— que demandaba una expresión coloquial, dialogística, que no rechaza la ironía evasiva y distante como marca formal de la expresión de la propia sustantividad; y detrás de ella, de la existencia total del hombre, de todos los hombres.

Tales condicionamientos sustanciales demandaban una expresión poética diferente, especial; un lenguaje que habría de transparentar la asunción de esa madurez que, desde la periferia de la condición insular y precisamente por esa lejanía, la necesitó como reflejo; un lenguaje vivo y propio, eco de todos los ecos aunque personal y libre de imposiciones ajenas.

Es el lenguaje del primer Tomás Morales de *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar* (1908) el que señala la incorporación de esa literatura al modernismo hispánico; el mismo Tomás Morales que luego fraguaría en *Las Rosas de Hércules* (1919) un universo formal plenamente modernista-rubeniano de luz radiante, de mar rutilante fuerte y sonoro, identificador de sí

mismo y de la comunidad a la que pertenece, a la que resalta mediante la plasticidad complacida de un mundo optimista, "bien hecho".

Es también el lenguaje del Alonso Quesada de *El lino de los sueños* (1915), aquel que don Miguel de Unamuno supo reconocer ("escriba usted como ahora habla"⁶). Una voz -la de Alonso- propia y personal, auténtica, en la que el cosmopolitismo irá unido a la capacidad para captar lo exterior a él; en la que la consciencia dolorosa (y modernista) de su inserción en el mundo burgués halla en los juegos de la ironía el más atractivo y eficaz de los recursos lingüísticos; en la que la expresión del aislamiento no es un juego masoquista en torno al yo sino una situación personal de marginalidad intensamente vivida.

Es el lenguaje moderno y personalísimo de Domingo Rivero, un "digno precursor de los poetas interiores de la gran escuela de Tomás Morales, de Alonso Quesada, de Fernando González" -como se ha dicho tempranamente⁷; un poeta que interioriza la realidad, que encara lo cotidiano -los límites de un mundo- con tono de meditación metafísica y que es "la referencia ejemplarizante de una escritura que, atenta a lo esencial humano, disuelve su localismo en universalidad", en palabras de Eugenio Padorno⁸.

Es el lenguaje del mejor Saulo Torón cuya poesía, inmersa profundamente en la tradición española, (Juan Ramón Jiménez, A. Machado, J. Manrique...) se acerca a Quesada sin olvidar a Morales para cantar la inmediatez y la monotonía con sencillez; con una humildad resignada que no oculta los límites

⁶ En *Epistolario Unamuno/Alonso Quesada*, El Museo Canario, 1970, p. 32.

⁷ A. Valbuena Prat, *Historia de la poesía canaria*, Barcelona, Publicaciones del Seminario de Estudios Hispánicos, 1937, p. 58.

⁸ Son expresiones de Eugenio Padorno en la p. 53 de la obra citada en la nota 4.

de la realidad sino que la asume, aunque enbellecida tras la máscara poética.

SAULO TORÓN: UN MOTIVO POÉTICO

Saulo Torón. En este poeta modernista vamos a centrarnos en adelante, tras la introducción general anterior que me pareció obligada para centrar su tema.

Como sabemos, la obra poética de Saulo Torón (1885-1974) nos ha llegado en cuatro tiempos con títulos específicos: *Las monedas de cobre* (1919), *El caracol encantado* (1926), *Canciones de la orilla* (1932) y *Frente al muro* (1963) que se amplía con *Resurrección y otros poemas* en la edición de obras completas de 1970. Son cuatro tiempos que -como ocurre en toda obra poética esencial- forman un único poemario diversificado en matices, condensaciones sucesivas, como microcosmos, perfiladas dentro de su totalidad. Así lo supo ver Enrique Díez-Canedo, según leemos en su presentación a *Canciones de la orilla*:

Sería error pedirle al poeta verdadero una perfección más en cada libro -dice-. Sólo un libro se escribe. El tiempo hace ver la unidad que preside la obra del poeta más diverso, que va depurando su producto; es árbol que da fruto nuevo, tan nuevo hoy como hace veinte años.⁹

De ese poema en cadencias temporales que es la creación de Saulo Torón, nos proponemos extraer algunos "motivos", algunas espigas temáticas sobre las que profundizar en esta ocasión. El abanico de posibilidades que salta del poemario a la mesa de trabajo es amplio: el mar, la cercanía familiar, los espacios cercanos, los ambientes; la opresión de los límites geográficos.

⁹ Enrique Díez Canedo, prólogo a *Canciones de la orilla*. Cito por la edición de Interinsular canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1998, p. 132-33.



ficos o espirituales... O, también, y en otro orden de cosas, la presencia acusada de la melancolía, el chispazo irónico, la ruptura coloquialista... Forzoso es elegir.

Uno de entre estos motivos va a servirnos de pretexto poético para esta charla: aquel que salta a la superficie del texto precisamente para desgajar ante el lector la desnudez del alma del creador mediante declaraciones metapoéticas moduladas en diferentes sonos y ritmos. Con cadencia temporal recurrente el poeta se descubre ante los otros explicándose como tal; sintiéndose como tal. Tal vez para reafirmarse; quizás para conectar mejor con el otro -el receptor amigo- a partir del propio reconocimiento.

Este motivo metapoético inaugura la poesía saulina (primer poema de *Las monedas de cobre*, la primera colección). Con él Saulo Torón rinde tributo a sus maestros modernistas engrosando la nómina de los que dibujan en las portadas de sus colecciones poéticas esbozos de autobiografía poética. Ahora, en el caso de Saulo, se trata de un retrato interior de tono machadiano que constituye por sí mismo a la vez una definición personal que una declaración de intenciones poéticas. El título es significativo, "Primeras palabras", y desde el primer cuarteto, quedan dibujados los colores nítidos de la personalidad del hombre que es la del poeta; y la personalidad de estos momentos iniciáticos en su poesía, que va a ser la personalidad saulina de siempre.

Mi verso es el sereno manantial de mi vida
donde fluyen acordes todas mis emociones;
cada emoción que pasa deja una estela urdida
con el lino invisible de las meditaciones.

En el primer sintagma la reafirmación de la persona y del oficio como tema: "mi verso"; connotado por una serie de una serie de términos de sema común. Las abstracciones de alma y de pensamiento ('emoción', 'meditación') revitaliza-

das en acciones: manantial "que fluye"; emoción que en contacto con la meditación deja estela trabajada ('estela urdida') que produce ('lino sutil'). En consonancia, los determinantes son clarificadores de una personalidad sin estridencias: manantial sereno (o, en la realidad de la escritura, sereno manantial -nótese el valor añadido del epíteto); emociones acordes; lino invisible. Personalidad sin estridencias, dijimos, ratificada esta cualidad por la naturaleza de los motores emotivos que se especifican en el segundo cuarteto con versos de la mejor raigambre modernista y del más claro tono rubeniano:

El placer fugitivo que se esfuma en la hora,
el dolor del presente y el fracaso de ayer;
y la angustia infinita del corazón que llora
por el perdido encanto que ya no ha de volver...

Los dos tercetos, como demanda la estructura clásica del soneto, son recopilatorios, conclusivos, reafirmadores de la declaración de los primeros versos:

Todo fluye en mi verso cadencioso y sereno,
sin reproches violentos, porque he sido tan bueno
que a Nazareth me llevan la Humildad y el Perdón...

Y si el mal algún día viene a enturbiar la fuente,
el Amor la mantiene más pura y transparente,
diáfana, como el oro de una constelación.

Páginas más adelante, los poemas de *Las monedas de cobre* dejan caer nuevos datos sobre el quehacer poético bajo apariencia de un desahogo anímico espontáneo, desnudo en su expresividad:

¡Los sueños del poeta!...
Algo sidéreo que la mente abarca
un momento, y que luego se diluye
en un vago desfile de palabras...

El rostro más popularista del Saulo Torón de *Canciones en la orilla*, -los del parentesco con los poetas del 27 y los de la impronta magistral de Juan Ramón- van a revestirse de humildad (excesiva tal vez; es posible que más poética que sentida y sincera) para dejar constancia de los límites del mundo del poeta en una composición resuelta en versos cantarines, rasgueantes, de rancia estirpe:

Poeta del barrio,
a mi barrio debo
las coplas que hago.

Coplas marineras,
con sales de mares
y amargor de esperas.

Coplas inspiradas
en un sentimiento
que empieza y no acaba

y que van perdidas
en busca de un alma
que les dé cabida.

Apuntamos hace un momento la significación del poemario *Canciones de la orilla* en relación con los poetas del 27, y reveladores -también- de la impronta magistral de Juan Ramón; hablamos también de la humildad como actitud de base. Acabamos de escuchar un poema albertino-machadiano (perdósenos la expresión). Descubramos ahora, en las dos revelaciones metapoéticas que siguen (extraídas del mismo poemario), ecos singulares de las mismas voces y versiones diferentes de idénticos motivos. (En el primero de estos poemas, reparemos en los adjetivos que determinan la expresión poética para individualizarla: *clara y exacta* (como mi vida, como mi alma); *honrada y pobre, sincera y limpia*)

Palabra mía
clara y exacta,
clara como mi vida,
exacta como el ritmo de mi alma.

Palabra honrada y pobre
que dice, reza o canta,
según el sentimiento que la anime,
pero que no se vende ni se mancha.

Notemos ahora, en el siguiente poema, la sucesión de sintagmas nominales, desnudos como gritos, que matizan con otro tono la misma expresión poética en su esencia:

Poesía...
Pura emanación del alma,
ánfora de la idea,
embriaguez inefable,
estrella de consuelo,
sentimiento perpetuo,
milagro del espíritu...
Todo eso eres tú, ¡oh, Poesía!
reina de luz de mi vivir obscuro.

El motivo metapoético sobre el que hemos reflexionado a partir de unos textos concretos, se entrecruza en poemas diversos con declaraciones autoriales del propio quehacer, entreveradas en los versos como ayes escapados del fondo de la preocupación creadora: para afirmar una característica, para eludir una posición rotunda, para ironizar. Como aquellos que traducen con tono de confianza el elitismo del modernista de corazón romántico (el poeta= ser superior; la poesía= enfermedad irremediable) enraizado en la regia stirpe mallarmeana:

Para ahuyentar el tedio tenaz que me anonada
he tomado el sombrero y me he echado a la calle;
el vagar por las vías atestadas de tránsito
dicen que es un antídoto de este mal formidable.

Yo vago distraído, sin importarme nada
lo que miro y escucho; que son cosas vulgares.
las calles me parecen laberintos absurdos,
y los hombres, pigmeos casi insignificantes.

Está visto. No puedo declinar esta angustia;
el tedio que me invade, pertinaz y constante.
Es la misma dolencia que padezco hace tiempo,
la que dicen los médicos que es dolencia incurable.

Y enlazando la cuestión y reforzando la ironía, en otro poema:

Esta enfermedad mía, tan absurda y molesta...
pensar que voy a un sitio y temblar asustado,
como si un peligro fatal me amenazara
en todos los lugares a donde van mis pasos...

Los sapientes doctores me dicen que es dolencia
propia de los espíritus sensibles y románticos;
descentralización del engrane nervioso;
inquietud metafísica del hombre visionario.

¡Oh, queridos galenos! Vuestra sabiduría
llega a tocar los límites de lo extraordinario...
Ese es mi mal, sin duda; pero... ¿y la medicina?
No basta ahondar el mal, es menester curarlo.

Y aún la punta de sarcasmo dolorido de estos versos:

Sobre la mesa donde estos versos escribo,
traza un rayo de sol un arabesco extraño;
en la negrura mate de las tablas pintadas
el vívido reflejo se patentiza áureo.

Yo he suspendido un punto la labor preferida,
y he fiado la vista sobre el sutil hallazgo;
las rayas misteriosas de la luz en la mesa
me abstraen poco a poco, y olvido lo empezado...

Atentos en la vida a cualquier labor seria,
el más pueril engaño nos deja aprisionados...
¡Y así somos, poetas, risiblemente inútiles!
¡Así somos, hermanos, risiblemente vanos!

El quehacer poético; su aparente inanidad de oficio; su
grandeza; su dificultad... Sencillez diáfana para expresarlo:

Sobre la mesa, el papel;
entre los dedos, la pluma;
en el cerebro, la idea
que quiere brotar, confusa.

por el ventanal abierto
entra medrosa la luna,
tan tímida, que parece
que es el aire que la empuja.

En la pared, el reloj
marca las doce... la una...
las dos... ¡las horas muertas!
-El día no llega nunca.-

Oprimen el corazón
inexplicables angustias
de algo de ayer y de hoy.
-Penas calladas y ocultas-

La voluntad de crear
incita al alma a la escucha...
Y al fin, la idea que nace
salta al papel... y se esfuma.

Del primer libro de Saulo Torón dejó escrito Juan Manuel
Bonet¹⁰ que que "es uno de los mejores libros de nuestro

¹⁰ Prólogo de Juan Manuel Bonet a *Poesía completa* de Saulo Torón, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular canaria, 1988, p. ix.

modernismo" y destacó "el ámbito de su relación con la poesía en castellano del momento en que aparece"; de *El caracol encantado* destacó su prologuista, Antonio Machado, la limpieza y pulcritud de una poesía "pensada frente al mar", la contribución más clara del autor a este tema tan propio del canario. De *Canciones en la orilla* se ha destacado (el propio Bonet) la cercanía juanramoniana, matizada atractivamente por un populismo musical que lo acerca a los modos y los motivos de Alberti; y de *Frente al muro* y los poemas que lo siguen, habríamos de hacer hincapié en la especial adensación conceptual y el nuevo apunte realista, cercano y hasta pesimista que no consigue alejar del verso saulino los tonos serenos tan propios. Porque en un poemario u otro; en la etapa primera de su producción o en la realidad de los poemas últimos, como ya indicamos, Saulo Torón es el único, el incommovible, el hombre bueno, melancólico y sentimental de siempre; el eterno amigo de sus amigos; aquel de los modernistas canarios que supo elevar a categoría poética como ningún otro, el prosaísmo sentimental y la cotidianidad resignada en los lazos del coloquialismo y de la cercanía formales.

No podemos dejar de identificar con la poesía de Saulo Torón aquello que dejó escrito Ricardo Gullón a propósito de lo que llamó "las complejidades modernistas"¹¹: que el exotismo inicial pronto dejó paso en el movimiento a la sencillez imaginística hasta lograrse el milagro de la ponderación justa de la palabra, a la vez intensa que sencilla, directa y cercana.

Complementaríamos al maestro añadiendo, con la mente puesta en la expresión poética de Saulo Torón, que esa sencillez y esa ponderación es la respuesta personal de nuestro poeta en el marco de uno de los caracteres modernistas de

¹¹ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Alianza Universidad, 1990, pp. 37-38.

reconocimiento universal: la lucha contra la vulgaridad, la chabacanería, el ensoberbimiento burgués, un modo personalísimo de combatir la imagen de una realidad negativa.

Saulo Torón es un poeta de cuerpo entero en el que naturaleza, personalidad y palabra poética aparecen perfectamente ajustados. Nunca dejaremos de admirar la intuición certera de Pedro Salinas en el retrato que de él trazó con ocasión del "Envío" que acompañó a la aparición de *Las monedas de cobre*, un retrato unipersonal pero que se enriquece con el telón de fondo de la comunidad poética de su tiempo, y que va a servir de remate a la incursión poética saulina que ha motivado este texto.

Tú que, al mediado de tu vida,
hasta nosotros te llegaste
con sólo unas monedas de cobre
en la palma de la mano abierta,
señor eres de gran riqueza
que no se cambia ni se acuña,
y tras la cual nos afanamos,
como mineros incesantes
y como comerciantes activos,
unos cuantos hermanos dispersos,
de común anhelo, en la tierra.

Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria

Jesús Páez Martín

En muchas ocasiones hemos sustentado la idea de que la literatura canaria se define más y mejor a sí misma en aquellos momentos en que en las Islas se acogen las estéticas más universales y universalistas: tres grandes momentos podemos traer como prueba de esta afirmación: el de la poesía de compromiso social en la década del existencialismo europeo (años cuarenta); las vanguardias que contemplaron la gran contribución de la facción surrealista de Tenerife y el Modernismo, ese amplio movimiento que significó "el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante siglos por la sensiblería burguesa" tal como dijera Juan Ramón.

La literatura española entra en la modernidad (prácticamente s. XX) con dos actitudes:

1.- La influencia de la bohemia finisecular ("golfemia": Valle-Inclán), también decadentismo y luego modernismo, que genera toda una serie de escritores de tipo esteticista evasivo a los que se les denomina modernistas. Esta actitud modernista estaba ya en Clarín. El concepto estuvo pululando por el país y quien lo definió definitivamente fue Juan Ramón Jiménez.

2.- El regeneracionismo y noventayochismo: en un determinado momento ambas actitudes confluyen no sólo en muchos autores, sino que también en la presencia de auténticos genios o incluso de obras generales. Ej: Valle-Inclán. Obra con maridaje perfecto entre regeneracionismo y bohemia: *Luces de bohemia*.

Por su parte, la literatura canaria, mimética de la peninsular, va a encontrarse a sí misma en el primero de los movimientos y es curioso señalar que apenas -salvo en contadas ocasiones, contadas actitudes, contados párrafos de Alonso Quesada- va a manifestar contaminaciones regeneracionistas.

Titulamos apresuradamente esta exposición con el rótulo de la atmósfera lírica finisecular porque nuestro objetivo es analizar la riqueza poética de una época extraordinaria de nuestra literatura desde un punto de partida y una perspectiva que no quiere contemplar sólo corrientes y escuelas, ideologías estéticas excluyentes -tal como suelen presentarlas las historias literarias y críticas al uso- sino que nos proponemos considerar cuál es el clima lírico del periodo finisecular que queremos ver como un entramado, un espectro variadísimo que registra en medio siglo la mayoría de las posibilidades líricas que puedan formularse. Queremos apoyarnos inicialmente en unas ciertas consideraciones de José Antonio Gabriel Galán quien en la revista *El Urogallo*, y en un artículo que titula "Una revisión imprescindible" nos dice:

Parecería que el azar, determinadas afecciones amistosas o algún incontenible afán pedagógico fueran los responsables de lo que podría considerarse como *historia oficial de la literatura española actual*. Tanto en narrativa como en poesía resulta curioso comprobar la facilidad o frivolidad con que se han establecido pautas hoy inamovibles, universalmente aceptadas. Sin embargo, somos cada vez más los que consideramos que esa historia está distorsionada, burdamente maquillada, carece de rigor y se ha formulado teniendo en cuenta sobre todo criterios ajenos a la estimación objetiva de las obras originales.

Flota en el ambiente una cierta necesidad correctora, revisoria. No es posible seguir conviviendo con unos intereses tan veleidosamente creados. Puede que desde un punto de vista didáctico sea cómodo seguir enseñando según unos cánones rígidos como la lista de los reyes godos, pero la precisión crítica terminará imponiéndose y estableciendo nuevos cauces de

entendimiento bien alejados de las apresuradas canonizaciones coyunturales.

Etiquetas como Modernismo y 98, Novecentismo o Generación del 27, consideradas como compartimentos estancos y como movimientos sucesivos que desplazaban a los anteriores, son esas "apresuradas canonizaciones coyunturales". Más allá de ellas, por lo que a la poesía lírica de la modernidad se refiere, desde el periodo finisecular, incluso antes, se declaran unas atmósferas, unos fluidos contaminantes, unos espacios a los que se extienden las influencias de unas determinadas concepciones poéticas que no son las dominantes, sino todo lo contrario, pero que van a constituirse en los verdaderos códigos líricos hispánicos contemporáneos.

El movimiento romántico creó una primera gran atmósfera, un estado de espíritu colectivo que se caracterizó por una tendencia hacia la rebeldía y el predominio de lo emotivo y sentimental obedeciendo al genio. Este penúltimo movimiento universalista y uniformador de todas las formas culturales -el último será el vanguardismo surrealista- entra a finales del S. XIX en un proceso de descomposición y degeneración natural que culmina con el relevo del Realismo, que, si bien tuvo en la novela su género por antonomasia, también contaminó a la poesía. Las fases de esta descomposición, que no hay que interpretar siempre en sentido peyorativo, fueron:

1.- Una poesía romántica depurada, procedente del Romanticismo alemán que se decantaba en una lírica breve, popular, expresada con lenguaje simbólico de la Naturaleza y, sobre todo, basada en la intensidad que recogía el espíritu esencial de la balada. De entre ellos, hay un predominio de Heine, el exquisito escritor que tanto influyera en la poesía de la mitad de siglo y, en particular, en Gustavo Adolfo Bécquer. Atendamos a lo que sobre este poeta nos declara Jorge Guillén en *Lenguaje y poesía*:

[...]andaluz de nombres nórdicos y apellido germánico, aparece como una cima extraña -en parte- a la historia española, donde el visionario, el mero visionario seglar no abunda. Siempre los críticos han puesto en relación a Bécquer con la literatura alemana. Nada más justo si se presenta esa relación como afinidad y no como servidumbre a tales y cuales "fuentes", aunque influjos de pormenor tampoco falten. Los predecesores de Bécquer son, sin duda, aquellos poetas que en Alemania, desde finales del S. XVIII, proclaman el valor primordial de los sueños (...) En estos estados prepoéticos surgen con las emociones las imágenes. El soñador -aún no el poeta- siente, ve. No son por supuesto fenómenos desligados. Visión y sentimiento nacen fundidos. Una nota común poseen: su índole irracional. Entonces no se piensa. Bécquer ha percibido claramente la singularidad de una situación que bien puede ser calificada de trance: especie de profano éxtasis estético.

Este primer simbolismo fue entrevisto incluso por Galdós, quien escribe en la crítica al libro *Las Auroras* del tinerfeño Rafael Martín Fernández-Neda, lo que opina acerca de los poetas alemanes con estos juicios:

[...]persiguen siempre el pensamiento, se apoderan de él, lo simbolizan en los objetos más bellos caminando directamente a un fin moral que ocultan cuidadosamente a la curiosidad del lector, ponen en juego sus elementos, trazan un plan sencillo, desarrollan una acción inocente y al cabo llegan...al fin que se proponen.

Esta poesía, cargada a menudo de simbolismo, que en cierta manera sirvió para comenzar a oxigenar la atmósfera lírica española que no lograba desprenderse del más histérico Romanticismo fue muy admirada por Don Benito, a juzgar por la exégesis en extremo elogiosa que realiza del libro inmerso en esta línea, titulado *Cantares de Don Melchor Paláu y Catalá*.

Más adelante, Don Benito defiende a través de su crítica a los Cantares de Melchor Paláu una poesía sensible, idealista, estética, incontaminada de prosaísmo realista, sentimental y auténtica, como lo expresa declarando:

Recibamos nosotros con los brazos abiertos este precioso libro, donde resplandece el más delicado sentimiento expresado con voces de inefable ternura, que no tocan jamás el límite de la sensiblería.

En una palabra, el narrador canario manifiesta una clara afición hacia una lírica de contenido sentimental verdadero, expresada en una forma lisa y llana, capaz de calar el alma.

La repulsa del artificio lírico, del convencionalismo poético le lleva a negar y abominar con cierta obsesiva insistencia, como vemos, la poesía idílica, pastoril, en extremo idealista. el carácter visionario y sublimador a que tiende naturalmente la lírica, la idealidad que la poesía conlleva, hace que el ingente narrador no amara excesivamente *los mundos sutiles, ingrávidos y gentiles, como pompas de jabón*, que dijo el gran Machado.

Esta atmósfera lírica que desemboca en Bécquer y Rosalía va a ser el único eslabón de la cadena que persiste a lo largo de toda la Edad de plata, pues, sobre todo el poeta sevillano estará en el sustrato de Juan Ramón, o en el de Cernuda.

La literatura después del romanticismo plantea nuevas atmósferas, nuevos climas, donde algunos poetas tenderán a una continua labor de transformación en clave individual de su propia experiencia de la naturaleza, proporcionándonos así no solamente un sentimiento del paisaje. La naturaleza se convierte en tema básico para la poesía, y central, no solamente en un elemento de fondo para acciones y diálogos (no es sólo escenografía), sino que es fundamentalmente un gran vehículo de revelación del alma y del sentido moral y trascendente de la vida (ej: "A un olmo seco", Machado). Se va acelerando la ten-

dencia al paisajismo descriptivo en tanto que estados de alma o matices de realidades sentimentales...

Como había dicho desde el propio preromanticismo el gran precursor que fue William Wordsworth, la poesía se origina a partir de la emoción recordada en tranquilidad.

Además de esta atmósfera de contenido que se crea desde el romanticismo hay una pretensión de intensificar y democratizar el lenguaje. Se deja el lenguaje retórico y se refuerza lo cotidiano. No hay palabras poéticas ni antipoéticas (todo depende de la atmósfera propia del poema). Evitar la dicción poética bajo el imperativo clásico del *decorum*.

Respecto a Canarias esta línea se conforma-aunque habríamos de hacer matizaciones que, por apresuramiento no hacemos- con los nombres de los ya etiquetados como premodernistas: Julián Torón, Luis Doreste Silva y la voz reciaamente lírica de Domingo Rivero.

2.- Poesía degenerada por la sensiblería burguesa:

A una especie de callejón sin salida se había precipitado la lírica española: de un romanticismo que, sobre todo y además en las Islas, se prolongaba demasiado - se halla, a veces, en manuales y textos críticos una expresión poco afortunada, por ambigua, aquella de posromanticismo, o poesía realista, o poesía de la Restauración - a un realismo-regionalismo positivista y en exceso didáctico que, por sus mismos presupuestos, no pudo crear una lengua de arte. La vena lírica se agostó en ese mal llamado posromanticismo, que tiene una expresión muy certera en la denominación de Allison Peers como "El romanticismo desteñado". En general, pues, la poesía de finales del XIX - salvo las excepcionales y geniales voces de Rosalía y Bécquer -que, en virtud de esa genialidad lograron superar la mediocridad dominante, presenta una calidad lírica tan lamentable que hizo decir a Azorín tajantemente: " Es con su vulgarrismo, con su total ausencia de arranques generosos y de

espasmos de idealidad, un símbolo perdurable de toda una época de chabacanería en la historia de España".

Esta segunda atmósfera lírica, en general prosaica y ramplona, desprovista de sentido poético, ahogada por una retórica vacía y descolorida y que centraba su eje en la anécdota sentimental y anodina quedaba reducida a ser la expresión de una blanda sensiblería burguesa, sin nervio, que en los peores casos llega a extremos inconcebibles de cursilería. Veamos una muestra palpable en los siguientes versos:

En guerra y en amor es lo primero
El dinero, el dinero, el dinero.
¡Qué hermoso es lo creado!
¡La tierra, el mar, la bóveda estrellada!
mas después de bien visto y bien pensado
¿para qué sirve todo?. Para nada.

Este poema tiene la pretensión de ser una condena atroz del materialismo, una exaltación ante las maravillas de la creación y la propuesta final de la inutilidad de todo, de un nihilismo vital. Comparémoslo ahora con la profundidad no sólo temática sino expresiva, apuntando más o menos hacia los mismos temas, pero en la voz de un auténtico poeta que, por mor de la revolución que sobrevino en la poesía a principios del siglo XX, fue capaz de formular como un ligero temblor lo siguiente:

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber.
Lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed.
.....
¿Dónde está la utilidad
de nuestras utilidades?
Volvamos a la verdad:
Vanidad de vanidades.

Se trata, naturalmente, de un gran poeta que utiliza ya otro lenguaje: Machado.

Veamos otro ejemplo en otro breve poema que quiere convencernos - fundamentalmente eso, convencernos, no hacernos vibrar sencillamente con la belleza que arroja un pensamiento, no sugerir una realidad bellamente, objetivos prioritarios de la lírica, sino convencernos lisa y llanamente de lo que quiere plantear, y esto no es poesía, es adoctrinamiento, es una pesadez -. Se titula el poema "Cosas del tiempo". Fijémonos que utiliza uno de los temas más tratados y más trascendentales de la lírica universal y española, tema que tuvo hermosas y líricas formulaciones en Jorge Manrique o en Quevedo, en Garcilaso o en Góngora. El poema dice así:

Pasan veinte años: vuelve él
y al verse, exclaman él y ella:
(¡Santo Dios! ¿Y éste es aquél?)
(¡Dios mío! ¿Y ésta es aquélla?)

Y aunque no dejemos de apreciar cierto ingenio, cierto ludus lingüístico incluso, la inspiración, la formulación, la expresión, en definitiva es tan burda y elementalmente prosaica que no podemos por menos que declarar que eso no es la poesía ni en eso se queda el sentimiento lírico.

A Don Ramón de Campoamor le cabe el honor de ser una de las voces que contribuyeron grandemente a ese estado de la lírica, debatiéndose en aquellas expresiones afectadas conscientemente de prosaísmo y ramplonería, que significaban descomposiciones de la sensibilidad romántica. Esta descomposición natural del Romanticismo adoptó tres matices:

1.- Un escepticismo irónico que contrasta con el entusiasmo romántico.

2.- Una grave preocupación por los problemas morales contemporáneos que genera una poesía doctrinal.

3.- La atracción del ambiente nativo, costumbrismo y regionalismo, en una palabra. Esta última vertiente es lo que es Canarias se fragua con la etiqueta de Escuela Regionalista de La Laguna. En palabras de Valbuena Prat: "el amor a la región y al paisaje preparó el gran movimiento lírico de Gran Canaria, que con un poeta de la talla de Tomás Morales dio un valor cosmopolita a lo que sólo había sido meritoria labor insular"¹.

Como todos sabemos, "a fines del S. XIX se constituye un núcleo de poetas en Canarias -especialmente en Tenerife- en el que aparece un intento de escuela regional, a base, sobre todo, de temas históricos y de paisaje de la tierra"². Entre 1878 y 1920 se desenvuelve el ciclo vital de esta escuela que registra los nombres de Nicolás Estévez, Amaranto Martínez de Escobar, José Tabares Bartlet, Antonio Zerolo y Guillermo Perera. Como bien expresan Artiles y Quintana:

Se intentaba crear una poesía más independiente, más inmersa en la historia y la geografía insulares, menos al dictado de los poetas de la Península. Se quería quitar énfasis a la poesía, morigerar el lenguaje declamatorio del romanticismo, hasta lograr una voz más familiar, más cercana y más realista. Pero, en verdad, esta vuelta a la antigüedad heroica, al indigenismo y al paisaje local, tenían su correspondencia en el romanticismo peninsular y europeo, ya un poco anacrónico. Y aunque se aquietaron las voces de Espronceda y Zorrilla, comenzaron a oírse las de Bécquer, Núñez de Arce, Campoamor y Gabriel y Galán³.

Pero el imponderable a vencer, que sería el gran mérito y conquista de nuestros poetas mayores con Tomás Morales a la cabeza era la expresión en un lenguaje hueco, retórico, vulgar,

¹ A. Valbuena Prat: *Historia de la poesía canaria*, pp. 54-55.

² Artiles y Quintana: *Historia de la Lit. canaria*, p.137.

³ *Op. cit.* p. 137-38.

vacío, lejos de la vibración lírica y que era sólo pura realidad rimada y ritmada.

Este estado de poesía convertido en una atmósfera asfiante era necesario oxigenarlo. Y lo primero que debía cambiar era la condición del creador lírico. Se había olvidado cuál era la verdadera finalidad del poeta: la de cantar y estar en contacto o ser un transmisor de la belleza. No adoctrinar, no convencer, no formular tesis o sentimientos estrictamente personales a modo de confesiones íntimas particulares que no trascienden a los demás hombres. El poeta debe cantar los "universales del sentimiento", que diría posteriormente Machado; también los del pensamiento, el pensamiento o la vivencia, pero debe cantar, es decir, convertir su lenguaje, la cobertura formal de todo eso: pensamientos, experiencias, vivencias, sentimientos, visiones de la realidad interior o exterior, en música, en ritmos, en expresiones bellas, rimadas o no, orquestadas consonantemente o no, pero, *per natura*, toda poesía debe poseer una musicalidad, unas íntimas armonías que, a veces sólo se basan en expresiones sugerentes. Recordemos que los poemas homéricos, primeras muestras de nuestra literatura occidental, comienzan con un verso hexámetro en cuyo primer pie se hace ya referencia a la condición sustancial de la poesía épica o lírica: "Canta, oh musa". Y, aunque la épica más bien narra cantando, la lírica canta narrando, o exponiendo, o sugiriendo, pero fundamentalmente, canta. Varias de las formas consustanciales del género lírico son las odas, las baladas, los himnos. Es "la música ante todo" que pedía el gran poeta francés, a quien el propio Rubén Darío llama "padre y maestro mágico", el gran Paul Verlaine, que tanto hizo en este sentido por devolver a la poesía su condición de música con palabras sugerentes y evocadoras. Aún así, como dice J. M. Carre: "Pero ya se vislumbra que quedará muy rezagado frente a las audacias de Rimbaud. Su temperamento de poeta acariciador y dulce

sabrá moverse en el cuadro de las rimas, su ternura mimosa se acunará en canciones veladas y en voz baja, al contrario de Rimbaud, que gustará del choque de los colores fulgurantes, la cascada de imágenes que se entrechocan, el flujo y reflujo de la poesía rimada." Porque, a más de músico captador y elaborador de la belleza, el poeta es aquel ser casi divino que ve más allá de las cosas a través de las cosas. Ya diría también don Antonio Machado que:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.

Esta condición de vidente, que había sostenido el gran Rimbaud, de captador de los misterios de la realidad, elaborador a partir del lenguaje de poemas auténticas expresiones de captaciones inexpresables, pero que todos hemos sentido sin acertar a formularlas, como lo asienta precisamente nuestro Tomás Morales denotativa y connotativamente a la vez cuando nos dice en un poema:

En estas horas buenas de exaltación de espíritu
la inquietud de las cosas desciende a nuestro lado,
y al indagar sus almas frente a frente al misterio,
sentimos que las nuestras se van utilizando
y miramos y vemos y escuchamos y oímos,
algo que en nuestra vida vivimos y escuchamos...

Es en estas captaciones mágicas donde estamos tocando el fondo de la poesía. La captación en los grandes poetas se traduce en lenguaje sugerente, elaborado a partir de la elección de la palabra, de la justa palabra. En la expresión mallarmiana: La poesía está hecha de palabras. Pero palabra prestigiada por

el aliento lírico. Un ejemplo lo encontramos también en el poeta canario. Nos van a permitir ahora que aludamos a los cuatro versos que entre todos, preferimos de Tomás Morales, porque vemos en ellos dos cosas: la primera, la maestría con que ha sabido utilizar dos palabras que, expresadas fuera de contexto, convendrán todos conmigo en que no tienen nada de poéticas, son más bien antipoéticas: se trata de dos verbos: resongar y acurruca.

La segunda razón es porque sólo un canario de nacimiento y de corazón lleva esas palabras en el alma, en su lengua cotidiana. Pues bien, notemos como rezuman belleza y canariedad estos dos verbos en un contexto lírico, estético, debido a esa varita mágica que posee el gran poeta. En el soneto IV de Poemas del Mar en el que describe el poeta una noche invernal en el muelle, un día de viento y lluvia nos dice en expresión justa, cercana, familiar:

En la playa, confusa, resonga la marea,
las olas acrecientan en el turbión su brío,
y hasta el medroso faro que lejos parpadea,
se acurruca en la niebla tiritando de frío.

Es pues, a partir de esta metamorfosis respecto a la misión del poeta por donde comienza la oxigenación de la poesía española: simbolismo, expresión lírica, musicalidad, belleza comienzan a ganar la batalla al mimetismo, retoricismo, al prosaísmo y la vulgaridad. Ello lo consigue la nueva actitud que se impone en la literatura europea, en particular francesa, a partir de los poetas malditos. En palabras de Valle-Inclán:

La condición característica de todo arte moderno y muy particularmente de la literatura es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que querían dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua... Esta analo-

gía y equivalencia de las sensaciones es la que constituye el modernismo en literatura. Su origen debe buscarse en el descubrimiento progresivo de los sentidos que tienen a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido.

3.- Una tercera fase procedente de la descomposición del Romanticismo finisecular fue el clima pre-modernista, que se ha ido gestando desde el fin de siglo, como ha mostrado en su magnífico estudio Katarina Niemeyer. Se utiliza el término de Premodernismo para designar una estética, sobre todo lírica, que despega del Romanticismo, no termina de asimilarse a la poesía realista y supone una avanzadilla del Modernismo hispánico. Es la nueva concepción poética que se percibe en los lamentablemente olvidados nombres precursores de Manuel Reina, Ricardo Gil o Salvador Rueda. Destaquemos sobre todo al primero quien declaraba muy moderna y baudelairianamente. "Mi corazón se arrodilla delante de toda belleza", o resaltemos que fue el autor de un poema titulado muy significativamente *La última noche de Edgar Poe* en el que aparece muy tempranamente un cliché modernista: el bohemio ante el vaso de ajenjo.

4.- La última fase de descomposición se produce a partir de ese movimiento que Juan Ramón Jiménez definió como:

El Modernismo fue una tendencia general, alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania donde se producía un movimiento de tipo reformador por los curas llamados modernistas y aquí en España la gente nos puso este nombre de modernistas por nuestra actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el S. XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza...

Hay un texto de Manuel Machado, entresacado de su artículo de título "*La guerra literaria*" en el que se expone el clima lírico de los últimos años del XIX:

Allá por los años de 1897 y 1898 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que las que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio, incorregible, muerto hace poco, volvió por entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por primera vez en Madrid versos de Verlaine. Pocos estaban aquí en el secreto. Entre los pocos, Benavente, que a la sazón era silbado casi todas las noches al final de obras que habían hecho, sin embargo, las delicias del público durante toda la representación. Un gallego pobre e hidalgo, que había necesariamente de emigrar a América, emigró, en efecto, y volvió al poco tiempo con el espíritu francés más fino de los Banvilles y Barbey d'Aurevilly mezclado al suyo clásico y archicastizo...Finalmente con uno de esos cargos diplomáticos de ciertas republiquititas americanas, se hallaba en Madrid Rubén Darío....A estos elementos se unió el poeta ya entonces granado Salvador Rueda, cuya exuberante fantasía, descarriada a veces, pero poderosamente instintiva, había roto ya en cierto modo los límites retóricos y académicos.

Como puede desprenderse de las propias y precisas palabras de un testigo activo y ocular como Manuel Machado la atmósfera lírica finisecular era muy compleja, pues que nos da un ejemplo claro de aquella maraña de tendencias que luego vamos a conocer con el nombre en exceso amplio de Modernismo, que es un espectro que cubre desde un pre-modernismo a un modernismo hispanoamericano, un modernismo estrictamente rubeniano y un modernismo canario.

Porque eso que denominamos ambiguamente el Modernismo fue algo más que una simple y nueva forma de expresión que irrumpió en la vida literaria en la transición del XIX al XX. Si la poesía lírica es lenguaje, si en poesía no es tan importante lo que se dice sino el Cómo se dice, es indudable que esos "cómos" fueron y son, de hecho, los códigos simbolistas y modernistas que renovaron la poesía española y formaron

la base para un refloreamiento posterior. Porque hay que distinguir en esta gran atmósfera cuatro fenómenos:

1.- Un Modernismo español en solución de continuidad con respecto a la poesía anterior (premodernismo) cuya cima literaria puede ser representada por poetas como Francisco Villaespesa o Eduardo Marquina y que tiene su mayor exponente en Manuel Machado.

2.- Un Modernismo rubeniano cuya cima es Rubén Darío; a partir del cual se puede hablar de literaturas hispánicas. La existencia y presencia de Rubén unifica la literatura española con la Hispanoamericana, armonizando una literatura de común denominador. Ya no supone la relación metrópoli - colonia, lo que sucede es que la lengua, el instrumento es el mismo. No hay relación mimética con la literatura de la metrópoli; por primera vez el proceso se invierte. El modernismo rubeniano significó en el fondo un elemento de unión entre las literaturas hispánicas. Rubén es el eslabón que une la tradición lírica de los países hispánicos, es un armonizador. He ahí su primer gran valor.

3.- La corriente que, aprendida de Rubén D. y sus fuentes (Verlaine, la poesía francesa de los decadentistas: parnasianos, simbolistas), genera un modernismo antimodernista. Se refiere a las contaminaciones modernistas de J.R.J. y A. Machado, pero también a la negación de estos autores al lenguaje vacío del modernismo. Hubo, pues, un modernismo machadiano y otro juanramoniano, pero realmente lo que tenían es un contacto contagiosos y contagiado de determinadas entonaciones del lenguaje modernista que ellos superaron y, por ello, realmente lo que Machado y Juan Ramón suponen es ya la superación del Modernismo.

4.- El modernismo canario o modernismo universal y atlántico, al que, en terminos de configuración nacional deberíamos en puridad denominar "posmodernismo". Tomás Morales

fue un poeta, que, en justa expresión de Valbuena Prat "aparece, con Manuel Machado, quizá, como el primer poeta español del ciclo llamado modernista". Porque Tomás Morales, afiliado al código modernista no sólo impulsó la poesía canaria, sino que con su obra unitaria *Las rosas de Hércules* forma parte de los grandes innovadores que abrieron caminos a la poesía contemporánea española.

Tomás Morales Castellano, natural de Moya, isla de Gran Canaria, "el más amplio sinfonista del Atlántico", como le llamara apasionadamente el prestigioso escultor Victorio Macho. Hoy puede asumirse con totalidad los versos y responderse con tres rotundas afirmaciones aquellas preguntas que se hiciera en su día el insigne Salvador Rueda en la composición "El poeta futuro Tomás Morales".

Ciertamente, eso fue, eso es Tomás Morales, titán del verso, orquestador de la palabra, canario poeta que impregnado de atlantismo - carácter fundamental y determinante del isleño - supo, además, en su poesía y su estética, cantar la canariedad anexionada e inmersa en la cultura occidental, de raíz hispánica en la que nos integramos, a través de ese Océano, porque el mar, ese Atlántico infinito que ordenó su canto, considerado a menudo por el creador canario como un mar mitológico, que arropa un Archipiélago mitificado, ese mar que es un dulce y terrible, aunque paternal Poseidón, que inspira al hombre-poeta, y le hace expresar claramente en sus versos:

El mar es como un viejo camarada de infancia
a quien estoy unido con un salvaje amor;
yo respiré, de niño, su salobre fragancia
y aún llevo en mis oídos su bárbaro fragor.

Y al lado del mar, también fue el hombre que mejor cantó y expresó con lenguaje sugerente y sutiles rimas toda la ternura, la inmensa humanidad de sus gentes, esos lobos marinos que el

poeta amó y reflejó en estrofas descriptivas de sus vidas, esos viejos marineros tan llenos de heroísmo y recorridas de mágicas leyendas, costeros nuestros que cuentan sus historias en las tabernas del puerto, "orgullosos de su pasado inquieto", hombres que cantan melancólicamente en la noche calina del muelle.

Componiendo su verso grandilocuente en torno a tres temas fundamentales, Tomás Morales se integró en un Modernismo de signo muy particular: desde lo pagano y greco-latino hacia lo cosmopolita, desde el cosmopolitismo a lo canario próximo; nuestro mar y nuestros volcanes, Neptuno o Marte, la calle de Triana, el puerto y Vegueta, Constantinopla, Cádiz o Liverpool aparecen en la poesía del cantor del Atlántico en obediencia a toda nuestra configuración cultural. Tomás Morales debe ser para el canario no sólo un poeta lírico por excelencia, sino el juglar épico que exaltó su estricta nacionalidad.

Ya es un tópico considerar a Tomás Morales, a Quesada y S. Torón como la tríada clásica de la poesía canaria contemporánea. En efecto, estos tres poetas de principios de siglo que se profesaron entre ellos admiración y amistad son los tres grandes, los poetas que formaron la mayor y más cualificada generación poética de Gran Canaria.

Dado el carácter mimético de la lírica insular que, salvo contadas y raras excepciones discurría al compás de lo que se dictaba en la literatura peninsular, la poesía canaria había llegado al mismo callejón sin salida al que se había precipitado la lírica española de la Península: de un romanticismo que se prolongaba demasiado y, como ya hemos dicho, a Tomás Morales Castellano, le cabe el honor de ser una de las voces que contribuyeron grandemente a la oxigenación de la poesía canaria y española, porque Tomás Morales fue un poeta, en primer lugar. Porque Tomás Morales, con su admiración por Rubén

Darío, el artífice introductor y propagador de esa corriente que se rebeló frente a los excesos de sentimentalismo y prosaísmo en la poesía finisecular, afiliado al código modernista no sólo impulsó la poesía canaria, sino que con su obra unitaria *Las Rosas de Hércules* forma parte de los grandes innovadores que abrieron un camino a la poesía contemporánea española. Esta es su importancia extrínseca, pero a mí me gustaría hablar de su importancia intrínseca, de lo que, hoy por hoy, que es lo que cuenta, supone la poesía de Tomás Morales y la experiencia de lectura de su obra.

No quisiera enfrentarme a Tomás por la vía de la erudición y la crítica aséptica - aunque la más rigurosa, no siempre la más válida pedagógicamente, ni la que nos proporciona las claves más operantes para disfrutar del placer del texto, el placer de la lectura, que es lo que debe ser un enfrentamiento con una obra poética -. Voy a transferirles al Tomás Morales que yo conozco y valoro, basándome únicamente en la experiencia personal del contacto con su obra, mi experiencia subjetiva de lectura. También es éste un gran método crítico que, además, campeó asimismo en el fin de siglo: la crítica impresionista. Tampoco voy a perder tiempo haciendo crítica biográfica, porque como decía León Felipe, "los grandes poetas no tiene biografía, tienen destino, y el destino no se escribe, se canta". En efecto, la mejor etiqueta - tan falsas, a veces, y tan certeras, otras - que se le puede imputar a Tomás Morales, es la de cantor. Este es el oficio del poeta por antonomasia. Pues bien, la etiqueta de cantor es la justiprecisa que conviene a Tomás Morales, ya que si repasamos el índice de las composiciones que integran *Las Rosas de Hércules* nos encontraremos con títulos como "Serenata", "Oda a las glorias de don Juan de Austria", "Oda al Atlántico", "Himno al volcán", "Pastoral romántica", "Balada del niño arquero", y más explícitamente los títulos precedidos con la propia expresión Canto: "Canto inaugural", "Canto sub-

jetivo”, “Canto en loor de las banderas aliadas”, “Canto conmemorativo”, “Canto a la ciudad comercial”.

La dimensión de cantor épico-lírico, su vocación de forjador de músicas la confiesa el propio poeta en un hermoso poema, de clara influencia rubeniana, donde, a través del elemento simbólico de la forja de una espada expresa su voluntad de elaborador musical del verso. Dice el poeta:

Yo he forjado mi acero sobre el yunque sonoro,
al musical rodoble del martillo potente.

Y más adelante añade:

Yo quise que el universo, como en mi espada, hubiera
románticos ensueños y cánticos triunfales.

Es "la música ante todo" que pedía el gran poeta francés, a quien el propio Rubén Darío llama "padre y maestro mágico", el gran Paul Verlaine, que tanto hizo en este sentido por devolver a la poesía su condición de música con palabras sugerentes y evocadoras. Tomás Morales aprendió la lección de los maestros, bebió en Verlaine y en Rubén Darío y, hoy por hoy, es Morales uno de los más grandiosos orquestadores del verso con que cuentan nuestras letras. Pero no es el poeta de Moya un simple imitador de Rubén, un afiliado a la poesía musical de estirpe rubeniana. Rastreando en la sonoridad elocuente de sus versos, vemos como su música viene de más allá: de los clásicos. En el célebre prólogo de Enrique Díez Canedo a la edición de 1922 Libro I de *Las Rosas de Hércules*, el agudo crítico supo ver este ascendiente de Morales y la influencia en él de poetas latinos como Catulo, Ovidio - los dos grandes poetas eróticos y amorios -, Ausonio o Claudiano. Dice Díez Canedo:

De ahí viene la elocuencia, que es cualidad cardinal en la poesía de Tomás Morales, de su abolengo latino que, seguramente sin proponérselo le lleva a acertar en su vocabulario con la palabra evocadora, concreta, apretada de zumo clásico, o

sugerir con su alejandrino la andadura del pentámetro y acentuar en exámetros la amplitud de sus versos mayores.

Sin embargo, demostrada así sea levemente la etiqueta de "cantor", primera y más evidente cualidad de la poesía de Morales, permítanme ahora referirme a otra cualidad intrínseca a la poesía de Tomás que creo es, actualmente, mucho más válida.

Como se ha dicho anteriormente, a más de músico captador y elaborador de la belleza, el poeta es aquel ser casi divino que ve más allá de las cosas a través de las cosas.

Esta condición de vidente, de captador de los misterios de la realidad, la posee también nuestro poeta en alto grado, no sólo porque se decantan en muchos de sus poemas auténticas expresiones de captaciones inexpresables, pero que todos hemos sentido sin acertar a formularlas, como por ejemplo, la aguda melancolía que nos pudiera invadir en la soledad y el silencio del muelle de Las Palmas en una noche de luna y silencio presente en toda la sugerencia del soneto primero de los Poemas del Mar, donde el poeta logra expresiones plásticas, impresionistas y sugerentes. Es en estas captaciones mágicas donde estamos tocando el fondo de la poesía. La captación en los grandes poetas se traduce en lenguaje sugerente, elaborado a partir de la elección de la palabra, de la justa palabra.

Dos características más que pueden definir comprensivamente la poesía de Tomás, y que son a modo de un sincretismo entre tres notas que suenan en todas sus composiciones:

a) El primero es la fusión extraordinaria de belleza, humanidad, música. Todo en Morales es bello, todo en Morales es humano - sus temas, sus expresiones, sus exaltaciones, sus motivos, sus inspiraciones -; todo en Morales es musical: de forma o de fondo.

b) El segundo, la unión aparentemente excluyente de cosmopolitismo, universalidad, hispanismo y canariedad. Cuando

Morales canta al mar, éste es primero su mar, nuestro mar canario, al mismo tiempo que es Atlántico, universalmente Atlántico, cosmopolitamente Atlántico. Este atlantismo que es carácter fundamental y determinante del isleño y que se cita a menudo como el aspecto más trascendente de la poesía de Tomás Morales.

Cumple ya hablar más concretamente de la obra del poeta. Tomás Morales, poeta renovador y revolucionario es autor de un único volumen concebido unitariamente al modo como concebían sus obras los poetas simbolistas. El gran precursor de la lírica contemporánea Charles Baudelaire pedía que no viéramos en su extraordinaria obra *Las Flores del mal* un álbum donde aparecen poemas-fotografías, instantáneas y, a veces, incoherentes, sino que viéramos su obra como una unidad total. También ésta es cualidad del libro de Morales: supone una unidad tripartita, ya que, en su totalidad, su libro es, en palabras de Andrés Sánchez Robaina "una expresión unitaria de su expresión del mundo y un ordenado o concertado universo". Este universo que supone la "cosmovisión" poética del poeta canario Tomás Morales Castellano tomó el título significativo de *Las Rosas de Hércules*. Notemos como ya, desde la propia titulación, se apuntan dos connotaciones constantes de Morales: rosas, símbolo de la belleza, tema eminentemente poético, y Hércules, el héroe mitológico que nos trae enseguida a la memoria el Jardín de las Hespérides que fuimos para los griegos.

Generalmente, los críticos de la obra de Tomás Morales suelen referirse a dos épocas en su poesía, a las clasificaciones numéricas y cronológicas de sus poemas, etc. Yo quisiera, siguiendo la línea iniciada de enfrentamiento subjetivo y personal con la poesía de Tomás Morales, establecer una clasificación, unos conjuntos dentro de la obra del poeta a partir de las cuatro líneas maestras que se aprecian después de una lectura global. Son los siguientes:

I.- El Tomás Morales puramente modernista, titán del verso, orquestador de la palabra, practicante de un particular "Arte por el Arte" donde todo es belleza. Es ese Morales clásico de fondo y rubeniano en la música y la forma. Está presente en un hermoso poema erótico - no olvidemos que el erotismo con una fuerte componente sensual y sexual es uno de los temas preferidos por el modernismo - titulado con una expresión referida a una técnica artística desarrollada por los escritores griegos consistente en que las partes del cuerpo se trabajaban en marfil y las demás en oro. Así, del griego *crisos*, oro y *elefantós*, marfil, surge el sugerente vocablo *criselefantina*, título del poema. La composición es un prodigio de cincelada elaboración. No hay en él un sólo verso que no connote, en un sentido u otro, belleza. Es puro "Arte por el Arte" alcanzado a partir de la poetización de un fondo y motivos clásicos, un lenguaje preciosistamente modernista y una atemperada pasión y subjetivismo románticos. Se muestra organizado en tres leves tiempos:

1.- La descripción venusina de la amada, evocación sensual de la belleza de la amada con un erotismo en el sentir más puro del término, recargado por las resonancias paganas, clásicas.

2.- La sugerente invitación al tálamo natural y la descripción de la belleza de la amada en él, acentuando las notas sensuales, sensualidad a la que contribuye toda la naturaleza.

3.- La consumación del amor, pero también de la muerte, el tema clásico de la dialéctica relación entre Eros (el amor) y Tanatos (la muerte).

II.- El Tomás Morales intimista y de la poesía de la cotidianidad, de las cosas. Estamos ante el poeta más puramente simbolista, el captador de un universo a través de las emociones y sensaciones, el artífice de la palabra poética sencilla pero evo-

cadora que logra el famoso milagro de Eliot: "una poesía que es esencialmente poesía, sin que tenga nada de poético; poesía que se yergue sobre sus huesos desnudos, tan transparentes que no vemos la poesía, sino aquello que el poeta quiere mostrarnos a través de ella; una poesía tan transparente que, al leerla, nos fijamos en lo que el poema señala y no en la poesía misma".

Es el pleno logro del "lírico momento", una poesía de estados de ánimo, de impresiones atmosféricas, de declinantes estaciones del año, de fugitivas horas del día... son lirismos puros que expresan sensaciones flotantes, apenas palpables, estímulos indefinidos e indifinibles, colores delicados, lo indeciso, lo vago, lo que se mueve en los límites más sutiles de la percepción sensible, pero con un gran poder de sugerencia, de una suave dulzura que invade nuestro ser con la lectura. Apreciamos un claro ejemplo en el poema que comienza:

Douceur du soir! Douceur de la chambre sans lampe!

Alternan en este modo simbolista dos grandes impulsos inspiradores, dos grandes vertientes temáticas universales:

1º) La búsqueda poética del tiempo perdido, recuperado cuando se transmutan los recuerdos en materia artística: el paraíso perdido de la infancia se recobra en una parte primeviza de *Las Rosas de Hércules* en que se reúnen los poemas bajo el título de *Vacaciones sentimentales* que viene presidida por el lema machadiano de:

De toda la memoria sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños

Hay un soneto, el III, en que se prueba sintéticamente lo que llevamos diciendo. Comienza con la referencia explícita a la evocación de su infancia y termina con su propio nombre

pronunciado por su madre. Es todo un tiempo recobrado en el sentido más proustiano de la expresión:

Y he recordado...El breve rincón de un pueblecillo

También a esta parte pertenece uno de los más conocidos poemas de Morales en el que, utilizando el motivo de las campanas, hace el poeta canario una original incursión en el tema eterno de "menosprecio de corte y alabanza de aldea", o lo que es igual el contraste campo-ciudad, que en su sentido trascendente roza también la dialéctica entre lo grande y lo minúsculo, lo adulto y lo infantil. Se trata del maravilloso poema "Elogio de las campanas".

2º) La segunda vertiente de este modo simbolista de poetizar y lograr los líricos momentos" es la contemplación entusiasta, la excitación sensible que le producen el puerto y el mar. Tengamos en cuenta que el "Puerto de Gran Canaria, sobre el sonoro Atlántico" era la puerta de entrada a unas nuevas formas de vida, era el final de un aislamiento, la apertura hacia el mundo y la grata receptividad de otras gentes. Este primer mar, que aún no es el Océano Atlántico tiene y ejerce sobre el poeta una atracción irresistible, como nos lo ha confesado en los personales versos del "Canto subjetivo". Dice:

El mar tiene un encanto, para mí, único y fuerte;
su voz es como el eco de cien ecos remotos
donde flotar pudiera, más fuerte que la muerte
el alma inenarrable de los grandes pilotos...

Pero este mar es el humano, cercano, el que se deja contemplar, el mar grato, "como un viejo camarada de infancia, a quien está unido con un salvaje amor". Pero también es el que congrega en él, por él y a su alrededor el puerto, las tabernas, los muelles tal como confiesa:

La taberna del muelle tiene mis atracciones

Y, sobre todo, los hombres, esos

gavieros atrevidos y patrones expertos
que en la noche rondaron los más distantes lares
que se han tambaleado sobre todos los puertos
y han escuchado el vientos sobre todos los mares...

Estos lobos de mar, míticos héroes que también nos devuelven la infancia con el relato o recuerdo de sus aventuras están magníficamente retratados poéticamente y considerados como compañeros del "deambular" del poeta por el entorno que le atrae tanto en el soneto X:

Quisiera concluir esta parte con la misma exclamación que al poeta le arrancan estos seres humanos -tan humanos- y tan nuestros:

¡Hombres del mar, yo os amo! Y, con el alma entera,
del muelle os gritaría al veros embarcar:
¡Dejadme ir con vosotros de grumete siquiera
yo cual vosotros quiero ser un Lobo de Mar!

III.- El Tomás Morales épico cantor del Atlántico. Es éste quizás el Morales más divulgado y conocido. Es el celebrado autor de uno de los poemas marinos más grandes escritos en castellano. Se trata de un poema grandilocuente y rítmico, ambicioso en sus resonancias míticas. En efecto, según el profesor De la Nuez, tratadista principal de nuestro poeta, autor de dos imprescindibles obras a la hora de acometer un conocimiento más profundo de la obra del poeta de Moya, el tema central del gran poema parece configurarse en torno al mito adánico de la religión judeo-cristiana, basado en la aparición del Hombre sobre la tierra y su fuerza generadora pero convertido genialmente por nuestro poeta en una alegorización del Hombre primitivo del que surge por su afán de posesión de lo desconocido la fuerza creadora de la Nave para conquistar el Mar.

Bástenos decir que por su perfección técnica, por su elaboración musical grandilocuente, se convierte en una amplia sinfonía. Y sólo en unos versos de muestra, precisamente los que inician esta Oda, debemos apreciar, de nuevo, un rasgo personal de genialidad en nuestro poeta: después de formular en versos de raigambre clásica la invocación a las Musas y reconocer, asimismo, en un tono sereno y clásicamente atemperado su débito de inspiración al Atlántico, el canario explota su exaltación afectiva al final de la estrofa en una progresión en que la palabra mar se va cargando de propiedades y cualidades que van desde el colorido azul, hasta un mar Mío, es decir afectivamente mío, final.

Por último hay que considerar una cuarta línea en la poesía del canario universal.

IV.- El Tomás Morales cantor y poetizador de la urbana y cosmopolita Las Palmas en la parte de *Las Rosas de Hércules* titulada *Poemas de la ciudad comercial*. Aquí estamos ante un Tomás sardónico, que carga sus poemas de una leve ironía, de una ladina crítica velada, de, a veces, una juguetona expresión desprovista de la carga retórica de las otras composiciones. El poeta, que asiste al nacimiento de una urbe cosmopolita, al advenimiento de los extranjeros (los célebres ingleses de la colonia, que luego reflejaría ácidamente su gran amigo Alonso Quesada) quiere dar cuenta con una fina ironía del trasiego de la ciudad, y a modo de un "ojo de la cámara" que fuese enfocando esta "colonización extraoficial" nos describe con una sencillez poética muy bien lograda "el estrépito urbano" de la calle de Triana, con una elegante socarronería.

Ya nos anuncia el poeta su preferencia por Vegueta, porque es su alma mansa y discreta y porque la encuentra plena de encanto hispano-colonial, alude aquí, entonces a la "colonización oficial". En Morales predomina siempre la estética, el Arte

por el Arte, no hace falta repetirlo más, pero también la canariedad primitiva, el sabor de lo más auténtico de su tierra. De ahí sus devociones por este barrio porque, frente al comercio y el materialismo de Triana, el núcleo originario del Real de Las Palmas simboliza los orígenes, la paz, la historia, el espíritu. El tono vuelve a ser el de la sugerencia a partir de los vocablos, el verso se alarga para imponer mansedumbre, el léxico se carga de elementos evocadores de lo espiritual como "manantial de emociones", "cosas interiores", "y queda el pensamiento dulce-mente cautivo", etc.

Decía Don Miguel de Cervantes que "de la abundancia del corazón, habla la lengua". Hoy, nos hemos referido al mar, a nuestra tierra desde la abundancia del corazón de Tomás Morales, hombre-poeta natural de Moya, isla de Gran Canaria.

Poética de don Domingo Rivero

Manuel Padorno

Vemos a Don Domingo Rivero, de setenta y ocho años, con barba blanca, vestido y tocado con sombrero negro, ayudándose de bastón, salir de su casa de la calle Torres, 10, y doblar por la calle Mayor de Triana, en dirección al Muelle San Telmo, El Muelle Viejo, avenida marítima hoy del Parque San Telmo. A contemplar el mar, la gran llanura marina, el cielo azul, su alta calidad luminosa, las gaviotas y su griterío, las naves "que no se alejan jamás del horizonte", otras más cerca, paquebotes envelados, barcos de cabotaje, o bien algún transatlántico, a toda máquina, pintando el cielo con el humo de sus chimeneas, abandonando la bahía de Las Isletas, el Puerto de la Luz; o bien, a saludar y charlar con sus amigos los viejos pescadores que tienen sus traineras, sus barquillos varados en la pequeña rada de callaos de la vieja ensenada, a enterarse de cómo se ha dado la pesca, de cómo están los vientos de propicios o dañinos retrasando la faena...

Al día siguiente, desde muy temprano, don Domingo lee, sentado en su escritorio, la prensa insular, esperando impaciente a que el cartero le traiga, del barco correo peninsular que ha llegado al amanecer, la *Revista de Occidente*, su suscripción mensual, que, ese día, por fin, le entrega. Nada más almorzar continúa su lectura. Y antes de caer la tarde, se levanta y sale. Cavilando, con las manos enlazadas a la espalda, abstraído, atraviesa Triana, sin ver a nadie, pensa-

tivo, reflexionando sobre los últimos comentarios literarios, poéticos, vertidos en la revista de Ortega y Gasset. Atraviesa la calle "Pilarillo seco", un callejón estrecho que da a los varaderos, y toma el camino del Muelle Viejo, donde vuelve a contemplar el mar largamente. Saca del bolsillo exterior de su chaqueta un folio en blanco, doblado, y un lápiz, con el que escribe:

Para un hombre inteligente,
poco es, frente al ancho mar,
contentarse con plagiar
la *Revista de Occidente*.

(11 enero 1928).

Aunque la revista sea la máxima representación literaria, espiritual, española, por muy excelsa publicación que sea, nada es ante el ancho mar, ante su asombro. Esta es la actitud de don Domingo, su fuerte criterio personal. Sucede el día 11 de enero de 1928, así está fechado el poema. ¿Y qué es, entonces, lo que le da fuerzas, lo que le acompaña secretamente, y le enseña con toda la modestia y humildad del mundo, lo que le anima en el hondón del alma? Lo que escribe en el siguiente cuarteto:

Sólo en la belleza creo.
Amo el bien porque es hermoso,
y el mal me parece odioso
más que por malo, por feo.

(*Sin fecha*)

El bien es igual a la belleza, el mal es igual a lo feo. (Como en la clasicidad griega). He aquí, en síntesis su ética-estética. La belleza y el bien, que perseguirá don Domingo toda su larga vida.

II

En esta conferencia es imprescindible referirse al libro del poeta, ensayista y catedrático Eugenio Padorno sobre el poeta de Arucas, *Domingo Rivero, Poesía Completa, "Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y la obra del autor"*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, Las Palmas de G. C., 1994. O bien, al libro recién editado *Domingo Rivero, En el dolor humano (Poesía Completa)*, también edición de Eugenio Padorno, publicación del Ayuntamiento de Arucas (Gran Canaria) y la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

En la edición crítica, Capítulo III: *Las estratificaciones culturales (conscientes o "lógicas")*, Apartado I, "Los dos tonos poéticos", y bajo la entradilla "Ironía y humorismo frente a reflexión metafísica", Eugenio afirma lo siguiente: "En esas casi tres décadas (que abarca la escritura de don Domingo), son contrastables dos "tonos" (no necesariamente sucesivos), que afloran con distinta intensidad en el devenir de esta escritura, y que responden exclusivamente a distintas actitudes ante el poema; de una parte, humorismo; de otra, reflexión metafísica; entre ambas se sitúa el ocasional ejercicio de la ironía". Ironía, consustancial -según mi entender- con una profunda reflexión crítica, filosófica, existencial.

Me voy a ocupar, en concreto, del apartado de poemas que abarca desde los años 1922 a 1928, es decir, desde que don Domingo tiene 70 a 78 años (muere con 79, en 1929), seleccionando una serie de ellos, donde trata claramente de formular una teoría poética, su "ideario ético-estético", como lo llama Eugenio, valiéndose para ello, y esto es principal, de la contrastación de sus propias convicciones personales, sus propias estimaciones poéticas, su propio entendimiento de la poesía, con humor, con ironía, con las de aquellos jóvenes poetas españoles que vienen imponiendo criterios nuevos, nuevas formas de

hacer poesía, y de hacerla valer, oponiéndose abiertamente, no sin insolencia, a las que consideran caducas fórmulas poéticas, estética periclitada, en conclusión, la llamada "poesía modernista", tanto contra sus grandes creadores como sobre todo contra la legión de segundones que con sus arrumacos sentimentaloides, cursis sensiblerías, vaharadas alcohólicas y músicas celestiales inundan el panorama de la literatura escrita en castellano, tanto en Hispanoamérica como en España.

Esta serie de poemas titulada *Sobre "nueva" poesía*, consta de 24 poesías, (una no recuperada, 9 sin fechar, 1 de cada uno de los años 1922, 1923, 1925, 1926 y 1927, y 9, nada menos, entre enero y marzo de 1928); la mayoría cuartetas octosilábicas, algunos sonetos también de arte menor, octosilábicos, 4 cuartetas endecasilábicas, y tres poemas de arte mayor.

Al ojear, por azar, la sección elegida uno piensa, al principio, que los jóvenes poetas a los que se refiere don Domingo son el creacionista Vicente Huidobro, o los ultraístas Juan Larrea y el primer Gerardo Diego, pero según se va leyendo uno se da cuenta que son concretamente otros poetas, que vienen también publicando en revistas literarias de nuevo cuño, consideradas de vanguardia, y en suplementos culturales de ciertos periódicos avanzados donde se pregonan los nuevos aires para la lírica; son, en definitiva, los poetas y ensayistas que se agrupan para celebrar en Sevilla, el año 27, el centenario de Góngora, cifra emblemática por la que se les conocerá como "Generación poética del 27": Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, el segundo Gerardo Diego, José Bergamín, etc.

Don Domingo centrará su crítica poética, en especial contra la *Revista de Occidente*, fundada en 1923, y dirigida por el filósofo José Ortega y Gasset, y sobre todo contra aquel poeta joven que, por aquellos años capitaneaba, con sus décimas y romances, no sólo las galeradas poéticas de dicha revista sino

también ese grupo de poetas y críticos casi todos catedráticos de literatura: Jorge Guillén, que había vivido en París como lector de español en La Sorbona, y recogido las enseñanzas del simbolismo francés, esencialmente del poeta Stéphane Mallarmé, así como las de su discípulo Paul Valéry, "Monsieur Teste", máximo representante de la poesía pura, intelectual, (del que Guillén tradujo su *Cementerio marino*); enseñanzas que trataba de trasvasar a España, para limpiar su poesía de hueros sentimentalismos y asordadas trompetas postriuñales, comenzando a proclamar a través de sus escritos en prosa y su trabajo poético una poesía de tipo racional, cerebral, "fría", a la que se da el nombre de "poesía pura". Expresión de esa belleza nueva son sus décimas y romances que conforman su libro *Cántico*, compuesto por setenta y cinco poemas, publicado precisamente por la *Revista de Occidente*, Madrid, 1928. Libro que alcanzará en la cuarta edición, primera completa, 334 poesías, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950.

Esa es la "nueva poesía" a la que se refiere don Domingo, la de Jorge Guillén; en definitiva, la de la "Generación del 27", rescatadora y exaltadora del hermetismo y el oscurantismo de Góngora, hasta cierto punto "paralelo", con sus diferencias, al del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé. En este sentido don Domingo coincide, en parte, con la postura de don Antonio Machado (ver *Los complementarios*, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 1957), en contra de los jóvenes poetas conceptuales y barrocos, sean creacionistas, Vicente Huidobro, o puristas, Jorge Guillén.

III

Retomemos a don Domingo a su regreso del Muelle Viejo, ya caída la tarde; remonta las calles y entra en casa. Va a la cocina, se sirve un vaso de leche, por toda cena, y vuelve a su escritorio

donde, bajo la lámpara encendida, relee los poemas de Jorge Guillén, y los comentarios de Dámaso Alonso sobre la celebración el año anterior del Centenario de Góngora en Sevilla. Aparta la revista, toma papel y lápiz y escribe este sonetillo octosilábico (parte III, del poema "Modas. A un joven poeta de *vanguardia*":

III

"Moda culta: "el arte puro".
En su templo son lo mismo
arte puro y gongorismo:
"lo más diáfano es lo oscuro".

Y basta. Ha mucho que vivo
y ya de nada me asusto,
y no quiero darte el gusto
de llamarme *incomprensivo*.

Esa palabra arrogante
dos veces no me dirás.
¿Vanguardia? ¡Pues adelante!

Yo no he de andar mucho más
-que es para mí lo importante-,
ni delante ni detrás.

(Febrero 1928).

Clara referencia a Jorge Guillén y a Dámaso Alonso; en definitiva, a la "Generación Poética del 27". Pero para don Domingo lo importante es andar. En esto coincide con don Antonio Machado, "Se hace camino el andar", el arte, además no importa. Poder andar, pide don Domingo en su decrepitud, caminar la ciudad, de vital importancia. Don Domingo, poeta urbano, lo que más desea es vivir andando, callejear.

Sigamos. En este otro soneto octosilábico, primera parte del que termino de leerles, alude, posiblemente, al verso corto,

heptasílabo, octosílabo, eneasílabo, que utilizan los jóvenes poetas conceptuales, y que es, además, de la misma largura de los que él viene utilizando en su crítica poética. Y dice así:

I

"Moda de hoy, la falda corta;
falda larga, la de ayer;
de una y otra sólo importa
que va dentro una mujer.

Lo mismo, en literatura,
en esta moda o aquélla,
lo importante es que de ella
vaya dentro la hermosura.

De la excelsa poesía,
en pendón de cofradía
se convierte la bandera,

siempre que "antiguo" o "moderno"
se llama a lo que es eterno
y se enjaula a la quimera.

(3 febrero 1928)

Esta es, en definitiva, una sorda disputa contra la nueva poesía conceptual, cerebral, que don Domingo sostiene desde la soledad de su escritorio de la calle Torres, como en sus paseos vespertinos al Muelle Viejo, como los fines de semana cuando sube a la finca familiar de Los Hoyos, en Tafira. Él mantiene un alto soliloquio, de viejo a joven -y yo diría de joven a joven-, contra el poeta Jorge Guillén, máximo representante, y estandarte intelectual de toda su generación. Una sorda disputa solitaria, según los poemas fechados, acentuada en los tres primeros meses del año 1928. Disputa que él considera, irónicamente, una "tontería"; véase el poema siguiente:

Ellos y yo
Disputa tonta

Ante ese desdén altivo
de los de hoy, por los de ayer,
yo, viejo, tengo que ser,
como ellos, incomprensivo.

Ellos dicen que es el eco
del verso antiguo engañoso,
pues tiene el artificioso
resonar de lo que es hueco.

Y yo digo que es ficción,
torpe, su prosa que ondula,
y así el contorno simula
de versos que no lo son.

Y entre el tonto disputar
-entre su orilla y la mía-,
de la eterna poesía
el río corre a la mar.

(3 marzo 1928)

Sin embargo, don Domingo, en todos estos poemas críticos contra la nueva poesía mantiene, paradójicamente, llegado a cierto punto, un tono de cordialidad; es su honda socarronería, su ironía señorial, su humor de caballero, pues en el primer cuarteto de un poema titulado "Apuntes", dice así:

Soy viejo y quien mucho vive
al fin de nada se asusta:
por eso, amigo, me gusta
hasta lo que usted escribe.

Aunque hay momentos en que dará su brazo a torcer, pero de qué manera, poniendo en duda hasta su propio criterio

poético, ya sumido en una desesperación existencial, unamuniana, espiritual, de absoluta increencia; en este breve y terrible poema viene a dudar, ni más ni menos, hasta de su propio quehacer poético:

A la nueva poesía
el frío que en mi alma deja
yo bien le perdonaría.
Mas no le perdono que,
por ella, también me dé
frío al releer la vieja,
y sobre todo la mía.

(1923)

Poema éste que nos da pie para entrar, finalmente, en aquellos donde don Domingo habla de su propia poesía. Este apartado dedicado a *Sobre nueva poesía*, comienza con un poema que titula "Prólogo", y dice así:

Del arte ante lo infinito,
yo sé que mi poesía
es el zumbir de un mosquito.
Pero aunque suene poquito,
siento que mi voz es mía.

(1922)

Cuestión que le interesa sobremanera: sentir que su voz es suya, "aunque suene poquito". Yo diría que, en este aspecto, don Domingo no busca sólo originalidad. Ser original como lo puede ser un poeta vanguardista, por ejemplo, Vicente Huidobro. La originalidad que busca don Domingo se encuentra "depurando" el verso hasta dejarlo sometido, emocionantemente, al rigor del sentimiento, al sentir del pensamiento. Veamos el poema titulado "Versos verdes", dice así:

Aunque hablar de poesía
no es cosa propia de un viejo,
dispensadme esta manía
y en pago os daré un consejo.

El poeta, si es artista,
debe depurar su obra:
lo que no hace falta, sobra;
no es artista el repentista.

Depurar: ese es mi tema
porque de esto estoy seguro:
como la fruta, el poema
necesita estar maduro.

Y es preciso que te acuerdes,
pues por tu bien te lo digo;
créeme, poeta amigo:
no publiques versos *verdes*.

(1926).

IV

Para redactar este comentario he tenido presente la poesía completa de don Domingo, y podría recordar aquí otros poemas suyos que forman parte también de su ideal ético-estético, pero he querido limitarme a esta sección porque en ella se ven, claras, ciertas singularidades suyas como son el humor y la ironía. Humor, ironía y reflexión metafísica, las tres caras de la pirámide poética riveriana.

Cualquier verso, cualquier pareado de don Domingo tiene un sabor singular, particular. Que reside, según mi criterio, en su manera de cincelar el verso. Miguel de Unamuno dijo que don Domingo era el autor de un soneto, refiriéndose a "Yo, a mi cuerpo". Don Domingo tiene más de un poema genial que debemos ir descubriendo cada uno de nosotros. Pues no es ya

solamente el fulgor de su famoso soneto sino el resplandor continuado de muchos de sus extraños, hermosos, sugerentes poemas lo que nos sobrecoge al releerlos, al recordarlos. Su manera de nombrar las cosas, los muebles de su casa, la silla de su cuarto, el Muelle Viejo, la piedra canaria..., etc. Poco a poco irá luciendo con más fuerza en el firmamento literario en habla castellana su poesía. Hoy, un día más donde vamos derribando tinieblas alrededor suyo, pues queremos que brille en todo su fulgor el diamante de su poesía.

Tuve la fortuna de conocer en mi juventud algunos de los más importantes poemas de don Domingo, así como la de oír sobre su leyenda de empedernido corrector de su poesía. Ventura que fue colmada, allá por el año 1972, cuando gracias a sus hijos, entrañables, don Fernando Rivero del Castillo y su señora doña Isabel Gómez Díaz, como a su hijo y nieto José Rivero Gómez, conocí los originales poéticos de don Domingo. Fue una gran fiesta espiritual. Lectura de una obra apasionante, la mayoría inédita. Junto a esa belleza pude comprobar su incesante corrección, sus borrones, sus tachaduras, que fortalecieron profundamente mi entendimiento de la poesía.

Teníamos, entre nosotros, increíblemente, un poeta extraordinario, casi un desconocido, que hacía gala secretamente, durante toda su vida, de un ajuste y precisión poemáticas singulares sin que el poema perdiera para nada, nunca, su espontaneidad. Un poeta que había caminado nuestras calles, y respirado nuestro aire, un poeta nuestro, de nuestra espiritualidad canaria. Un verdadero orfebre de la poesía. Pues él guarda entre sus renglones poéticos el profundo secreto de la poesía.

y V

Pero antes de terminar volvamos unos pasos atrás. En un poema escrito en años anteriores, titulado "Gradas, 5", casa

donde vivió el poeta, en Vegueta, lateral de la Catedral que va desde la calle Obispo Codina a los escalones traseros; en los dos últimos versos del segundo cuarteto, dice así:

El poeta mejor soy de mi calle,
pero mi calle, a la verdad, no es larga.

Seguro que don Domingo después de redactar estos versos sonreiría abiertamente. Es más, don Domingo se permite ironizar con el tópico que asegura que todo escritor o persona relevante debe aspirar a tener su calle. Y él elige, ni más ni menos, que la de "Pilarillo seco", breve callejón polvoriento y salitroso que daba al mar, que es, hoy, yendo por Triana en dirección al Parque San Telmo la penúltima calle a la derecha. Y el poema dice así:

Confieso que quisiera
dar mi nombre a una calle cuando muera,
y, si en otra mayor no queda hueco,
perpetuar mi memoria bien pudiera
la que hoy se llama "Pilarillo seco.

(Abril 1927).

Admirado, querido don Domingo Rivero: en Las Palmas de Gran Canaria, ciudad que crece cada día, hay huecos por todas partes, barrios nuevos, largas calles a estrenar, extensas avenidas, pero yo desde aquí pediría, perpetuando su gran sentido del humor, que el Excelentísimo Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, tuviera a bien otorgar, por fin, su nombre a esa calle. El "Pilarillo seco" se convertiría así en una fuente que mana recordando su espiritualidad. Esa fue su elección; por querencia personal, su calle. Aprovecho esta ocasión, una vez más, para reiterar públicamente que se cumpla su deseo.

Punta Brava, 11 Nov. 1998

Del amor y la mujer en Alonso Quesada

Jorge Rodríguez Padrón

A Domingo Velázquez

Una figura femenina cruza la obra toda, que es la vida, de Alonso Quesada: una presencia repetida en sucesivas y singulares apariencias que son apariciones. Un ser de carne y hueso, no una sombra, como dijera Octavio Paz de la nostálgica recordación que fue el amor para Antonio Machado. Familiar siempre, nuestro escritor, de Fernando Pessoa (como en otro lugar he explicado): ni sentimentalidad, ni artificio lírico, ni lugares comunes: la pasión también desde una distancia irónica. Rafael Romero fue hijo único que hubo de ser padre y sustento familiar antes de tiempo, forzado por las circunstancias: no eligió, sin embargo, entre necesidad y poesía, y ese fue su drama permanente. Abrazó la responsabilidad de casi todo, incluso de los asaltos y sobresaltos del amor; nunca pudo nada de eso con su poesía. El amor, en concreto, un lujo que no podía permitirse. ¿No fue, acaso, un cierto temor ante lo que esa experiencia podría exigirle? En 1917, escribe a Luis Doreste Silva: “Saulo se casará pronto. Yo me quedo pues solo también, porque Rafael Hernández se ha conseguido una novia y ya no hay esperanzas. Yo continuaré con mis pobres chiquillas de *minuit*, hasta que Dios diga: ‘Ahí está la barca y el viejo manto: Vamos’”. En 1917, publicado ya *El lino de los sueños*, iniciada hacía poco su etapa mayor, a punto de descubrir a su “perla negra”, esa “figurilla querida (...) la mayor alegría y el mayor triunfo para mí”: la joven Rita Suárez, casi adolescente, lo deslumbró dando vida al

personaje tierno e inquietante de María, en *Llanura*. Pero eso habría de ser en 1919.

Pongámonos en 1907. Muere su padre y para Rafael Romero la mujer seran “las mujeres de mi casa”, de ternura silenciosa y triste sonrisa; con los ojos clarísimos de la madre que “dejaron/ partir la luz, sin detenerla, lejos”. Mujeres de resignación en el patio y de “manos primorosas [que] van y vienen/ como hacendosas lugareñas”. Cobijo y calor, plenitud. Así, la criada María de la infancia, recordada como “la primera de las mozas/ que me llama y me lleva de la mano”, que se “tornaba clara,/ como la luz, pacífica, divina...”. Una idealización sentimental, sin duda. Pero no *hospitalidad* machadiana, energía cuanto deja; luz e inquietante sensualidad: “María iba a mi lecho y me cuidaba (...) me besaba/ y se llevaba el miedo entre los labios/ cual si chupara sangre de una herida”. Permanente, también, algún “recuerdo antiguo”: sobresalto adolescente de un amor conjurado, casi a punto de nacer, por los rigores paternos y la empaquetada moral burguesa de tan estrecho mundo. Viejo recuerdo que se hace “emoción nueva” en 1915: Alonso Quesada pasea por senderos de tierra roja y húmeda, en La Laguna. Lo acompañan Laura Grote y Pilar Trujillo. La conversación amable se ilumina en confidencias: “haremos aquí una casa para el sol, para los hijos, y un jardín y una huerta. Y la mujer que nos acompañará tendrá todas las perfecciones interiores”. Algo más que deseo: seguridad de ese futuro insistente. Promesa. Y confianza en una mujer adornada de “todas las perfecciones interiores”. No muy lejos del ideal encarnado por las “mujeres de mi casa”.

Figura de mujer, aun más real que aquella anónima muchacha imposible de La Laguna, en *El lino de los sueños*: un poema *vulgar*, simple “historia de ayer, hoy y mañana”; repetida historia de la ilusión ingenua y el desengaño ante la evidencia de la convivencia. “¡Me voy a enamorar de ti!”, comienza: apóstrofe

que afirma la decisión; perífrasis que, al tiempo, aleja esa posibilidad (no el futuro de la conversación lagunera). Y continúa: “He pensado/ que es lo mejor que puedo hacer”: resignación prudente ante el compromiso y sus posibles exigencias. Retraimiento y duda, no entusiasmo sensual: si ella, “loca de amor”, él apenas se acerca a la puerta, para “despertar el corazón dormido”. “¡Te voy a abandonar!”, leemos en el fragmento siguiente. El tiempo descubre la verdad y hace crecer la indiferencia: el yo poético buscaba sueños nuevos, la verdad en lo hondo de aquellos ojos; un hábito -vulgar también- lo impide: aparece el joven oficial de “uniforme lindo/ que hace atinar un modelo griego”. Tanta belleza, tanta respetabilidad que el poeta no posee. Balbuceo incrédulo, para completar el diagnóstico de la perfección como acierto, subrayando el dejo de profética ironía: madurez del oficial y segura muerte, y la mujer que cobrará el resto... No es ésa la seguridad hogareña que el escritor podría haberle proporcionado; acaso, unos pocos libros envenenados y una prole enfermiza. Certeza, no patetismo. Idéntico paisaje humano, en las *crónicas*: una sociedad cerrada, algunos galanteos ridículos, una tediosa intimidad familiar. Las mujeres apenas se ven; ni siquiera sus voces las singularizan. Su locura de amor, cosa banal.

Aquel entusiasmo lírico de La Laguna, sin embargo, tal como se recuerda en “Balada infantil”, tiene su doble en la mirada que -al unísono de la promesa dicha- se orienta en sentido bien distinto: tanta fe en el amor, eclipsada por la turbadora presencia de “unas muchachas fuertes, rojas, con los senos violentos, y los ojos firmes sobre el horizonte, [que] cruzan a nuestro lado”. ¿Infantil, este erotismo elemental, que viene con esa “bandada de aldeanas (...) recias, rojas, sanas (...) mozas duras, tostadas”? Carnalidad pujante, más bien, esa salud que desbordan; e intención sutil al fijarse en esos ojos de ellas firmes sobre el horizonte, cuando la ilusión *programada*,

apunta a una casa, un jardín, una huerta (todo lo cerrado) como destino.

Mirada alternativa que halla sitio también en *El lino de los sueños*. Las inglesas de la colonia ni son motivo de burla, ni son criticadas. Eso, para el grave estiramiento de los británicos a quienes el poeta soporta en su trabajo. Ni siquiera para los otros -lánguidos como él mismo- en el encierro insular de su enfermedad. Las inglesitas siempre "lindas" (adjetivo cargado de afectividad, pero que habla de belleza cierta, pues a certidumbre nos remite la etimología del término). Presencias extrañas, distintas, que generan desasosiego y excitación en medio del cerrilismo social, agitan la fragilidad enfermiza del poeta, niegan el compromiso estóldo de lo mediocre. Inglesitas indolentes pero atractivas, prefiguran la huida y la posesión deseadas. La mirada del escritor se mantiene, sin embargo, distante, en su cortedad disminuida ante cuerpos tan azules, tan dorados como aparecen una y otra vez. Erotismo desprendido hasta de la enfermedad y la muerte: "los asistentes al duelo desfilaron/ ante la muerta... ¡y dejaron rosas/ sobre la *figulina* adormecida!". No es inocente el sustantivo: al barro hace referencia, acariciado por la paciente mano del alfarero capaz de darle vida. Sexualidad no disimulada, pero ajena y casi inalcanzable. Casi, porque ¿qué sucede con la miss Ford de otro memorable poema de la serie, "linda como un búcaro, pulcra,/ llena de un suave aroma de limpieza británica;/ con sus cabellos claros, y sus faldas de lino/ y sus blusas de seda, y el sombrero de paja!"? Toda ella luz, incluso en la noche; nada de la otra penumbra de atardecer de patio con rumores tristes y temores ridículos. Otra luz grande y cómplice custodia el encuentro del poeta con aquel cuerpo que aparece latiendo de deseo con entrecortados suspiros... Y todo dicho de un modo oblicuo: el erotismo en los objetos, en la atmósfera, en las prendas de vestir, participando todo ello de una misma agita-

ción carnal. Presencia, la muchacha; y su voz que rompe el silencio envarado del momento (“Vamos, mister, al bosque...”), mientras “la leve muñeca,/ se prende a *nuestro* brazo francesamente lánguida”.

Carnalidad creciente en medio del magro suceder de la vida del oficinista; insultantes tanto color, tantas formas. Si hubo temor al matrimonio que auguraba rutina y vaciedad; temor mayor, ahora, ante el empuje libre, desbocado de este erotismo, ante tanto desenfado inquietante como transmiten aquellos cuerpos espléndidos. Nueva carta a Luis Doreste Silva, también del 17. “Estoy enamorado de una inglesa. He estado a punto de acercarme a ella. Es una transparente muchacha que escribe en estas horribles máquinas, en la “Grand Canary”. Ella no sabe que podría quererla mucho. Es posible que aun me decida a llegar. Se llama Grace Edith Bland. Ella es orgullosa, seria, digna. Un caso extraño. Interesantísima. Pero yo no tengo nada. Veremos. Es tan dulce tener una mujercita inglesa. Ahora más. Vive en el Puerto pero gana más que yo... Hasta eso tiene de encanto primoroso... Querido Luis, me he puesto cursi... Otro día te contaré más lirismos”. No se resiste y añade, entre paréntesis: “(Vive con otra compañera en una casa de la playa, una casa de muñecas inglesas. Por las noches se las ve soñar a través de los cristales. Silencio... Mar lento. En una esquina me he pasado la otra noche, viéndolas. Ellas no me conocen. Quizá sea mejor así eternamente, si pudiera alargar este momento)”.

No importa -como pretenden algunos- si el idilio con miss Bland fue real o no. Importa la verdad que hay en la escena, aunque se halle medio oculta bajo ese “traje de pedrerías y abalorios que me he puesto encima por soberbia y orgullo de que nadie sepa cómo me va a mí por dentro”, como dijera el propio escritor -“a saltos locos”- en 1913. Importa que la certeza se hace remota en el condicional (“ella no sabe que *podría* que-

rerla mucho”), que la carencia en que vive lo obliga a posponer toda aproximación, que se conforme, en suma, con el papel de *voyeur*. Cuanto cercenara las otras posibilidades de Alonso Quesada, tan insular siempre: se resistió a la diversidad de los heterónimos, por donde merodeó; se retrajo a la vida pública, en el regreso *truncado* de Madrid; temió siempre que la vida le exigiera más, y que tales exigencias se volvieran contra él, y retornó a “la hediondez de una ciudad canalla”, en donde “vivir es caminar/ entre una fila de casas;/ sentarnos en el Parque con un comisionista/ o casarse, tal vez, en una Iglesia/ llena de teología sagrada”. Tenía que haber leído a su paisano, el palmero Juan Bautista Poggio: mal compañero de sí fue el débil Alonso Quesada, y, en vez de huir de sí mismo, acabó en el refugio cálido y familiar, de resignada complacencia, de las “mujeres de mi casa”. Creía huir así de sus males.

Ahora, ese 1919 decisivo: estreno de *Llanura* y encuentro con quien será su mujer, Rita Suárez, que encarna a la misteriosa criatura de su drama. Los dieciséis años de la muchacha frente a los cansados treinta y tres del escritor. (“¿No será ya tarde para mi retorno,/ temprano aún para tu pequeña edad?”); tampoco el corrosivo crítico de la ciudad y de la noche, de vida bohemia y economía muy mermada, parece el hombre más adecuado para formalizar una relación. Más poderoso, con todo, el deseo de poner orden y serenidad en su vida, su esperanza de felicidad apaciguadora: “Me caso el 4 de septiembre (...) Es preciso. Ya no puedo vivir más tiempo solo. Un gesto romántico, pero necesario en mi vida”, escribe a Luis Doreste Silva, en 1920. Y así fue. Dubitativo Alonso Quesada, sin embargo: si acepta el compromiso, es apremiado por la necesidad. El nuevo matrimonio pasa a vivir en la casa familiar del escritor; la convivencia difícil con las hermanas, salvada por su mujer “clara y purísima, humilde y generosa”, que lo soporta también, como nadie antes, y “ha limpiado mi alma y está con-

migo esperándome” (escribe en el 22). Por fin, a resguardo del vendaval de la existencia, pero midiendo siempre las distancias: deseoso de ser, pero temeroso de ser, retorna a la unidad original, seno materno perdido. No tan sencillo como cree, para alguien que padecía una “irremediable temperatura universal”. Quizá el hombre; el poeta, desde luego, no se apaciguará, y el doloroso debate de su escritura (única existencia) se agudiza en los últimos años. A medida que el cuerpo es devorado poco a poco por la enfermedad, hirviendo en la resistencia ante la muerte, la palabra se hace más y más atrevida, la materia literaria se adensa en obra mayor. Da fin al libro comenzado en 1915, e interrumpido en el 17 por “falta de emoción”: *caminos* que, desde la infancia, *se dispersan* tortuosos por la existencia, en la memoria, en la acción cotidiana, en el regreso último, con “la compañera perfecta de una idea”. Camino, pero que no concluye en la muerte; ésta un “mar para la sed del alma”.

Por los *caminos*, también la mujer. A medida que el tiempo discurre, el sobresalto se atempera y la ilusión se apaga. Puede, en “un amanecer turbio”, verse sacudido por el confuso deseo de entrega y consumición (“Quise un instante que fueras/ Amor/ extraordinario de llamas/ donde yo pudiera arderme/ sin salvación”) puede interrogarse por la identidad de aquella aparición (“¿Quién eres tú, mujer?”). La respuesta, sin embargo, su exigencia mayor: que tu corazón “aprenda a amar mi amarga historia”. No ir hacia ella, o con ella; seguir el propio camino, convencido de su impotencia. Pasa el día como pasa la figura de la mujer (la tentación de un “nuevo amor”), pero es fugaz la emoción, apenas luz en los ojos, y melancolía (o dulzura) del olvido cuanto deja. Ni tan siquiera el atrevimiento -al atardecer- de detenerlo, mostrándose en su física presencia, “el halda corta y el mirar discreto”. El poeta cercena toda esperanza, con la coartada -ahora- de la proximidad de la vejez (“veo que estás buscando entre las nubes/ más años para

tí”). Tiempo para la reflexión, ya anochecido, en las *fronteras de la aldea*, ante el oscuro abismo y su luz imposible: “única dueña del Poder secreto”: mujer como vida como muerte, aunque, una y otra vez, sólo luz y ojos y corazón; el cuerpo, tenazmente velado. Error del corazón que “dejó el recuerdo y despidió los sueños,/ [y] cerró para el amor la puerta”.

Claridad última, de resurrección. Una *pascua* en el final de los caminos, con alivio para el alma. Se diría que como Machado en su encuentro con Guiomar. Pero el poeta andaluz traduce el sentimiento en retórica reflexiva (“no puede ser/ amor de tanta fortuna:/ dos soledades en una,/ ni aun de varón y mujer”); el insular acepta la presencia, la evidencia del ser amado; y la vida crece entonces con ella, por más que la enfermedad se empeñe en negarla: “amor distinto” para cumplir con él la última etapa del áspero camino que lleva hasta el principio, y sanear así “mi amor imperfecto”. Como la madre, la mujer ensimismada en idéntico silencio; fuerte como la muerte su amor. Nueva ambición de vida, en el poema a la esposa que cierra *Los caminos dispersos*: deseo “de sus horas, brazos de fuego,/ fuerte llama” donde consumirse sin fin. El poema más apasionado, pero en idéntica sublimación poética: cima del sentimiento.

En 1922, *La Umbría*: cuerpos que arden, encerrados en la enfermedad, la casa; ojos que envidian la energía entusiasta y posesiva de otros cuerpos sanos, en la naturaleza: esa tensión, la del drama mayor de Alonso Quesada, como la de su vida. No es casual el paralelismo con *La montaña mágica*, de Thomas Mann. En ambos, una comunidad aislada, en un paisaje de singular simbolismo: enfermedad y *simpatía* con la muerte, observados por alguien que mira absorto tan extraña convivencia. La novela de Mann, de 1924. Su protagonista, ante tanta y tan desbordada sensualidad (y ante tanto humor, incluso) en esa forma de vivir el morir, confesará “que toda salud superior

tiene que pasar por las profundas experiencias de la enfermedad y de la muerte". Idéntica "salud superior", el motivo de la escritura última -en prosa también- de Alonso Quesada; salto definitivo al reconocimiento. El recorrido de su biografía literaria, una búsqueda de sí mismo, hurgando en el hondo secreto de la existencia, en los fondos donde habita la debilidad, caos de enfermedad y muerte. Narración. Pero cargada de la intensidad de su poesía. Las mujeres no son ya arquetipos, ni presencias fugaces; encarnan, toman cuerpo como seres individualizados, de recia personalidad, emanada de la cercanía cómplice de su mujer: salir de sí y ver -desde la indigencia y la enfermedad- que la vida puede ser posible, alimentada por esa energía fecundadora que da plenitud.

Salir como una forma de ver: las exóticas extranjeras, en similar postración a la suya, no hurtan sus cuerpos a la vida; su acción, una osadía. Y frente a la *umbría*, interior y murmuradora, el brillo espléndido de las inglesas y sus cuerpos, derrochando de nuevo todo aquel atractivocarnal. La segunda mujer de Mr. Talbot, "espléndidamente morena, una inglesa injertada, de ojos vivos, que el sol atlántico incendiaba más. Tenía unos senos brincadores... que hablaban en voz alta, como para matar el recuerdo de aquellos otros senos chiquitos, silenciosos", de la primera esposa fallecida. Más que presencias, ahora: una vitalidad desbordante ("la espalda se le erizaba cálidamente, los senos querían romper las suaves prisiones del corpiño"; "la ardorosa inglesa se abrazaba al imitador del Kempis con un oriental frenesí de favorita. Lo besaba en los ojos, en los labios místicos, en la nuca santa (...) crujía de amor en las rodillas del señor Palmer (...) sorprendido y cercado por unos cálidos brazos y una boca furiosa y hambrienta"); vitalidad derrochada también, pues los amantes resultan incapaces, o disminuidos, ante tamaño empuje: pusilánimes como Mr. Talbot; algún homosexual, un punto más que implícito, como

Edward, con el miedo “de un niño extraviado en la noche”; asombrados o medrosos como la cándida Mabel de “Yo, nunca más caballero”... Dobles del propio escritor que en ellos contempla (y completa) su experiencia de vida siempre abortada. Como los ingleses, ingleses por encima de todo, Alonso Quesada teme entregarse, pues ello supondrá perder el presunto privilegio sin compromiso de los cuerpos que brindan amor efímero. Porque ya no vale rechazar las apariciones y seguir canino; ahora, la amenaza permanece junto a él: miss Bland puede diluirse en el vacío que deja su marcha (una tregua); sin embargo, persiste un eco visual de tanto esplendor: “el refugio de su cuerpo era un refugio fresco y húmedo. No había calor a su lado. Olerla, un ardoroso día de levante, era ensanchar los pulmones y humedecer las narices, obstruidas de polvo, de sol”. ¿Queda alguna duda de la sensualidad elemental que ahora Alonso Quesada maneja? Ni luz de los ojos ni idealización lírica del amor: senos y labios, hombros y nuca, frescor y humedad prometedores. La figura femenina ya no es palabra; empujada a la vida, se enseñorea de ella.

Y en ese preciso momento, un inglés irrumpe en el Hall. “Mozo todavía, pálido y bello, con una extraña elegancia gris”; con actitud cansada y un mirar “de niebla” que se ilumina de improviso al ver “la nuca de aquella inglesa preciosa y blanca”. Comienza la extraña historia de amor entre Jorge Brown y Oliva, encerrados -como los personajes sartrianos de *Huis clos*- en aquel hotel, isla dentro de la isla. Varados por la enfermedad, quieren hacer un último intento para aferrarse al banquete de los cuerpos, a su explosiva, expansiva carnalidad. Es 1922, y el *inglés* Alonso Quesada ya no tiene por qué insistir en su prudente y recelosa distancia con respecto al amor: la enfermedad corroe, implacable, su organismo; proyectarse en la demasía será acariciar, morder con placer esa fruta prohibida de la salud, de la abundancia de vida. Jorge Brown entra en el

Hall, como Alonso Quesada en la esperanza de una salud imposible; ve en aquel cuerpo de singular sensualidad un refugio último. Alonso Quesada regresa a los ingleses, coincide con ellos en su extrañeza y diferencia tan próximas; aislados como él, para vivir la muerte más que para prolongar la vida. Alonso Quesada regresa a la escritura discursiva, al experimento alejamiento del expresionismo que iniciara en *El lino de los sueños*. *Inglés*, sí, Alonso Quesada. Lo he dicho conscientemente: idéntico su silencio desdeñoso, su paciencia tenaz en la espera del final, como los británicos allí instalados. Sabedor, como el propio Jorge Brown, de haber llegado tarde; y como todos, presa de una lánguida melancolía, de una contenida resignación.

Sensualidad, erotismo elemental y exquisito a un tiempo: Oliva “era bonita, leve, tierna. La expresiva limpieza de la muchacha penetraba en el pecho (...) La olió intensamente, la sorbió con los ojos y las narices dilatadas. La miss sintió la caricia interior y se dejó aspirar, encogida, como una criatura infantil en los brazos”. *Voyeurismo* de Alonso Quesada, incluso cuando merodea la debilitada anatomía de aquel cuerpo enfermo: “Levantóse y descubrió la graciosa figura de la muchacha. Acercó precipitadamente la cabeza al pecho. Los senos irguiéndose. El doctor sintió cómo el pezón de un seno se encajaba en su oreja”. La vida que falta, en aquellos cuerpos florecidos, en aquellas criaturas poseídas por esa pulsión erótica que habita dormitorios y salones, que corretea por los pasillos y se instala en las verandas (“Oliva se quemó los labios del sol (...) imaginó que la mano vecina se le adentraba cálida en el pecho y la iba alisando por dentro, como bruñéndole de sana perfección el alma”), en la agitada respiración del Hall entero, hasta el imprevisto estallido de vitalidad animal, de sol y mar, que provoca la aparición de “la sueca de cara candente”: energía y salud inmisericordes, creciendo ante la mirada “sorprendida y tibia” ¿de quién? Por supuesto, del “inglés largo”

del bar, que observa, desde su anonimia, aquella “pierna dura [de la sueca] que se le veía arder, al través de la media de seda gris” o los “senos de hombre que tuviera senos de mujer”, aquella “construcción fuerte y aldeana”. Idéntica desolada convicción hay en el narrador, para quien tanta salud resulta irri- tante, sofocante.

La sueca llega y lo ocupa todo; su cuerpo, grande y atlético, desaloja a los habituales del Hall. Cualquier gesto suyo, de un erotismo avasallador: “Chupaba un cigarrillo, insaciable, como si succionara una herida sabrosa; cortábase los labios con el humo, pues era el humo, al pasar por el belfo enrojecido de violencia, como el filo de un puñal de acero. Al mirar, parecía como sí se desnudara ebria y enseñara, cegándolo todo en derredor, aque- lla linterna roja de su cuerpo”. Esa peripecia de la manquedad - es obvio- sólo puede decirse con una estética “sistemáticamente deformada”, pues es también trágico este destino que, en el fondo, resulta irónico. Pero, más que esperpéntico, Alonso Quesada expresionista o cubista, y hasta esos “senos de hombre que tuviera senos de mujer” o el humo como “filo de un puñal de acero” rozando “el belfo enrojecido de violencia”, resultan imágenes buñuelianas, de un erotismo destructor tan caro a los surrealistas. Un “objeto iluminado por el ojo que lo mira (...) moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña” (Octavio Paz). ¿No es ésta la *manera* de Alonso Quesada? Objeto como cuerpo, territorio en donde se hace posible “restablecer nuestro contacto con el todo y tornar erótica, eléctrica nuestra relación con el mundo. Tocar con el pensamiento y pensar con el cuerpo (...) Asimilar, en suma, la antigua y aún viviente concepción del universo como un orden amoroso de corresponden- cias” (Octavio Paz). ¿No es ésta la reiterada intención del erotismo como salvación, en la obra del escritor insular?

Cuerpos de mujer, distantes e imposibles, sean muy feme- ninos o extrañen por su ambiguo hermafroditismo. ¿Atraen o

asustan? Miedo del Hall que “se recogía como un niño al paso de la sueca”; el mismo de nuestro siempre indeciso, por insular, Alonso Quesada. Por eso acude al contrapunto de los trajes de noche mirados de reojo que, al agitarse con la brisa, dejan “las piernas invisibles a la luz, como palos afilados y blancos, descubriendo la menguada tramoya de aquellas secas esculturas”. Nunca prescinde del cuerpo, pese a todo; lo exterioriza sin reparos. Vuelve la sueca, entonces: su presencia, ahora también acción. Es el momento cenital de la novela. Lázaro Santana ha dicho que una escena cinematográfica dada su imponente fuerza visual; más aún, diría yo, porque a esa condición visual de la imagen se suma la sintaxis de la narración: fragmentos superpuestos o simultáneos, como en un montaje filmico. Ventura Doreste se ha referido a las escenas de esta novela, y apunta que lo cinematográfico en ella es, más bien, inconsciente; que Alonso Quesada no construyó el relato adaptando esa técnica a la escritura; coincidencia -me atrevo a sugerir- con el discurso experimental de la prosa de vanguardia, impregnado de la estética del cine, y que Alonso Quesada manejó con sorprendente soltura. Y no sólo en el ámbito concreto de la narración: las crónicas reunidas bajo el título de *Memoranda*, que alcanzaron hasta el 24, contienen relampagueantes imágenes de enérgica irracionalidad.

Aparición espectacular, pues, de la sueca, envuelto su cuerpo en una imponente sábana negra. Diosa o musa, se entrega, despojada, al aire cálido que besa sus carnes (con ese plural significativo, precisamente) iluminadas “con un rojizo resplandor de incendio”; se palpa sus senos bruñidos y aprieta las dos nalgas redondas y pequeñas, de andrógino, antes de entrar por fin en el mar, como “hachón humeante”, mientras el agua arde y la espuma borbotea. Espían “los devotos del Hall” el baño de aquel prodigio divino que “pulía el cristal del

mar con el muñón de los senos y abría las piernas como unos brazos ansiosos de amor”, “enrollándose como una serpiente”. No les da tregua la sueca, y *entra* (es el verbo utilizado) de nuevo en el mar, y con desesperación lanza un grito hacia el fondo, “un grito salvaje y apasionado y apretó entre sus manos montones de agua del mar”. Aún tiene energía aquella poderosa mujer para nadar y deslizarse dentro del bote de unos pescadores y volver a tierra, revolcarse en la arena y despojarse, otra vez en el agua, de aquel “polvillo dorado [que] le caía del cuerpo”. Regresa. Y, arrastrando su misteriosa sábana negra, camina hacia el hotel. Un último apunte del narrador: “Por un punto roto del traje asomaba un pezón, como una avellana”.

Corte y oscuro cinematográficos. Acabada la escena, su contrapunto: asombro y desconcierto -también desconsuelo- de los jóvenes amantes tras aquel espectáculo. Oliva, en una nota a Jorge: “ha sido verdaderamente un tónico extraordinario. Mis ojos se han fortalecido tanto que he podido mirar al sol sin desconsuelo (...) toda la tarde tuve brisa sana en elcuarto”. Y Jorge, en la respuesta, con “misteriosas palabras”: “El baño de la sueca (...) fue para mí un peligroso espectáculo... / Toda la noche sentí en el pecho una espuma fría y pesada”. Atrevimiento de la mujer; prudencia temerosa del hombre, las dos formas de mirar de Alonso Quesada. Con una salvedad: Brown vio la negra sábana de la nadadora.

Y otra vez la sueca, intrusa entre los ingleses, como estos lo son para Alonso Quesada: los unos y el otro la miran con desconfianza, porque los descubre, porque los obliga a reconocerse como de verdad son. En esta última escena, un beso de “la perfecta bárbara del Norte” entre la almidonada discreción británica, un beso “al italiano injerto de yankee”, para desafiar “la mansa hipocreasía del baile inglés”, para *entrar* en ese otro mar que es ahora Lamberti: ritmo del cuerpo al nadar, paladeado por los ojos hidrópicos de los ingleses; el de la danza y el

beso, asombra a las mujeres y a las respetables parejas que allí concurren. No fue escándalo el beso, lo fue su heterodoxia: “un chupetón de fiera que acababa con todos los pudores del mundo y cubría de remordimientos la timidez de los demás besos legales”. Bien hubiesen deseado los miradores ser sueca e italiano, respectivamente; pero debían seguir siendo ingleses, o siendo Alonso Quesada. ¿Critica el escritor a los británicos o, más bien, delega en ellos su propia visión; no está mostrándonos, en el espejo de esa conmoción, su propia imagen encojida y resignada, pero deseosa de idéntica plenitud?

Todo se apaga, tras el incendio voraz de la sueca. Y el Hall se hunde en sombra y silencio extraños. Como una premonición. ¿Trajo vida la sueca o aceleró la muerte? En esta calma, efervescencia del alma, de la intimidad. Oliva se refugia en el cariño de su madre, aquella “salud afirmativa y caliente”; susurra débiles palabras de esperanza (“El amor es como un mar para mí. Tan sano, tan abundante”). Jorge apenas deja escapar un suspiro de melancolía, con la esperanza de que “la muerte nos sorprendiera abrazados en un sueño”. Pero, ¿no los ha sorprendido ya? ¿Qué fue aquel derroche corporal sino el último relámpago (sueño) de vida para ambos? Y se juntan y se besan, en la calma de ahora, y unen sus destinos: “Besáronse al fin, tirando anhelosos del beso que intentaba huir por el húmedo camino de un sollozo”. El beso, nuevo paralelismo trágico, anuncia el final, su extinción en la misma noche de las bodas. Jorge, sonriente, “evocando los días futuros”; Oliva, “con un transparente traje blanco”, se abandona al placer del baile, como también lo hiciera aquella extraña mujer, desaparecida ahora de la isla, tras haber cruzado por ella en vuelo fugaz. Baila Oliva, extrañamente, con el doctor (¿la lleva o la protege?), y en ese mismo instante alcanzamos a vislumbrar, de nuevo, su figura, aquellos ojos azules sobre el rojo blancor de la cara”, dilatando la noche. Alegría desesperada del alma, sus

labios “vibraban firmes, como dos llamas sin brisa, y la palabra caliente, emocionada, cala sobre la blanca testa del doctor”. Como la sueca también, en idéntico arrebatado de inconsciencia, siente Oliva que “mi salud es tanta que parece desbordarse”.

Y se desborda. Cercenada “la cabeza de oro”, “los colores rojos se apagan y Oliva lanza un grito agudo, como si el alma le saliera silbando del pecho”. ¿A qué vino aquel ciclón de sensualidad, sino a clavar el agujón de la muerte en el pecho frágil de la inglesita que la imita en todo: su grito, último estertor; aquel amor como esta muerte. Nupcias con el mar, también, de las dos mujeres. Y si “sobre el cristal azul” se había desatado la “cabellera azafranada” de la robusta walkiria, al tiempo que se adivinaba su “mancha bermeja en el agua como la sangre de un pez herido de un arponazo”, “la figura lívida, sin color, como una azucena rápidamente marchita” de esta Oliva ya sin vida, acogió toda la sangre, abundante como “un magnífico mar de salud que se iba...”. El mar que predijo y ambicionó como vida desde el punto y hora en que la envidiable figura de la sueca misteriosa imprimiera en ella tanta fortaleza mentirosa, pero deseada.

Figura femenina -¿de amor, de muerte?- que cruza con su ambigüedad la vida toda (que es la obra) de Alonso Quesada. No es un simple ente de ficción, una criatura literaria. Tras la imagen, por él mismo alimentada, de noctívago huraño, de “hombre rabioso” que “hace versos regulares y habla mal de los gorilas ciudadanos”, bajo la conmoción existencial con que reproduce su raro destino de insular (“Esto es avernal; la gente son (*sic*) profundamente asquerosas (*sic*) y el alma de la ciudad como el alma de una montaña de arena”), la obra de Alonso Quesada afirma su singularidad, su condición excepcional o su resistencia a estrictas clasificaciones, poco significativas por otra parte, porque amor y humor nunca le fueron esquivos. Y más, porque en ningún momento los reduce a las simples reite-

raciones de sus habituales convenciones literarias. Ironía y sutileza, alto grado de sugerencia e intencionalidad gestual (síncopas y silencios muy oportunos), hacen del humor uno de los recursos más eficaces de esta obra; sobre todo, en la prosa, donde con más atrevimiento formal se consigue, donde a más experiencias de lenguaje se atreve. Por ello, más que vinculado al modernismo, habrá que verlo proyectado, -a través de ese modernismo- en los primeros estadios de la vanguardia. Por ahí merodeó, sin demasiados aspavientos (era el estado natural de su escritura), pero con inteligencia y rigor indiscutibles.

Y por lo que al amor respecta -y hemos seguido de cerca ese proceso no es un simple *tema*; debate existencial permanente que abre e ilumina espacios de reconocimiento, al margen de toda limitación anecdótica. Experiencia que persigue la plenitud esquiva o imposible, y que por lo mismo se implica en el otro debate personal -de sentido trágico- que es para Alonso Quesada su convivencia con la muerte. Amor y muerte, pero no como contrarios, como complementarios que se iluminan de manera recíproca. De ahí, la figura de mujer que persiste, recurrente, en la obra toda de nuestro escritor, que multiplica y diversifica su apariencia (sus apariciones), proponiendo al unísono caminos de salvación imposible o realizaciones posibles de una sensualidad, que -aún en su presencia contundente y excesiva- resultará también fuera de todo alcance. Espiritualidad contradicha por las menudas (y mezquinas) convenciones; carnalidad gozada hasta el máximo, si bien con el estigma evidente de su finitud. Nada extraño, por tanto, que su obra toda se detenga en ese "enorme punto trágico y silencioso": la sangre de Oliva derramada en el blanco piso de mármol del Hall, umbral de qué incierto e inquietante espacio. Su sentido existencial y mítico -desde la primera irrupción de Jorge Brown se hace evidente- dista bien poco del que Sartre confiere al extraño y barroco hotel en donde deja encerrados

para siempre a los protagonistas de su tragedia emblemática. Salvemos, sin embargo, las distancias: el Hall vivo de Alonso Quesada, capaz de sentimientos, de reacciones morales, arriesga mucho más que el otro frío estucado cuya función de escenario lo obliga a asistir, inmutable, al grave debate de las criaturas a su infierno condenadas.

La poesía existencial de Domingo Rivero

Eugenio Padorno

La poesía de Rivero representa un punto de esa linealidad que —a ratos imperceptible— identificamos con lo medular de la tradición de la poesía canaria; sin ese *paso* obligado, otro hubiera sido el signo de la contemporaneidad en que aquella tradición desemboca. Sólo por razones cronológicas, Domingo Rivero —nacido en Gran Canaria, en 1852— puede ser ubicado junto a los poetas que conforman en La Laguna (Tenerife) la llamada Escuela Regionalista, es decir, José Tabares Bartlett (1850–1921), Antonio Zerolo (1854–1923), Guillermo Perera (1865–1926) y otros. Cuando Rivero se inserta en aquella tradición no lo hace entre los que fueron sus coetáneos; ese engarce se produce entre los de la promoción poética siguiente, protagonizada por los nacidos en los años ochenta del mismo siglo: Tomás Morales (1884–1921), Saulo Torón (1885– 1974), Alonso Quesada (1886–1925) y otros. He escrito en otro lugar que si tuviera que señalar un arco temporal de intensas y recíprocas conexiones estéticas y humanas, no dudaría en indicar dos fechas: 1908, año en que se publica *Poemas de la gloria, del amor y del mar* de Tomás Morales, y 1925, año en que muere Alonso Quesada. Son límites de un momento convivencial importantísimo en el orden de las influencias mutuas; es una época de fructífero diálogo humano, un tiempo en el que convergen y consuman comunes e imperiosos interrogantes hasta entonces reservados a la poesía canaria.

Domingo Rivero —poeta tardío — publica su primer poema en 1899; tiene cuarenta y siete años; el mayor de sus

futuros compañeros tiene por entonces quince; el menor, trece. Pronto, esas diferencias de edad van a quedar restañadas por la rigurosidad con que los jóvenes poetas conciben y materializan su trabajo con el verso; es significativo que las hilaturas de las influencias se entremezclen y hagan indistinguibles.

He escrito que en Canarias la poesía ha desempeñado tareas afines a la filosofía, en tanto ha sido el cauce de la reflexión de la condición humana del insular. Al respecto, el Modernismo se revela como un momento clave. Entre estas mismas paredes hemos tenido ocasión de oír un juicio que, desde luego, no comparto: el de que la literatura canaria es una imitación de la literatura española. Se da una curiosa paradoja: cuando la literatura canaria se aproxima a los modelos peninsulares, las cosas parece que sean normales; por el contrario, cuando se distancia de ellos, se convierte en un fenómeno de inquietante disidencia. No es necesariamente verdadero que respondan a los mismos principios estéticos las literaturas que poseen una misma lengua. De hecho está demostrado con creces que las literaturas escritas en una misma lengua pueden estar profundamente separadas por sus lenguajes. La literatura canaria, como variante de las literaturas hispánicas, tiene evidentes especificidades.

A lo mejor es conveniente aclarar que el Modernismo canario debe ser entendido en la acepción rubendariana que precisamente fue rechazada por el espíritu castellanizante; a esta luz, estaríamos ante un fenómeno ideológico y estético de adscripción periférica o, mejor ultraperiférica, tal como la misma Constitución española define la situación geográfica de Canarias con relación a un centro. Se ha dicho aquí en estos días, glosando un juicio de Jorge Rodríguez Padrón, que el Modernismo canario es un re-comienzo, un acto de fundación cultural. Es cierto en tanto en cuanto esa terminología implica un re-pensar el mundo desde un lugar concreto, una vez asu-

midas las diferencias impuestas por el hecho insular. 1898 no tuvo un significado unívoco. Para el español peninsular fue una última derrota; para el hispanoamericano, el acabar de asumir un inédito protagonismo histórico; tras aquella fecha, para el hombre canario se abre una etapa de emancipación, no política o administrativa, pero sí cultural. Es un re-comienzo porque los sucesos políticos del Nuevo Mundo han removido tan profundamente la conciencia del insular canario, que éste, una vez más, ha vuelto a interrogarse sobre su origen, su papel en la historia, su destino y, en suma, sobre su condición humana. La poesía canaria da decididamente la espalda a iconos ideológico-estéticos hasta entonces frecuentemente reverenciados a distancia, para indagar en la expresión de una realidad propia y continuar una reflexión sobre sí que, a ratos, había sido postergada. Las voces de Domingo Rivero, Tomás Morales, Saulo Torón y Alonso Quesada no construyen un lenguaje ininteligible; cuando atraen la claridad a una dimensión atlántica y elevan su localismo al plano de la universalidad, nos entregan perspectivas hasta entonces desconocidas de ese "espíritu isleño" a que se había referido el no siempre bien comprendido Nicolás Estévez. Claro que estos ejercicios de comprensión del ser no son exclusivos del ámbito de la poesía, pues como de todos es sabido tienen su refrendo plástico en el programa de captación de lo autóctono que en Las Palmas, a partir de 1918, guiará a los alumnos de la Escuela Luján Pérez. Y la vanguardia insular dejará asomar en todas sus manifestaciones aspectos que conciernen al problema de la identidad, hasta tal punto que la mirada al futuro busca la continuidad con el trazado autónomo de la tradición. Lo llamativo es que, por falta de esclarecimiento, aún hoy ese interrogante siga presente en el arte y la literatura canarios.

Mi participación en este Seminario se titula "La poesía existencial de Domingo Rivero". En principio, de ese título me interesa sólo una parte: *poesía existencial*. El punto de partida es una pregunta: ¿Qué quiere decir "poesía existencial"? En realidad, se diría que es una expresión que incurre en pleonazgo, pues en verdad se hace difícil hablar de poesía lírica como de algo no necesariamente relacionado con la existencia. Poesía existencial quiere decir —admitámoslo de momento— poesía de la existencia. Y a lo mejor no está de más recordar que la palabra latina EXISTENTIA, de la que aquélla deriva, significa etimológicamente "lo que está ahí", la realidad. Como es sabido, Heidegger se sirve del término *Dasein* para expresar justamente la idea de 'ser ahí', en la que *ahí* significa la apertura al ser. Pero nosotros, forzando los límites estrictos de esa definición, entenderemos que la apertura al ser se refiere a la posibilidad de hallar una clase de verdad oculta bajo todo aquello que en la poesía es retórico o meramente "poético".

Hay que entender la expresión "poesía existencial" en la más alta función comunicativa: el lugar de la comprensión del ser o de su *ahí*, y encierra por lo menos cuatro aspectos: alguien concreto que se manifiesta, su situación, sus relaciones de co-existencia y su encaramiento con la muerte. Tenemos consiguientemente el poeta, la isla como soporte de su experiencia vivencial, las cosas con las que convive y la pregunta sobre el destino último.

De ser cierta la afirmación de que hay poetas superfluos y poetas necesarios, a Domingo Rivero tendríamos que clasificarlo entre los segundos; un poeta necesario es aquel cuya obra, vista retrospectivamente, se revela imprescindible, por condicionante, en el marco de un concreto devenir histórico; Domingo Rivero ha superado la prueba de esa *necesidad* con inconfundibles gestos éticos: hemos accedido al conocimiento de su obra a pesar no sólo del silencio que él mismo impuso

sobre ella, sino a pesar también de las circunstancias adversas que, una vez desaparecido el poeta, se alinearon de tiempo en tiempo para impedir la reunión de sus poemas y su materialización en un *Libro*. Piénsese que en vida de don Domingo sólo se publicaron, con o sin su consentimiento, unos diecinueve poemas de su autoría. Para don Domingo publicar era una consecuencia no prevista o buscada; lo verdaderamente importante era escribir el poema o, para mayor exactitud, demorarse en la fruición y hallazgos de la escritura. Para él la poesía no era un producto destinado a ser puesto en circulación, sino un proceso abierto a las posibilidades de cierto tipo de conocimiento.

Los contemporáneos describen su caminar absorto por la ciudad, vestido de negro, con el sombrero ladeado sobre la sien; estos testimonios invitan a pensar que componía mentalmente sus poemas mientras paseaba. Puedo también imaginarlo echado en su butaca de barco, en su casa de los Hoyos, ante las vides, contemplando el lejano horizonte marino. O en su despacho de la Audiencia Territorial, asintiendo en lo íntimo ante el paralelismo del vaivén de las olas en la orilla cercana y de su lápiz sobre el papel. No hay que olvidar que, tras un viaje por Europa y la consecución de la Licenciatura en Derecho, se recluye en la isla y funda una familia. La isla, como acabo de decir, es el soporte de una experiencia vital hecha de recuerdos y de misterioso futuro; pero la isla también implica frustración y desmedidas renunciaciones. Puede ser Edén e Infierno. Desde allí se intuye la lejanísima presencia del Otro. Sólo el monólogo del "ensueño", dice don Domingo, ayuda a sobrellevar la condición de quien se asoma al Universo y asiste a la asombrosa experiencia de soledad cósmica:

Humilde solar isleño:
poca tierra y ancho mar
por donde vuela el ensueño.
Él nos salva, que es soñar
engrandecer lo pequeño.

Vivir en una isla es, en suma, alcanzar la sensación de que el Universo adquiere los límites del lugar en que se habita. En el comentario que escribí sobre este poema¹ pueden leerse estas palabras:

Como dice Gaston Bachelard [en la *Poética del espacio*] a propósito de una frase de Rilke ("la llanura es el sentimiento que nos engrandece") estos versos desarrollan un teorema de antropología estética que se encuentra en correlación con este otro: "todo sentimiento que nos engrandece planifica nuestra situación en el mundo."

Pero don Domingo, a pesar de su apariencia de hombre solitario y silencioso, sabe que su hacerse como persona es sobre todo un coexistir con los hombres y con las cosas y, por supuesto, que habitar una isla es una manera de estar en el mundo, y que la vida es un estar por ser.

No nos importa cuál ha sido el orden en que han podido producirse los hechos; la verdad es que en la poesía de Rivero se asiste al trazado de una órbita que va de menor a mayor y de lo interno a lo externo, y que involucra cuerpo —en cuanto instrumento del existir—, ciudad y mundo. Las mismas fuerzas enemigas que en cualquier forma de destrucción se manifiestan en el cosmos, comparecen en la ciudad, sólo que con la apariencia de un conflicto entre Pasado y Progreso, y asimismo concurren en el hombre, en la beligerancia entre materia y Espíritu. El equilibrio entre esas potencias adversas sólo puede ser establecido por el diálogo. ¿Y con qué o quién no dialogará el poeta? El poeta dialoga con vivos y muertos, con los muebles de su cuarto, con la piedra canaria, con sus propios versos, etc.

¹ E. Padorno, *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Las Palmas, Servicio de Publicaciones de la ULPGC, 1994, p. 585.

Esta posibilidad dialógica por la que el objeto “habla” es un ejercicio hermenéutico acerca del mundo como relato, del ser del poeta haciendo su definición, no un conocimiento. O, como mucho, es saberse en el existir, o saber del existir la temporalidad. Los ejemplos que para cada uno de esos niveles podrían aducirse resultarían numerosos; los he de acortar y singularizar por justificadas razones de brevedad.

El primer giro de esa órbita aún interna puede ser perfectamente ilustrada por el diálogo del Yo con el cuerpo, que, recogido en la más conocida composición del poeta, me permito leer por cortesía hacia el público juvenil de esta sala:

¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?;
¿por qué con humildad no he de quererte,
si en ti fui niño, y joven y en ti arribo
viejo a las tristes playas de la muerte?

Tu pecho ha sollozado compasivo
por mí, en los rudos golpes de mi suerte;
ha jadeado con mi sed, y altivo
con mi ambición latió cuando era fuerte.

Y hoy te rindes al fin, pobre materia,
extenuada de angustia y de miseria.
¿Por qué no te he de amar? ¿Qué seré el día

que tú dejes de ser? ¡Profundo arcano!
Sólo sé que en tus hombros hice mía
mi cruz, mi parte en el dolor humano

Pero, como dije anteriormente, lo que confiere carácter ontológico a la poesía riveriana es la certeza de que el Yo es inseparable de las cosas o —más exactamente— de cosas que tienen valor para el Yo, en el hacerse y esclarecerse el poeta persona. El poeta quiere explicar el sentido de los entes inmediatos, y en ese hostigamiento se solapa en verdad el abusivo

deseo de un mejor conocimiento de sí. Las cosas nos entregan o niegan su sentido, de la misma manera que les debemos de resultar transparentes u opacos, generosos o inmensamente receptivos. Y esto da la arbitraria medida de nuestra soledad y desposesión, la siempre renovada equidistancia del misterio. El ejemplo que elijo para ilustrar este diálogo con un objeto situado en una órbita ya exteriorizada es el poema "La silla", que dice así:

Silla de junto al lecho que la figura adquieres
de mis cansados hombros al sostener mi traje:
sostén de mi fatiga pareceme que eres;
tú me hablas en silencio; yo entiendo tu lenguaje.

La lámpara agoniza y tu piedad escucha
entre la ropa aún tibia el palpitar del pecho.
Yo pienso que mañana ha de volver la lucha
cuando de ti recoja mi traje junto al lecho.

Y en la callada noche, humilde silla amiga,
mientras de ti pendiente parece mi fatiga,
siento crecer la fuerte virtud de la Paciencia,

mirando de la lámpara bajo la triste luz
tu sombra que se alarga y evoca mi existencia,
y alcanza los serenos contornos de la Cruz.

Poetizar las cosas es hacerse con el secreto de ellas, descubrir el lenguaje en que ellas nos hablan; pero no se trata de un secreto que paradójicamente pueda ser al fin revelado; porque en ese secreto impera ya la poesía, ella lo refiere pero preservándolo en una especie de autología, como si, por ejemplo, frente a "La silla" hubiéramos concluido que su sentido es "La silla", un enunciado que coincidiera palabra por palabra con el poema. El "ahí" es la fuente del conocimiento; en tanto en cuanto las cosas tienen oportunidad de mostrar su segunda

realidad; de modo que Rivero nos presenta no ya las cosas, sino las cosas como secretos: el sentido de su relación con ellas, en la vigilia de su estar en el mundo. El convivir con las cosas puede hacer que veamos en ellas el pasado común de lo presente.

La lectura de un poema como el titulado "En el Monte. A la memoria de Félix", deja ver cómo el ciclo de la Naturaleza encierra simétricamente el ciclo de la existencia; la mención del pretérito aliento del volcán, y su encalmado presente, hallan sus correspondencias en la inquieta juventud y en la reposada vejez. El fuego originario que propició el crecimiento y fruto de la vid son los correlatos de la juventud y del dolor; el viento estremece fuera la sombra de las hojas de la misma manera que los recuerdos van y vienen en el alma del poeta. Pero veamos el poema:

Sobre estos campos que abrasó el aliento
del volcán ha pasado la serena
paz de los siglos que el ambiente llena;
y donde el fuego se ensañó violento

tiende la vid las varas del sarmiento
y cría el fruto de la piel morena,
y de sus verdes hojas en la arena
pone la sombra que estremece el viento.

Y mientras pienso que en el pecho humano
así flota la sombra bienhechora
y crece el fruto del dolor lejano,

de mi vejez en la apacible calma
evoco, en el silencio de esta hora,
tristezas que se mecen en el alma.

La más externa órbita de relación ontológica podemos hallarla en poemas en que tal diálogo con el Otro está sobreentendido y lo que se comunica está desprovisto de todo rasgo

localista; para ilustrar este caso puede servirnos el breve poema titulado "Serenidad suprema":

La Nada y la Eternidad
contra el Tiempo que nos hiere,
son una misma verdad
en cuya serenidad
se eterniza lo que muere.

No cabe duda de que la poesía riveriana es una operación hermenéutica en el sentido de que en ella se espera hallar una clase de verdad que entrega el proceso de su escritura, y que es recuperable en su interpretación. Pero sobre esta escritura presionan el sentimiento de la temporalidad y el problema del Destino. No puede olvidarse que en Rivero el tiempo de mutismo poético excede al de la creatividad. En Rivero escribir poesía es una cristalización que se produce en el umbral de la vejez y que se interna en el túnel de la senectud. Como he escrito en otro lugar, en esas circunstancias, "este germinar de la poesía *desde* el tiempo [...] permite contemplar que el sujeto es lo que *aún no es* con relación a su fin, ya que, cumplido éste por intervención de la muerte, deja de ser". La imagen de la existencia está oculta en el proceso de la escritura de ese *único* poema con el que trabaja Rivero y por el que avizora el "conocimiento" de la muerte. Cada variación de ese poema único acaba donde recomienza el siguiente, hasta que éste deja de ser. La linealidad del poema es la imagen obsesiva del camino en el que se efectúa el trayecto hacia la muerte, hacia la caída abismal: llegar a la tumba es interrumpir el poema. Y ese camino es el de la Pasión crística; el Dolor inseparable de la existencia revela al hombre la parte divina de su naturaleza.

En efecto, la visión de la poesía riveriana quedaría desvirtuada si dejáramos desatendido un último aspecto, enunciado en el soneto "Yo, a mi cuerpo", y que concierne al Destino o

Misterio tras la muerte, motivo en torno al cual se acrece e intensifica la influencia unamuniana. No he podido detenerme —como hubiese sido mi deseo— en el estudio del soneto que acabo de citar y del que puedo decir que tengo prácticamente concluído, por el incesante acopio de materiales, un proyecto de monografía. Hay en Unamuno un tema recurrente que procede de una de sus lecturas preferidas: *Obermann* (Carta XC), del escritor suizo Etienne Pivert de S enancour, y que consiste en la siguiente sentencia: "El hombre es perecedero; es posible; pero perezcamos oponi ndonos a ello; y si la nada nos está reservada, no hagamos que esto sea una justicia." En su *Rosario de sonetos líricos* Unamuno glosa este aserto en unos versos que dicen así:

Por si no hay otra vida después de ésta,
haz de modo que sea una injusticia
nuestra aniquilación...

El lema de Senancour, que obsesiona a Unamuno, pasa a Rivero y hace que el soneto se contagie de la sospecha de esa injusticia que multiplica el sentimiento de la angustia.  Qu  hay tras la muerte?  Profundo arcano! Sin embargo, el último Rivero lo pens  de otro modo. Bastará con referir una anécdota. El 24 de junio de 1928 falleció Juan Rivero del Castillo, hijo del poeta; tras su entierro, don Domingo escribe una larga composición sobre aquel doloroso suceso. Sólo necesito destacar dos versos —de intenso dramatismo— de la segunda parte del poema, y dicen así:

Esta primera noche, Juan, que tu cuerpo pasa
dentro del nicho donde mis padres te hacen hueco...

Rivero, en el diálogo con su hijo, prolonga su vida en la muerte; en la indivisible eternidad el hijo ha consumido una *primera noche*, y no son los huesos de sus abuelos la materia que

ha sido apartada para hacerle un hueco en el nicho; se diría que han sido los abuelos en su corporalidad quienes lo han recibido en el nicho, como si la tumba se hubiera vuelto otro hogar... Negar la existencia de la vida sobrenatural es reducir la Vida a la vida; suprimir la trascendencia es acortar humanidad. El diálogo con el hijo es posible aún después de muerto éste porque la fe hace de la muerte otra forma de vida.

Comencé diciendo que Domingo Rivero era parte del Modernismo canario. Me gustaría concluir enumerando qué aportó don Domingo a aquel momento clave para el devenir de la poesía canaria contemporánea. Por su preparación humanista y su sustrato de sensibilidad romántica, aproxima, como en tiempos de los griegos, filosofía y poesía; su poesía es una meditación acerca de un estar en el mundo que nos había sido regateada por la inexistencia de una filosofía propia. Rivero intenta entregarnos parte de nuestra condición enigmática; su escritura se interroga sobre el espíritu escindido del hombre atlántico a través del diálogo socrático con las cosas. El legado de Rivero a la poesía canaria consiste, en suma, en ser la referencia ejemplarizante de una escritura que, atenta a lo esencial humano, disuelve en universalidad sus rasgos localistas.

APÉNDICE

Programa

9 DE NOVIEMBRE

18. 00 horas: Inauguración de la Exposición bibliográfica, de objetos personales y de la carpeta serigráfica realizada por el artista don José Dámaso su obra *Yo, a mi cuerpo* (1979), dedicada al poeta Domingo Rivero.
19. 00 horas: “Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero”, por el Dr. don Germán Santana Henríquez.

10 DE NOVIEMBRE

- 16.30 a 20.00 horas: “Un modernista parnasiano en la literatura canaria: Manuel Verdugo”, por el Dr. don Marcos Martínez.
- “El espacio urbano como mito fundacional del Modernismo canario”, por el Dr. don Oswaldo Guerra Sánchez.
- “Noticias de las ediciones de libros canarios en la correspondencia entre Fernando González y Saulo Torón”, por don Guillermo Perdomo.

11 DE NOVIEMBRE

16.30 a 20.00 horas: “La expresión modernista de Alonso Quesada en *La Umbria*”, por el Dr. don. Francisco Quevedo.

“Algunos motivos de la poesía de Saulo Torón”, por la Dra. doña. Yolanda Aren-cibia.

12 DE NOVIEMBRE

16.30 a 20.00 horas: “Tomás Morales y la atmósfera lírica finisecular en Gran Canaria”, por el Dr. don Jesús Páez Martín.

“La poética de Domingo Rivero”, por don Manuel Padorno.

Recital poético por alumnos del Instituto de Bachillerato Domingo Rivero.

13 DE NOVIEMBRE

16.00 a 20.00 horas: “Del amor y la mujer en Alonso Quesada”, por el Dr. don Jorge Rodríguez Padrón.

“La poesía existencial de Domingo Rivero”, por el Dr. don Eugenio Padorno.

CLAUSURA DEL SEMINARIO

“Arquitectura modernista en Canarias”,
por el Excmo. y Magfco. Sr. Rector de la
ULPGC don Manuel Lobo Cabrera.

Presentación del volumen *En el dolor humano*, de Domingo Rivero, por Eugenio Padorno.

Intervenciones del Ilmo. Sr. Alcalde de la ciudad de Arucas, don Froilán Rodríguez Díaz y del Director del Servicio de Publicaciones de la ULPGC don Germán Santana Henríquez.

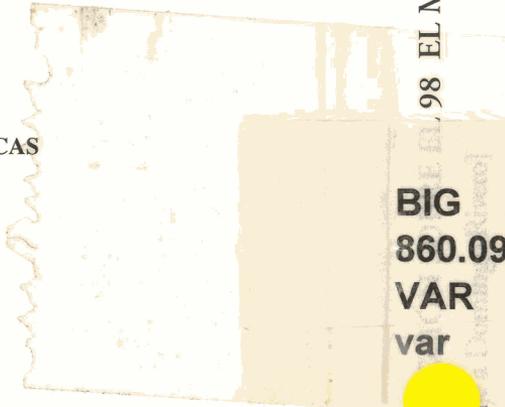




EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ARUCAS
CONCEJALIA DE DEPORTES



Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
SERVICIO DE PUBLICACIONES



BIG
860.09
VAR
var

VARI/ [Homena