

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. Es manifiesta desde hace mucho tiempo nuestra devoción por la técnica prodigiosa del creador canario al que consideramos como el auténtico bardo de nuestra canariedad profunda, el intérprete de nuestra identidad estricta en tanto que es manifiesto en su obra el sincretismo de hispanismo y universalidad, los conformadores vocacionales de nuestra cultura.

El aislamiento natural de nuestro espacio geográfico y, por ende, cultural, presuponía en el pasado que las manifestaciones artísticas de las islas sufrieran un retraso cronológico que a la larga fue beneficioso para la asimilación de estéticas que ya se recibían plenamente consolidadas y daban ocasión de progresarlas y transformarlas del centro al margen.

En ese gran ensayo de interpretación de un proceso cultural que es *La Edad de Plata*, José Carlos Mainer nos dice muy acertadamente cuando analiza los caminos del posmodernismo lírico:

Muy distinto es el caso del grupo de poetas postmodernistas grancanarios (...) unidos por estrecha amistad y por el mérito de ser el grupo de mayor interés en los años de transición lírica, aunque su fama sea, con notoria injusticia, poco más que local. Su aparición y aun su conciencia artística son inseparables de aquella voluntad de provincianización de la literatura española (...) pero que, en su caso, añade un ingrediente original, determinado por la excentricidad geográfica de las Islas Afortunadas —antes de la aviación y del turismo— y por lo peculiar de la inserción del archipiélago africano en la vida nacional moderna: tierra, al fin, de con-

*quista castellana, resignadamente melancólica de un oscuro pasado, y, a la sazón, víctima apacible de una explotación británica con rasgos marcadamente coloniales.*¹

Son esos ingredientes peculiares los que permitieron que Tomás Morales se convirtiera en el poeta que conformó desde el modernismo rubeniano, un retardado cronológicamente, pero primero para nuestra esencial configuración literaria, posmodernismo canario que a la postre vino a significar un nuevo modernismo de signo universal y atlántico.

No existen palabras mayores ni mejores para iniciar cualquier comentario acerca del poeta canario que aquellas que lo canonizan como bardo —poeta lírico-heroico— y cantor, las dos vertientes actitudinales que mejor se desprenden de su escritura, cuyo conjunto total conforman un libro unitario que tituló *Las Rosas de Hércules*. Porque Tomás Morales fue un poeta cantor por sobre otras constantes, en primer lugar, se declara como un fiel seguidor de la consigna de Verlaine que pedía *De la musique avant toute chose*, la música ante todo y de Rubén Darío que demandaba y apostrofaba:

*Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.*

Por ello se bautizan las composiciones del poemario 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 rótulos precedidos con la propia expresión Canto: “Canto inaugural”, “Canto subjetivo”, “Canto en loor de las banderas aliadas”, “Canto conmemorativo”, “Canto a la ciudad comercial”.

Pero es el propio poeta el que en sus versos y, a través del símbolo o correlato objetivo de la forja de la espada para el guerrero, nos confiesa esa voluntad musical:

¹ *La Edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 195.



PEPE DÁMASO
El huerto de las flores. 2000
Collage. 145 × 200 cm

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

...

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

Nadie puede dudar ya de que el creador canario presenta toda su obra concebida “sub specie poetatis”, es decir, bajo el signo de lo poético y que su voluntad creadora está presidida por un sentido musical de la poesía. Pero hemos de precisar que lo hace desde la poética de la modernidad que alumbró una metamorfosis respecto a la misión del poeta, que debía ser también músico, pintor, escultor, logrando una sugerente y sutil correspondencia entre las artes. En reveladoras 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 inten-

sidad. 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 analogía 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 tiende a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido.

La decidida tendencia a fundir las diferentes facetas artísticas en el objeto autónomo que es el poema pueden comprobarse a través de las consideraciones que se deben al primero, más clásico y principal estudioso de la vida y obra del autor canario, Sebastián de la Nuez, quien consideraba uno de los momentos de la trayectoria literaria de Tomás Morales como generador y vinculado a un *modernismo plástico culteranista que tomó sus fuentes de las artes, de la historia, etc.; a la que hay que añadir un nuevo sentido del ritmo que sólo encuentra parangón con Rubén, y lo enlaza con la escuela elocuente que tiene su tronco con Herrera. Característica de esta segunda época es el colorismo exuberante que sólo se puede comparar a la pintura más fastuosa: Rubens o Néstor, y un ritmo orquestal que sólo encuentra parangón con Wagner.*²

Culteranista y wagneriano no son adjetivos gratuitos si nos acercamos a la obra de Morales y vemos cómo nos afecta fundamentalmente a los sentidos, antes que proponernos emociones sentimentales o intelectuales. La decidida vocación de practicante del rito formal se nos muestra claramente en la confesada devoción por Rubén Darío, a quien en una composición elegíaca que dedica a la “última peregrinación” del creador modernistas le apostrofa:

*Tu índice iluminado nos señaló el camino,
mas era sólo tuya la inmateral virtud.
Ritos y formas nuevas buscó tu poesía...
¡Maestro! Al fin hallaste la perfecta Armonía.
¡La última pausa lírica reposa en tu quietud!*

Hoy, tras el análisis concienzudo de la estructura externa de su escritura, es ya también un hecho incontrovertible

² Sebastián de la Nuez: *Tomás Morales. Su vida, su tiempo y su obra.* Univ. de La Laguna, Sta. Cruz de Tenerife, 1956, págs. 131-32.

tible la dedicación de Tomás Morales a la exploración de nuevos ritos y formas que hacen posible que la musicalidad externa, exhuberantemente rítmica presidan la obra fundamental de Tomás Morales a nivel incluso de concepción y no tan sólo de elaboración, como tan acertadamente lo ha expresado Andrés Sánchez Robayna:

El principio rítmico funda siempre la dicción, ordena el mundo y lo revela; las imágenes mismas parecen estar fundadas por el ritmo, haber sido descubiertas por el impulso musical. Un ritmo fundador, epifánico: ya se trate del tráfago de una ciudad abierta hacia el futuro, de una infancia evocada en la plenitud de la luz atlántica, de la visita de Eros en la casona rural o del volcán “sellando un pacto de eternidades”, todo es ritmo. Un ritmo que esculpe incesantemente imágenes inaugurales; el ritmo como descubrimiento y fundación del mundo.³

No es vano el epígrafe inicial que hemos impuesto desde el principio a este trabajo cuando en aposición al título de la obra de Morales hemos añadido “una exercitatio poética”, pues es cierto que en el conjunto del poemario la composición objeto de nuestro comentario se desvela como el producto elaborado desde una inspiración procedente de su bagaje culturalista: la figura mítica del Eros griego o el Cupido latino, aludido por la inmediata perífrasis alusiva a su iconografía. Pero también es necesario precisar que obedece a una ejercitación en el probadísimo dominio de la composición en que lo musical sonoro domina sobre lo emotivo sentimental, aún tratándose de un poema que presenta como protagonista al dios del sentimiento por antonomasia.

Sabido es que la estética modernista supuso una de las más efectivas y deslumbrantes revoluciones métricas en la lírica hispánica tan sólo comparable a la que acaudillaron en el Renacimiento los poetas italianizantes, pero, además, con la particularidad añadida de que no sólo afectó a las formulaciones estróficas y versales sino que fue más allá, procurando por sobre todo la sonoridad musical

3 Prólogo a *Las Rosas de Hércules*, Sta. Cruz de Tenerife, 1984, Editorial Insular Canaria, p. 11.

de las formas métricas. Por ello no dudaron en aclimatar el sistema rítmico cuantitativo clásico al verso castellano, logrando cincelar efectistas hexámetros, pentámetros y ritmos trocáicos o dactílicos. Nuestro poeta no fue ajeno a toda esta tendencia y así, si acudimos al célebre prólogo de Enrique Díez Canedo a la edición de 1922 Libro I de *Las Rosas de Hércules*, podemos comprobar cómo 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 amatorios—, Ausonio o Claudio. 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.

En efecto, todas estas influencias fundidas en un crisol de talento y natural dominio de una particular retórica son lo que determina lo que Valbuena Prat denominaba con gran justeza *esa contenida sonoridad clásica del canario* que lo alejan de las excesivas retóricas y las fanfarrias en las que cayeron compositores y composiciones de más alto aliento y mayor fama que nuestro poeta, la propia “Marcha triunfal” rubeniana, sin ir más lejos.

Y, de entre las amplias formas rítmicas más vigorosas a las que el creador insular rinde culto y que supusieron meros, aunque admirables, ejercicios de “l’art pour l’art”, sobresale esta composición poética que en versos rítmica y musicalmente narrativos nos cuenta la visita del Amor al poeta en su casa precipitando su monólogo lírico. Se trata de un poema que se aparta de aquellos que, como expresa Jaime Siles, *fundan el universo signico de la insularidad*.⁴

La composición que casi ocupa el meridiano del poemario *Las Rosas de Hércules* es la primera de la serie titulada “Alegorías” que se sitúan en el Libro Segundo.

4 En *Caligrama*, Palma de Mallorca, N° 2, 1985. Reproducido por Glez. Sosa (ed.) en *Tomás Morales. Suma crítica*. Edics. Instituto de Estudios canarios, Sta. Cruz de Tenerife, 1992, págs. 81-101.



PEPE DÁMASO
*Portada para la
Balada del niño arquero.* 1974
Collage tela. 35 x 46 cm

Estructurada en solución simétrica, a su vez, en tres partes que obedecen a un primer planteamiento de acción narrativa en presente, un nudo diluido en la evocación pasada y un desenlace de carácter presentáneo que culmina con una acción fulminante. El esquema estructural del poema se cierra con un epifonemático envío que nos expone el tópico tema del dolor de amor, la condición paradójica y antitética que supone la dulceamarga herida de la flecha lanzada por el dios Eros:

*¡Bienvenida saeta, mensajera de males de amor!
¡Si hay dolor en tu punta acerada... divino Dolor...!*

Se trata, pues, de la poetización de un mito, un ejercicio poético que se remonta a los mejores y mayores poetas de casi toda nuestra literatura: de Garcilaso a Rubén pasando por Góngora. En esta práctica se propone un

contenido mitológico conocido por todos y en torno a él se escenifica y elabora una obra cuya propuesta formal es prueba del talento creativo y la genialidad demostrada en unas técnicas. El tema, que si nos remontáramos a lo más lejos de sus orígenes nos llevaría hasta Safo de Lesbos, y su resolución narrativa (la llamada del dios Amor, la evocación de los amores vividos y sufridos, el nuevo ataque y daño amoroso furtivo, la euforia por la reciente herida de amor) supone, en palabras de Gabriel Alomar *algo así como la transfiguración de un tema anacreóntico, elevándolo a las alturas del arte máximo (no ya del arte mayor), como quien llena del vino de las parras jónicas un ánfora refinada de Venecia*.⁵

Uno de los más curiosos aspectos con el que nos sorprendemos al acometer el análisis de la Balada es el conglomerado de ecos diversos y dispersos con que nos podemos encontrar a lo largo de toda la composición: desde las clásicas grecolatinas a las barrocas y gongorinas resonancias presentes en expresiones como las perífrasis de Eros: *rapaz de los ojos vendados, gentil tirano; o las antítesis del tipo a la par de causarme la muerte, dejóme la vida*. Pero en esta “exercitatio” pueden impresionarnos asimismo expresiones becquerianas primero (*la mano de nieve saeta, mensajera de males de amor*) y posteriormente tan juanramonianas como *mi espíritu es lleno de un algo inefable* o mucho más metafóricas y plásticas como *¡En el cielo se abrió, toda blanca, la flor de la luna!*; también versos de raigambre machadiana por su léxico (*He cerrado la verja de hierro que guarda la entrada / y he arrojado después al estanque la llave oxidada*) y por sus cronotopos del tipo *la arcada de piedra musgosa que marca el lindero*.⁶ Es decir, de lo clásico a lo más moderno e inmediato, la composición parece un homenaje a todas las voces más líricas y funde y confunde expresividades en pro de la Belleza cuya forma suprema es la Poesía, con mayúsculas, llegando a superar voces y ecos modernistas puros. Jaime Siles entrevistó la ascendencia clásica y también la modernidad avanzada hacia el vanguardismo de Morales y proponía fijarse en versos como *reía en el crepúsculo su risa*

5 Tomado de Tomás Morales. *Suma crítica*, ed. Manuel Glez. Sosa, cit., p. 201.

6 Carlos Murciano muestra la vinculación de Tomás con Antonio Machado en el artículo de título “Tomás Morales: medio siglo después”, publicado en *La Estafeta Literaria*, Madrid, N° 476, 15-IX-71. Reproducido en Glez. Sosa (ed.): *Tomás Morales. Suma crítica*. cit., págs. 145-156.

*de cristal, he encendido mi pipa que rima con la luna o el cinabrio
escarlata de los labios bermejos.*⁷

Sin embargo, hemos de considerar por sobre ello que tanto la idea generadora como su estructura no son más que un pretexto para elaborar un artístico y musical bordado a partir de una serie de versos octonarios de ritmo anapéstico —exactamente cinco pies y una sílaba hipermétrica— rimando en pareado que sorprenden por su simpleza y, a un tiempo, complejidad técnica. La primera virtud es la huida de la cesura central que determinaría dos hemistiquios impregnadores de un monótono ritmo bimembre y el cincelado del verso dividido en grupos de tres sílabas, dos átonas y una tónica que discurren más armoniosamente. La alternancia casi regular de la expresión aseverativa con la tonalidad exclamativa contribuye también a su fuerza musical que se hace más notoria en la naturaleza oral del recitado. Al ritmo contribuye asimismo la reiteración a manera de estribillo con una leve “*variatio*” de los versos reveladores del asunto central de cada parte que, además, en circularidad la abren y la cierran. La perfección del entramado compositivo es una de las más altas cualidades no sólo de esta composición sino de todo el poemario que le acreditan como el mejor ejemplo de esa particularidad del moderno arte que exponía Valle-Inclán. Así lo asentaba haciendo un acertado resumen de las virtudes del poeta Domingo Doreste (Fray Lesco) cuando escribía:⁸

A través de esta expresión maravillosa, divinamente asociada a una musicalidad intrínseca, se admira un arte de sensaciones exquisitas, que a veces toca alturas de sentimiento; de imágenes radiantes, jamás ofuscadas de sutilezas y de evanescencias; de pompa y grandeza, aunque algunas veces no pase de la pompa; de clave alta, aunque también cultive felizmente los tonos medios; de serenidad clásica, no exenta de vigorosos contrastes.

No se le escapan a Sebastián de la Nuez⁹ las dos dominantes notas de la Balada: emocionada ternura y fuerza plástica. Aunque es más que notoria desde su título y prin-

7 Art. cit. y reproducido en González Sosa (ed.): *Tomás Morales. Suma crítica.*, pág. 100.

8 En *La Jornada*, Las Palmas, 13-VII-1920. Reproducido por González Sosa (ed.): *Tomás Morales. Suma crítica.*, cit. p. 208.

9 “El modernismo en la poesía canaria”, en: *Historia de Canarias*, Cupsa-Planeta, Barcelona, 1981.

cipio la vinculación con la música, de esta alegoría del mal de amor dimana una atmósfera espacial triple —pinos lejanos, parque y jardín, la casa y sus estancias— que supone una formulación más del “ut pictura poesis”. A la vista se despliegan versos tan pictóricamente paisajísticos como “*los lejanos pinares dorados al sol del poniente...*” que enmarcan el exterior de la acción y la emoción desarrolladas en el poema como si se tratase de un “locus amoenus” concretado más y mejor en “*el parque dormido*” y en “*¡El jardín en la noche de plata parece que sueña!*” para hacerse más doméstico e íntimo en versos de tan buen fraseo literario modernista como:

*Las estancias recogen el ánimo de pulcras y olientes.
He colmado los viejos tibores de flores recientes
y por dar a su carne rosada reposo y provecho,
con plumón y con cándidos linos esponjé mi lecho...*

No es de extrañar que antes y después delante y detrás de la expresividad literaria que emana de la poesía de Tomás Morales se encuentren nombres de creadores plásticos como Néstor o Pepe Dámaso. Es la maravilla de la modernidad y ya lo había anunciado Charles Baudelaire, su profeta:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clairté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*