

6

MORALIA

*Revista de estudios modernistas*

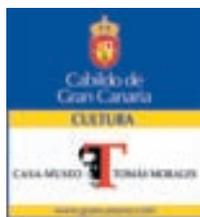
2006

- 
- ADQUISICIONES
  - DONACIONES
  - RESTAURACIONES
  - ESTUDIOS MODERNISTAS
  - EXPOSICIONES TEMPORALES  
Y TALLERES LITERARIOS
  - EDICIONES, COEDICIONES  
Y COLABORACIONES
  - DOCUMENTOS DE LAS  
COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO
  - ESPACIO DE CREACIÓN
  - NUEVA POESÍA
  - ESPACIO CRÍTICO

CASA-MUSEO

TOMÁS MORALES







# MORALIA

REVISTA DE ESTUDIOS MODERNISTAS

# 2006

**TOMÁS MORALES**

**CASA-MUSEO**

- ADQUISICIONES
- DONACIONES
- RESTAURACIONES
- ESTUDIOS MODERNISTAS
- EXPOSICIONES TEMPORALES  
Y TALLERES LITERARIOS
- EDICIONES, COEDICIONES  
Y COLABORACIONES
- DOCUMENTOS DE LAS  
COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO
- ESPACIO DE CREACIÓN
- NUEVA POESÍA
- ESPACIO CRÍTICO

## **CABILDO DE GRAN CANARIA**

JOSÉ MANUEL SORIA LÓPEZ  
Presidente

PEDRO LUIS ROSALES PEDRERO  
Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico

GRACIA PEDRERO BALAS  
Directora Insular de Cultura y Patrimonio Histórico

M<sup>a</sup> ÁNGELES DE BENITO BASANTA  
CHRISTIAN SANTANA HERNÁNDEZ  
Asesores de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

## **MORALIA**

MARÍA LUISA ALONSO GENS  
JONATHAN ALLEN  
Dirección editorial

M<sup>a</sup> DEL ROSARIO HENRÍQUEZ SANTANA  
ALBERTO DÍAZ FALCÓN  
Coordinación editorial y documentación

LIDIA DOMÍNGUEZ GUERRA  
Talleres literarios

GERMÁN JIMÉNEZ MARTEL  
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ  
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN  
JOSÉ JUAN SUÁREZ CABELLO  
Estudios modernistas

JONATHAN ALLEN  
FRANCISCO QUEVEDO  
Espacio crítico

LUIS NATERA MAYOR  
Espacio de Creación

ÁNGEL GÓMEZ PINCHETTI  
Fotografía

MONTSE RUÍZ  
Diseño gráfico y cuidado editorial

PORTER EDICIONES  
Realización

GRÁFICAS SABATER  
Impresión y encuadernación

## **AGRADECIMIENTOS**

- Pedro Almeida
- Fermín Domínguez
- Alicia Llarena
- Juan Pérez Navarro
- Manuel Ruiz
- Maximiano Trapero

- © Casa-Museo Tomás Morales.  
Cabildo de Gran Canaria
- © Los autores para sus textos

D.L.: G.C. 271-2007  
ISSN: 1696-2117

## ADQUISICIONES

<i>Retrato de Félix Delgado - Paisaje y otras visiones</i> .....	12
<i>España 1915. Semanario de la vida nacional</i> .....	14
<i>Ediciones especializadas y bibliografía sobre Tomás Morales</i> .....	16

## DONACIONES

<i>San Cristóbal y Castillo de San Cristóbal</i> .....	20
<i>Ediciones especializadas</i> .....	22

## ESTUDIOS MODERNISTAS

<i>Armand Godoy, más allá de la poesía</i> .....	24
DANIEL MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ	
<i>Sobre la lectura de Cantos de vida y esperanza y otras cosas</i> .....	34
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN	
<i>Estilística de la sintaxis en la poesía de Tomás Morales</i> ..	56
JOSÉ JUAN SUÁREZ CABELLO	
<i>La muerte del poeta Tomás Morales como elemento de inspiración literaria</i> .....	74
GERMÁN JIMÉNEZ MARTEL	

## EXPOSICIONES TEMPORALES Y TALLERES LITERARIOS

<i>Metapaisajes: el arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz (1975-2005)</i> .....	90
Taller José María Millares Sall, poeta .....	93
<i>Actividades didácticas</i> .....	95

## EDICIONES, COEDICIONES Y COLABORACIONES

<i>Ediciones y colaboraciones</i> .....	100
<i>Prestamos-Colaboraciones en exposiciones</i> .....	102

## DOCUMENTOS DE LAS COLECCIONES DE LA CASA-MUSEO

<i>Catálogo e invitación de la exposición individual de Néstor Martín Fernández de la Torre en Lissárraga &amp; Sobrinos, Madrid, 1914</i> .....	106
--	-----

### ESPACIO DE CREACIÓN

<i>Biografía de Luis Natera Mayor:</i> “Salinetas” y “Playa de isla” .....	110
---	-----

### NUEVA POESÍA

<i>En la presentación de Era pompeia,</i> <i>de Federico J. Silva</i> .....	114
MAXIMIANO TRAPERO	
<i>Las mil y una, de Berbel</i> .....	126
ALICIA LLARENA	
<i>Perversidad y sumisión en Trazos desnudos de</i> <i>Luis Antonio González Pérez</i> .....	128
FERMÍN DOMÍNGUEZ	

### ESPACIO CRÍTICO

<i>Tomás Morales desde el centro de su poesía: una nueva</i> <i>visión de Las Rosas de Hércules</i> .....	134
FRANCISCO J. QUEVEDO GARCÍA	
<i>Hojas sueltas: simbolismo, modernismo y art déco.</i> <i>Colección Pedro Almeida.</i> .....	145
<i>Cabaret, simbolismo y canción protesta</i> .....	146
JONATHAN ALLEN	
<i>Dandismo y dicotomía en la prosa de</i> <i>Luis Antonio de Villena</i> .....	150
JONATHAN ALLEN	

### APÉNDICE

<i>Digitalización de las maquetas artesanales de</i> <i>Las Rosas de Hércules de Tomás Morales</i> <i>(Libros de autor)</i> .....	156
<i>XVII Encuentros de la Asociación Española</i> <i>James Joyce</i> .....	157





A decorative L-shaped line consisting of a horizontal segment on the left and a vertical segment on the top, both in a light blue color, framing the title.

## *Adquisiciones*

## *Retrato de Félix Delgado*

ESTE HERMOSO RETRATO A CARBONCILLO del poeta Félix Delgado engrosa la colección de obras originales que la Casa Museo Tomás Morales ya posee del pintor grancanario Cirilo Suárez (véase *Moralia V, Retrato del rapsoda Antonio Martín Ramos*, pág. 15). El artista retrata en perfil semi-girado al joven poeta, que tenía entonces dieciocho años, y lo caracteriza mediante una luminosa expresión en la que su mirada parece contemplar horizontes ideales. El uso de la sombra es exquisito, difuminándose sus finos trazos, para conjugarla mejor con las delicadas luces que actúan sobre el rostro. Los rasgos faciales tienen gran nitidez y definición, y el dibujo, realizado por Cirilo Suárez cuando tenía también dieciocho años (poeta y pintor eran coetáneos), vaticina el futuro como afamado retratista que efectivamente tuvo. Con sombrero hongo y bufanda al cuello, el poeta aparece como estudiante, dos años antes de que publicase su primer libro (*Paisajes y otras visiones*) prologado por Claudio de la Torre. Félix Delgado murió prematuramente en Barcelona a los treinta y tres años habiendo publicado un segundo libro de poesía (*Índice de las horas felices*) y colaborado en revistas vanguardistas como *La Rosa de los Vientos* y *Azor*.



*Retrato de Félix Delgado,*

1921

CIRILO SUÁREZ

Carboncillo sobre papel,  
adherido a papel.

39,5 x 44,5 cm.

Casa-Museo Tomás Morales

- 
- Edición: *Paisaje y otras visiones: (poemas)*

Autor: FÉLIX DELGADO.

Prólogo: Claudio de la Torre.

Ex-libris: de Isabel Medina.

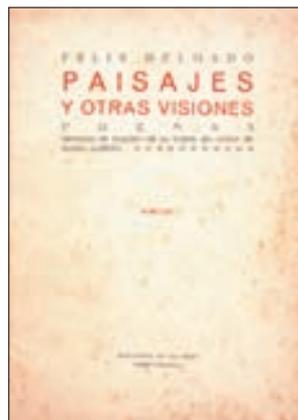
Las Palmas de Gran Canaria: Tip. El Diario, 1923.

Mención a Tomás Morales en el prólogo, p. III.

Con dedicatoria autógrafa del autor.

---

*Paisaje y otras  
visiones  
de Félix Delgado  
(poemas)*



Cubierta de  
*Paisajes y otras visiones:*  
*(poemas)* de  
FÉLIX DELGADO, 1923  
Casa-Museo Tomás Morales

Dedicatoria autógrafa en  
*Paisajes y otras visiones:*  
*(poemas)* de  
FÉLIX DELGADO, 1924  
Casa-Museo Tomás Morales

## *España 1915. Semanao de la vida nacional*

---

- *España. Semanario de la vida nacional*

Alto: 38,8 cm

Largo: 28,7 cm

Impresión a dos tintas

49 números encuadernados

Casa Museo Tomás Morales

---

UN PRIMER EDITORIAL de la redacción del hebdomadario enunciaba los propósitos y la ideología del proyecto, en estos términos:

*“Bajo el título de “ESPAÑA”, aspira a ser esta publicación un índice de la vida nacional en todas sus manifestaciones; es decir, un lugar donde cada siete días aparezcan registradas, solícita y lealmente, todas las pulsaciones del corazón español, latidos de dolor o latidos de voluntad. Se han reunido en colaboración para publicar este periódico los más estimados escritores de las nuevas generaciones, deseosos de prestar auxilio en forma orgánica y persistente a cuanto aparece en nuestra sociedad con los caracteres de intento sano, de queja honrada, de lama limpia, de demanda justa, de efectivo mérito. Y a la vez, con el deseo de contribuir con sus fuerzas, pocas, o muchas, a que acabe, de hundirse la España insalubre, inepta, inactual, la España de las frases hechas y la política deshecha, de las instituciones fantasmas y de las acciones destructoras,- la España oficial enemiga de la otra humilde España, de los pueblos, los campos y las costas.*

*La redacción de ESPAÑA no está sólo en Madrid, sino que se extiende sobre todo el ancho ámbito nacional: en cada provincia tiene ESPAÑA un núcleo de colaboradores, que enviará a sus páginas corrientes vivas de la existencia local.*

*ESPAÑA hablará de la nueva política y de la vieja, de hacienda, de economía, de arte y letras, del obrero y del labrador, de técnica y de ética, de la capital y de la aldea. ESPAÑA, en fin, sin renunciar a la crítica más enérgica, quisiera fomentar en los ánimos españoles la esperanza”.*

Y, en gran medida, los redactores del nuevo semanario (Eugenio d'Ors, Pío Baroja, Gregorio Martínez-Sierra,

José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Luis de Zulueta, Ramón Pérez de Ayala y Juan Guixé) vieron cumplidas estas expectativas en estos cuarenta y nueve números de 1915. *España* fue una ejemplar publicación al servicio del progreso liberal y el librepensamiento. En ella, se abordó el análisis económico nacional y regional, la política económica del estado, el deficiente rol desempeñado por el Banco de España en la vida financiera del país, el gravísimo déficit de la exportación, la balanza de pagos y la renta per cápita, en artículos lúcidos y claros. Hubo sección fija dedicada al cinematógrafo que, mediante efemérides, entrevistas y reseñas, proyectó los valores del emergente séptimo arte. Casi tanto, como de la vida nacional, *España* se ocupó de la Primera Guerra Mundial, entonces en pleno y trágico fragor, recalcando siempre sus posturas antibelicistas y denunciando las atrocidades cometidas contra las poblaciones civiles. Más que ahondar en aspectos costumbristas hispanos y en huera celebraciones historicistas, el semanario informó sobre la vida y la sociedad en Francia, Bélgica e Inglaterra, ponderando sus instituciones y los avances sociales de estas sociedades. Insistió también en las biografías de los españoles más célebres del momento como Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos. En las artes, la revista se preocupó del estatus del teatro contemporáneo, aportación crítica de Pérez de Ayala y de reseñar los últimos títulos publicados. La poesía, si exceptuamos algunos versos de Rubén Darío, tuvo poca incidencia, reservándose más espacio a la actualidad artística. Se resumió en varios artículos largos la Exposición Nacional de Bellas Artes y se comentó la obra y figura de creadores como Santiago Rusiñol, Julio Antonio, Joaquín Mir, Manuel Benedito, José López Mezquita y Gustavo de Maeztu.

Publicada a dos tintas, *España* fue vehículo gráfico para Luis Bagaría que ilustró la mayor parte de las portadas y se encargó de las viñetas e ilustraciones interiores; colaboraron asimismo Rafael de Penagos y el canario Ramón Manchón.



### ***Camino de Europa***

Ilustración de BAGARÍA  
en *España: Semanario  
de la Vida Nacional*, N<sup>o</sup> 8,  
1915

Casa-Museo Tomás Morales

*Ediciones  
especializadas y  
bibliografía sobre  
Tomás Morales*

DELGADO, Félix. *Paisajes y otras visiones: (poemas)*; prólogo de Claudio de la Torre; ex-libris de Isabel Medina. [Las Palmas de Gran Canaria]: Tip. El Diario, 1923. Mención a Tomás Morales en el prólogo, p. III. Con ded. autógr. del autor.

DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca: estudio crítico*. Buenos Aires: Kraft, imp. 1948.

DORESTE, Ventura. *Sonetos a Josefina: (1943-1946)*; [palabras preliminares de Juan Manuel Trujillo]. [Las Palmas de Gran Canaria]: [s.n.], 1946 (Tipografía Alzola).

—*España: semanario de la vida nacional*. Madrid: [s.n.], 1915 (49 núm.)

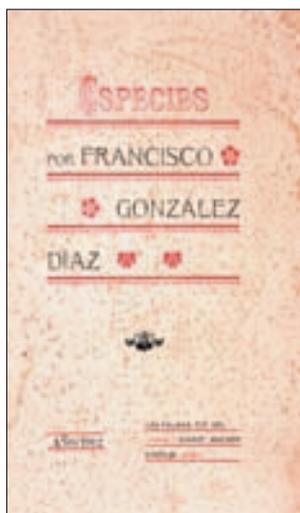
—*Fablas: revista de poesía y crítica*. Las Palmas de Gran Canaria: Domingo Velázquez, 1970. Descripción basada en Nº 2 (enero, 1970). Faltan los números 1, 20, 25, 67, 70, 72 al 75. Nº 71 (1977) contiene: “A Tomás Morales” por Dámaso Alonso.

GARCÍA Y GARCÍA, Francisco. *Sugestiones: caracteres y paisajes*; [prólogo de Jordé]. Las Palmas: [s.n.], 1924 (Imprenta Miranda). Con ded. autógr. del autor. Mención a Tomás Morales en el prólogo, p. XI. Contiene: “Tomás Morales, nuestro poeta, ha muerto...”, pp. 85-88.

—*Gran Canaria a mediados del siglo XIX: según un manuscrito contemporáneo: (con dibujos [de Santiago Santana]; [notas de Simón Benítez]*, Vol. III. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento, 1950.

GONZÁLEZ DÍAZ, Francisco. *Especies*. Las Palmas: Tip. del Diario, 1911.

—*Árboles (1916); Niños y árboles (1913)*; edición de Rubén Naranjo Rodríguez. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2005. Contiene menciones y fotografías donde aparece Tomás Morales, entre otros.



—*Teror*; introducción de Rubén Naranjo Rodríguez. [Islas Canarias]: Gobierno de Canarias, Dirección General del Libro, Archivos y Biblioteca, D.L. 2006. Contiene menciones a Tomás Morales.

—*Homenaje a Simón Benítez Padilla*, vol. I. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1960 (Enero-Diciembre, núms. 73-74).

—*Homenaje a Simón Benítez Padilla*, vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1960 (Enero-Diciembre, núms. 75-76). Contiene: “La generación de intelectuales canarios” por Sebastián de la Nuez, pp. 77-107 capítulo que menciona a Tomás Morales, entre otros.

HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Antonio. *Prosas. Tomás Morales*; introducción, compilación y notas de Antonio Henríquez Jiménez. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006.

—“Prosas recuperadas de Tomás Morales” en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas (2006), núm. 52, pp. 51-105.

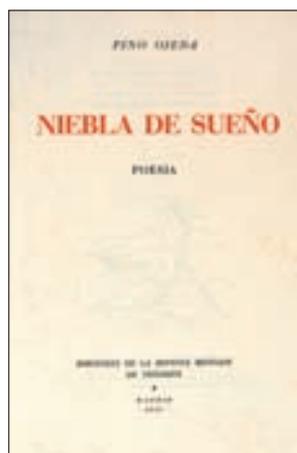
MONTERO PADILLA, José. “Escritores en su geografía: La Casa-Museo Tomás Morales” en *Rinconete*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 2006.

NUEZ, Sebastián de la. *Unamuno en Canarias: las islas, el mar y el destierro*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1964. Contiene mención a Tomás Morales, pp. 20-23, 33, 48, 74, 83, 145, 219-223.

OJEDA, Pino. *Niebla de sueño: Poesía*; [viñetas de Juan Ismael]. Madrid: Ediciones de la Revista Mensaje de Tenerife, 1947. Con ded. autógr. de la autora.

PRIETO, Gregorio. *Poesía en línea*; prólogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Rialp, 1949.

—*Revista Latina*. nº 4, Madrid, 30 de enero de 1908. Contiene: “Laxitud soñolienta de la noche aldeana”, “Y he recordado...El breve rincón de un pueblecillo” y “La honda” de Tomás Morales.



Fotografía de PINO OJEDA en *Niebla de sueño*, 1947  
Casa-Museo Tomás Morales

RIVERO, Domingo. *Yo, a mi cuerpo y otros poemas*; presentación de Francisco Brines. Barcelona: Acantilado, 2006 (Cuadernos del Acantilado; 21). Contiene “A Tomás Morales”, p. 24; “A Tomás Morales por su ‘Oda al Atlántico’”, p. 38; “Al volver del entierro de Tomás Morales”, p. 43.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Los estados del agua (Breve antología de poesía en español)” en *Revista de Occidente*, N<sup>o</sup> 303 (Noviembre 2006). Contiene: “Puerto de Gran Canaria” de Tomás Morales, pp. 228-237.

SOCORRO PÉREZ, Manuel. *Sobre las cumbres y el asfalto*; [ilustraciones y viñetas de Antonio Padrón]. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Lezcano, 1961. Contiene mención a Tomás Morales, pp. 70 y 80.

—*Silda*; [portada de Jesús Arencibia]. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Lezcano, 1965.

SUÁREZ CABELLO, José Juan. “Aspecto verbal en la poesía moderna canaria” en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas (2006), núm. 52, pp. 23-49.

A decorative L-shaped line consisting of a horizontal segment on the left and a vertical segment on the top, meeting at a right angle. The word "Donaciones" is positioned to the right of the vertical segment.

## *Donaciones*

## *San Cristóbal y Castillo de San Cristóbal*

[Donación de MANUEL RUIZ]

*San Cristóbal*, ca. 1960

MANUEL RUIZ

Acrílico sobre tabla

46 x 38 cm

Casa-Museo Tomás Morales

LA VEGA DE SAN JOSÉ Y EL LITORAL DE SAN CRISTÓBAL conformaron las primeras referencias geográficas del pintor grancanario Manuel Ruiz (Las Palmas de Gran Canaria, 1944). La linde de la ciudad, hacia el sur, demarcada por el Cementerio Municipal, era prácticamente la misma que había conocido Francisco Suárez León, máximo exponente del realismo posimpresionista en 1900. Fiel a una visión sincera y espontánea, que rechazaba el pintoresquismo decimonónico, Suárez León representó callejones, jardines y traseras del Barrio de Vegueta, la playa de San Cristóbal y el horizonte atlántico desde esa parte de la costa. Estos confines locales se perpetúan en la pintura de Manuel Ruiz, si bien transformados por concepciones abstractas, desde la década de los 70 hasta la praxis actual. El denso entramado urbano de San José, el muelle y las casas costeras de San Cristóbal, generan un paisajismo urbano sobrio y nocturno, durante esa época inicial. Posteriormente, Ruiz volverá a revivir el pasado semirural de su barrio, recuperando figuras emblemáticas, como la del



pregonero Pepe Cañadulce, y proyectando viejas fincas de plataneras, que desaparecerían completamente. El Castillo de San Cristóbal es un *leitmotiv* del paisaje de la costa urbana, emergiendo en distintas culturas artísticas locales: en los dinámicos y pastosos óleos de Nicolás Massieu y Matos, en los apuntes y medios formatos de Manuel López Ruiz, en las interpretaciones simbólicas y nemónicas de Manuel Ruiz, y en la pintura neo-metafísica de Juan José Gil. En el caso de Ruiz, el fortificado torreón, como se advirtió en la exposición *Metapaisajes: el arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz (1975-2005)*, ha sido un vehículo pictórico-literario al servicio de Edgar Allan Poe y Howard Phillips Lovecraft, una recreación proustiana, en que pasado personal y proceso mental se confunden y, también, un hito continuo para el estudio de la luz y el color.



*Castillo de San Cristóbal,*

ca. 1960

MANUEL RUIZ

Acrílico sobre tabla

38 x 46 cm

Casa-Museo Tomás Morales

## Ediciones especializadas

[Donación de  
JUAN PÉREZ NAVARRO]

CASANOVA DE AYALA, Félix. *El visitante*. Santa Cruz de Tenerife: Nuestro Arte, 1975.

GARCÍA CABRERA, Pedro. *La rodilla en el agua*. Las Palmas: Benchomo, 1980.

LEZCANO, Ricardo. *Exhumación de la memoria*. Madrid: Akal editor, 1983.

—*Libro de oro de la poesía en lengua castellana: (España y América)*; selección, prólogo y notas biográficas de María Luz Morales. Barcelona: Juventud, 1970. Contiene: “Oda a la ciudad comercial”, “Ha llegado una escuadra”, “Balada del niño arquero” por Tomás Morales.

MACCANTI, Arturo. *En el tiempo que falta aquí al día*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1967 (San Borondón. Poesía; 4).

MARTÍN, Sabas. *Títere sin cabeza*. Santa Cruz de Tenerife: Nuestro Arte, 1978.

NATERA MAYOR, Luis. *Llenaré de lunas tu equipaje*, [prólogo, Jesús Páez Martín]. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1984.

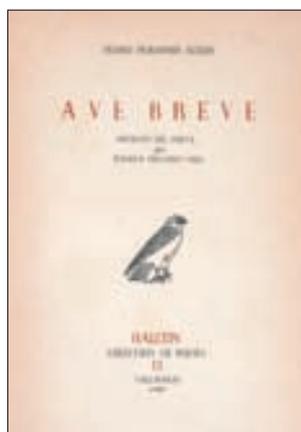
NAVARRO, Diego. *En la paz de tu cintura*; prólogo de Néstor Álamo; [dibujos de Ángel Johan y Jesús Arencibia]. Las Palmas de Gran Canaria: Gabinete Literario, 1943.

NUEZ, Sebastián de la. *Trayectoria poética de Saulo Torón (1885-1974)* en *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid; Las Palmas: Patronato de la “Casa de Colón. N. 23 (1977), p. 505-579.

PERDOMO ACEDO, Pedro. *Ave breve*, retrato del poeta por Manolo Millares Sall. Valladolid: [s.n.], 1948 (Librería Santarén).

—*Volver es resucitar*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1967. (San Borondón. Poesía ; 5).

SANTANA, Lázaro. *Recordatorio USA*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, Comisión de Cultura, 1971.





*Estudios modernistas*

1. DEAMBROSIS MARTINS, Carlos. *Armando Godoy, poeta francés*. Prensas de la Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1935. Extracto del prólogo, pág. 15.

2. Obras de consulta. *Hommage a Armand Godoy* (Mediterránea, marzo, 1929). *Quelques réflexions sur Armand Godoy a propos du Drame de la Passion*, por Francis de Miomandre (Govone, 1930). *Enfants d'Orphée*, por J.J. Rabearivelo, The General Printing & Stationery C<sup>o</sup> Ltd., Port Louis, Ile Maurice, 1931. Frontons, le. Série, por Jean Royère (Editions Seheur, 1932). *Cabezas de América*, por Osvaldo Bazil (Molina & Cía. Habana, 1933). *Simbad (Hombres, piedras y paisajes)*, por Eduardo Avilés Ramírez (Editions Excelsior, Paris, 1928). *La Poesía de Armand Godoy*, por Carlos Deambrosis Martins (Editorial Iberia, Barcelona, 1933). *Armand Godoy*, por André Devaux (Editions des Portiques, 1933). *Armand Godoy*, por Pietro S. Pasquali (Edt. Romanes, Paris, Lausanne, Milán, 1933). *Armand Godoy*, por Anne Fontaine (1959).

3. FEDERICO GARCÍA COPLEY (Cuba, 1823-1894) fue un reconocido poeta y periodista (Semanaario Cubano, 1855) casado con Josefa Godoy, hermana de Armando y padre de FEDERICO GARCÍA GODOY (Santiago de Cuba, 25/12/1857-La Vega, Rep. Dominicana, 12/2/1924) novelista, crítico literario, historiador, periodista y pedagogo.

4. Según los datos aportados por Carlos Deambrosis Martins, amigo y biógrafo, la fortuna de Armando

**EN UN FRÍO NOVIEMBRE DEL MADRID DE 1934** Gabriela Mistral encomiaba la obra del poeta Armando Godoy con singular denuedo: “*Me convence y me vence Godoy con su pasión acérrima y su culto radical de la poesía. Hace diez años que sus libros van a encontrarme en los cuatro puntos cardinales, donde yo los recibo, de una parte como un noble reproche a mi vida desmigajada en afanes dispares, y de otra parte como una saeta que llegase caliente y como recién fundida, de la fragua de donde salió*”<sup>1</sup>.

A pesar de todo, el tiempo no ha corroborado tanta pasión; quedando los retazos del hombre deshilachados en infinidad de anécdotas, recuerdos y una bibliografía casi olvidada<sup>2</sup>.

Armando Godoy Agostini nació en La Habana el uno de abril de 1880 de la unión de Joaquín Godoy i Riera con Cayetana Agostini Cortés. Parece que fue ésta quien lo introdujo en el gusto por la literatura —ya que era muy aficionada a escribir versos. De entre sus parientes más cercanos cabe destacar la labor literaria del también poeta Federico García Copley o la del escritor dominicano Federico García Godoy<sup>3</sup>.

Armando, que había pasado buena parte de la adolescencia en Perú, vuelve a su Cuba natal alrededor de 1904. Año en que efectúa un primer viaje a París. Éste no duró más de quince días, pero fueron lo suficientemente fructíferos como para hacer mella en un espíritu por naturaleza inquieto. Sin embargo, no será su primer destino. A fines de 1918 establece una nueva residencia, junto a su mujer y sus hijos, en Nueva York —ya retirado de los negocios que le permitieron una cierta holgura económica<sup>4</sup>. Será en esa ciudad donde comienza a escribir bajo el influjo de Edgar Allan Poe. Por el que sentía tal admiración que le llevó a

usar el inglés, un idioma que dominaba con soltura, pero que no acaba de aportarle los matices expresivos afines a su ideal estético.

La aventura norteamericana no duró más de un año. A mediados de 1919 la familia decide trasladarse a París, sin apenas conocimiento del francés. Desde ese mismo instante se convertirá en un poeta de expresión francesa en el que tendrá como guía a Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) —del que llegó a atesorar un notable corpus de documentos y recuerdos personales<sup>5</sup>.

Si bien es cierto que a Godoy se le consideró como el pionero del “**musicismo**” —término que fue acuñado por Jean Royère—, no es menos conveniente afirmar que es en el simbolismo donde hunde sus raíces; adquiriendo una dimensión que le llevará a ser apreciado como un maestro dentro de las corrientes del “**ritmismo**” y de un renovado “**misticismo**”. Esta nueva manifestación poética hace que sus obras sean atendidas como un “*concierto espiritual ininterrumpido*” que marcó la época de entreguerras, y le aportó un notable prestigio, no sólo en Francia sino en toda América y Europa. Fama que le supuso los halagos de personajes tan dispares como los del escritor *Saint Pol-Roux*, el antropólogo *Marcel Jousse* o el compositor *Georges Migot*, entre otros<sup>6</sup>. Elogios que tuvieron lógica respuesta en la recompensa dada por la Academia Francesa, hasta en tres ocasiones, por las ediciones de *Prisme* (1947), *Cantate des Objets Perdus* (1947) y *Le Premier Tour* (1950). Circunstancia que aunque auspició un sin fin de traducciones —las más antiguas datan de finales de la década de los veinte del siglo pasado— no han ayudado a la proyección del artista. El poeta colombiano Carlos López Narváez (Popayán 1897-Bogotá, 1971) fue uno de los primeros en transcribirlas al español junto a las de otros autores como Baudelaire, Heredia, Proudhomme, Valéry, Leconte de Lisle o Henry Barbusse<sup>7</sup>.

La nómina de pintores, músicos, diseñadores, literatos y periodistas con los que mantuvo en algún momento contacto es ingente. Este listado viene a configurarse

Godoy provenía de los numerosos bienes que éste poseía en La Habana y a un beneficioso retiro como director de una conocida fábrica de tabacos. Pero no reconoce que parte de la fortuna proviene de la dote de su esposa, Julia Cordovés y Tovar, heredera de unos ricos hacendados.

5. En 1989 la comisaria Marie-Pierre Salé, conservadora del Museo d’Orsay, presentó una exposición temática dedicada a las adquisiciones efectuadas por el Estado Francés, en las que se recopilaba la colección que sobre BAUDELAIRE atesoró Armand Godoy (manuscrito de *Mon cœur mis à nu*; cuatro poemas autógrafos; cinco dibujos, incluidos dos autorretratos; y una fotografía, prueba única de Félix Nadar). Godoy también reunió un número considerable de cartas pertenecientes a la relación epistolar que Baudelaire mantuvo con su madre (subastadas en 1983).

6. SAINT POL-ROUX (1861-1940) fue el creador del Manifiesto del Magnificismo (1885). Poeta relegado al olvido, su figura se vincula al movimiento surrealista. MARCEL JOUSSE (1886-1961), profesor de antropología de la Sorbona, fue el creador de la “Antropología del Gesto”. Además postuló los fundamentos del *Mimismo*, el *Formulismo* y el *Bilateralismo*. GEORGES MIGOT (1891-1976), músico de un intenso sentimiento poético, sobresalió por el lirismo de sus composiciones. Escribió “Ensayos para una estética general” (París, 1920).

7. OLIVIO JIMÉNEZ, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ed. Hiperión, 1985.

como un *Gotha* particular donde se aprecia la urgente necesidad de ser reconocido por aquellos que estima como iguales. **Ortega y Gasset** poseía en su biblioteca el poemario titulado *A Martí* (Ed. Excelsior. Paris, 1929); en el inventario de la Fundación **Manuel de Falla** se conserva una carta remitida al compositor firmada por Godoy; asimismo, de los seis títulos custodiados por la Biblioteca Nacional, uno de ellos, *Le Drame de la Passion* (Émile-Paul Frères, Paris, 1929) está autografiado y dedicado a **Leopoldo Lugones**.

Además ofreció las ediciones de *La sonata a Kreutzer* a **Camille Monclair**; la *IV Balada de Chopin* (op. 52, n<sup>o</sup> 4) a **Théo Varlet**; el *Preludio de Chopin (n<sup>o</sup>2)* a **Jean Carrère**; la *Fantasia de Schumann* (en ut mayor, op. 17) a **André Mora**; las *Canciones Criollas* a **Gérard d'Houville** y, por último, *Hosanna sobre el Sistro*, a su admirado **Jean Royère**. E, igualmente, publica junto a **Francis de Miomandre** *Camaleon* (Ed. Émile-Paul Frères, Paris, 1927), dos volúmenes que en su primera edición se encuentra limitada a 253 copias ofrecidas a **S.A.R Marie Bonaparte**, *Princesse de Grèce*<sup>8</sup>.

Excentricidades aparte, la relación de amistad que sostuvo con el compositor y pianista Antonio María Valencia (Cali, 1902-1952) le valió ser honrado con la partitura de un poema laudatorio en 1929. No cabe duda que la música, al igual que el sentimiento místico, son los pilares en los que asienta su producción de mayor calidad. Un ejemplo claro vendría dado por la edición de *Monologue de la Tristesse et Colloque de la Joie* (Ed. Émile-Paul Frères, Paris, 1928), en el que en su primer apartado (“Monologue de la tristesse”) encontramos una sincera dedicatoria al compositor hispano cubano Joaquín Nin-Culmell (Berlín, 1908-Oakland, California, 2004) y en la segunda (“Colloque de la Joie”) haría lo propio con el mencionado Antonio Valencia. Si se quisiera indagar en la estrecha relación que mantuvo Joaquín Nin hasta la muerte del poeta habrá que recurrir a los archivos de la *Bibliothèque Nationale*. Institución que posee una numerosa colección de cartas autógrafas, fechadas desde 1933, destinadas a Armando Godoy. El cual, con

8. FRANCIS DE MIOMANDRE (1880-1959) fue un prolijo ensayista, novelista y poeta, considerado como uno de los precursores del surrealismo. Amigo de *André Gide* y *Paul Claudel*, centro de la literatura parisina de su época, editó un gran número de revistas y tradujo al francés a escritores de lengua hispana.

anterioridad, le había rendido un sentido homenaje en la *Revue Médierranéa* (1929).

Las obras del autor impresas en París, Madrid o Santiago de Chile llegaban con inusitada prontitud a las Islas Canarias. Tal vez debido al celo con el que un sencillo carterero, don Presentación Suárez de la Vega, hacía acopio de ellas. Hoy su legado se encuentra en los depósitos de la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canaria, en los que se contabilizan algo más de 1.600 publicaciones y alrededor de 4.219 autógrafos; de entre los cuales a Godoy le corresponden seis títulos: las traducciones al francés de las *Poesías de José Martí*, *Las Letanías de la Virgen*, *Le Chemin de la Croix*, *Páginas escogidas*, *A Francis Jammes* y *Armando Godoy, Poeta Francés*<sup>9</sup>.

Por el contrario, la crítica más cruel vertida sobre la pareja que formaban el excéntrico bardo y su esposa es la que ofrece César González-Ruano<sup>10</sup> en sus memorias (*Mi medio siglo se confiesa a medias*): “En Roma conocí a Armand Godoy, hombre rico disfrazado de poeta, bohemio que vivía en París queriendo hacer de Heredia. Se parecía físicamente a Aristides Briand y era un pesado de pronóstico. Estuvo dándome la tabarra con que quería conocer a Don Alfonso XIII, hasta que le conseguí una audiencia en el Gran Hotel. Godoy apareció con traje negro y condecoraciones y su mujer con traje negro también y mantilla blanca española, hecha un demonio. Estuve por preguntarles si creían que el Rey era un paso de Semana Santa, pero consideré más oportuno darles algunas instrucciones sobre el protocolo de la audiencia, que fue espantosa. A la salida la señora de Godoy venía toda emocionada y se creyó en la obligación de ponderar a don Alfonso: “¡Ay, qué señor más simpático y más amable!... Y luego... ¡qué distinguido! ¡Cómo se ve que es de buena familia!”. Cuando se lo conté al Rey, creí que se moría de risa”.

#### **DE PINTURAS Y PINTORES: ARON BILIS, NÉSTOR Y BELTRÁN-MASSÉS**

Carlos Deambrosis Martins publica en 1935 la primera biografía en español que se conoce de Armando Godoy<sup>11</sup>. En esta edición se incluye un magnífico retrato al crayon

9. ÉVORA MOLINA, José. “Fondos bibliográficos actuales de la biblioteca de la Casa de Colón”. *Boletín informativo Aguayro*. Enero de 1978. Nº 95. Edita Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. Págs. 4 a 6.

10. GONZÁLEZ-RUANO, César. *Mi medio siglo se confiesa a medias*. Ed. Fundación Cultural MAPFRE Vida. Madrid, 1998.

11. DEAMBROSIS MARTINS, Carlos. *Armando Godoy, poeta francés*. Prensas de la Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1935.

*Retrato de Monsieur Godoy*

FEDERICO BELTRÁN-MASSÉS

Óleo Sobre lienzo

54 x 66 cm.

Colección Godoy Cordovés,  
París.



de la mano de **Aaron Bilis**; obra que quedó plasmada en imprenta por una de las editoriales hispanoamericanas de mayor prestigio, la casa chilena Ercilla. El dibujo, de claro y contundente trazo, configura con fidelidad las facciones de un hombre maduro —por esas fechas tendría alrededor de cincuenta y cinco años— e iconográficamente parece estar inspirado en el retrato que Beltrán-Massés le hiciera con anterioridad.

Muy pocos son los datos que se conservan sobre la personalidad artística de Aaron Bilis. Este pintor de origen ruso, nace en Odesa (Ucrania) el 29 de julio de 1893, consiguió cierto prestigio gracias a la realización de paisajes de clara inspiración impresionista y por una larga serie de retratos de grandes personalidades. De los que se guardan, al menos, ocho dibujos al carboncillo en el departamento de artes gráficas del Louvre. Firmados y fechados en 1935 representan a distintos directores y conservadores de los *Musées Nationaux*: Henri Verne, Jacques Jaujard, Paul Vitry, Etienne Michon, Paul Jamot, Charles Boreux, René Dussand y Carle Dreyfus.

12. BÉNEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Ed. Gründ. Tomo 2 (Betto-Chil). Paris, 1976. Pág. 34.

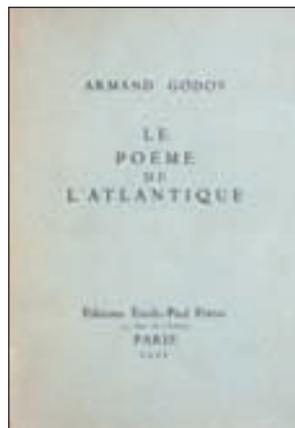
Aaron Bilis<sup>12</sup> residió en París desde 1909 a 1915. Año, este último, en que decide instalarse en Argentina huyendo de los desastres de la Gran Guerra. Allí colaboraría

como ilustrador para diversas revistas y periódicos (aunque no abandonó del todo la pintura de género). En 1928 regresa a Francia y no será hasta 1930 cuando comience a exponer en el *Salon des Artistes Français*.

### GODOY Y NÉSTOR: EL POEMA DEL ATLÁNTICO

En 1931 Godoy publica *Le Poème de L'Atlantique*<sup>13</sup> basándose en la obra homóloga del genial pintor **Néstor Martín-Fernández de la Torre** (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938). Carlos Deambrosis se refirió a ella en estos términos: “Desde el instante en que aborda el sentimiento religioso — religioso en su esencia católica— encuentra acentos del más profundo lirismo. Lo vemos bien en el curso de los ocho sonetos que eslabonan este Poema del Atlántico, compuesto sobre ocho cuadros de Néstor. El trozo liminar, así como las últimas estrofas — *Mar Calma*— son superiores a los otros versos, porque están tocados directamente por el fuego de la Gracia...”<sup>14</sup>.

Néstor tuvo que sorprenderse sobremanera al comprobar los efectos que sobre Godoy ejerció la serie del *Poema del Atlántico* (1912-1923), parte sobresaliente del inconcluso *Poema de los Elementos*. Y creo, sin temor a equivocarme, que no fue del todo de su agrado. Néstor no quiso, en ningún momento, otorgar connotaciones religiosas a su obra. En todo caso, tanto el formato, como la simbólica disposición de los lienzos, y su numerología, tienen más que ver con alusiones a la existencia humana — como bien ha recalcado el mayor estudioso del pintor, Pedro Almeida Cabrera<sup>15</sup>— que con la exaltación de valores católicos. Néstor, como buen simbolista, acude a los emblemas esotéricos, a los guarismos, a ciertos remedos japonícistas, y hasta a la más directa sensualidad, si se quiere. Pero nunca representará lo que Deambrosis afirmó al respecto: “...*El pesimismo de estos dos poetas (Baudelaire y Godoy) no es más que aparente... puesto que creen en el Arte, en la poesía divina, y puesto que, en una palabra y simplemente: ellos creen. El Cristo salva todo. El Cristo se convierte en postulado de Arte y de Vida; sin él, nada es concebible, y el Universo menos aún que el Alma... He ahí como el Océano se maravilla ante la evoca-*



Portada de  
***El Poema del Atlántico.***  
Archivo Museo Néstor.

13. GODOY, Armand. *Le Poème de L'Atlantique*. Éditions Émile-Paul Frères. Paris, 1931. Biblioteca Museo Néstor.

14. DEAMBROSIS MARTINS, Carlos. *Armando Godoy, poeta francés*. Extracto del capítulo dedicado a *El Poema del Atlántico*. Pág. 169.

15. V.V.A.A. *Catálogo Museo de Néstor*. Ed. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias e Ilmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1988. Almeida Cabrera, Pedro. “Historia del Museo”. Págs. 31 a 41.



Portada de  
**Las Letanías de la Virgen.**  
Archivo Museo Néstor.

*ción de Jesús sobre las ondas, de manera que el largo e infinito lamento del Poema del Atlántico se termina, como El Drama de la Pasión, en la alegría”.*

Resulta paradójicamente atrayente que para el escritor la obra de Néstor retransmitiera sentimientos tan elevados. Tanto en cuanto que para otros, como lo fue para el *Conde de las Almenas*, don **José María de Palacio y Abárzuza** (1866-1940), hombre de fuertes ideales conservadores y religioso a ultranza, el *Poema del Atlántico* no era más que una aberración, y así lo dejó bien patente con el artículo que publicara en el *ABC* a propósito de la exposición de Néstor de 1914 en Madrid: “*La pintura modernista es atea, es pintura de bajas pasiones, de endemoniadas fantasías, gusta escarbar en la ciénaga de malas pasiones y huye del prototipo de la belleza, de Dios, no quiere ascender a las regiones plácidas, etéreas y luminosas en busca de líneas tranquilas y armoniosas, y hasta en manifestación tan sencilla e inocente como es la presentación de dos peces (asunto puramente decorativo) ha sabido el artista buscar forma impura que provoqué ideas sugestivas, haciendo despertar en quien los contemple ideas que turben la mente serena y tranquila*”<sup>16</sup>.

Tampoco creemos que Godoy viera las obras del natural. Lo más plausible es que se inspirara en las reproducciones litográficas realizadas por *Le Prince*, que circulaban por París desde 1930, y tras lo cual, de alguna manera, quisiera contactar directamente con el pintor. Desgraciadamente, el Museo Néstor carece de documento alguno que corrobore una posible relación epistolar. Aunque sí se conservan dos publicaciones de su catálogo: *Les Litanies de La Vierge*, editado por *Bernard Grasset* (París, 1934), que poco tuvo que satisfacer a Néstor, pues se encuentra intonso, y el referido *Le Poème de L’Atlantique*, de la edición de *Émile-Paul Frères* (París, 1931).

### LOS RETRATOS DE BELTRÁN-MASSÉS

Más fructífera fue la relación con Federico Armando Beltrán-Massés (Güira de Melena, Cuba, 1885-Barcelona, 1949). El que fuera considerado como uno de los artistas

16. CONDE DE LAS ALMENAS, “La exposición de Néstor-El modernismo en el arte”. *ABC*, 17 de febrero de 1914.



*Retrato de Madame Godoy*

FEDERICO BELTRÁN-MASSÉS

Óleo sobre lienzo

131 x 97 cm.

Colección Montesdeoca

García-Sáenz.

Las Palmas de Gran Canaria.

más decadentes del panorama internacional ya se había establecido en París desde 1916. Justo tres años más tarde, a la llegada de la familia Godoy Cordovés a tierras francesas, aquél cosechaba grandes éxitos como retratista.

Tanto al poeta como al pintor les unía no sólo el nombre de pila (Armando), sino su origen cubano, y ser descendientes de españoles. Godoy sabía que entrar en el exquisito ámbito de las tertulias de Federico le abriría muchas puertas. Por lo que no tardó en buscar con urgencia los primeros contactos. Sabemos que esta relación viene de antes de 1926, porque en ese mismo año la editorial *Champion* había publicado la obra *Triptyque*. Este interesante poemario, verdadera joya bibliográfica, consta de un prólogo facsimilario de Camille Monclair. Además de unas magníficas reproducciones, grabadas por el método *Jacommet*, de las tres pinturas de Beltrán que le habían servido de inspiración. La satisfacción fue mutua y como recompensa salieron de la paleta del artista dos retratos de indudable calidad. De los cuales es el del propio Godoy (54 x 66 cm), vestido a la manera de Baudelaire, con gran lazada al cuello, en una gama de tonalidades que recuerda a la escuela española del XVII, el que sobresale por su sobria composición. Ligeramente descentrado hacia la izquierda, representado en algo menos de tres cuartos, y con la mirada fija, desafiante, parece un espectro de inteligencia saliendo de entre las tinieblas. Por si fuera poco, y para no llamar a equívocos, sostiene unas cuartillas en las que se puede leer con claridad “*Godoy Poesies*”.

Más efectista, por lo decorativo y amanerado de la disposición, es el óleo donde retrata a doña Julia Cordovés y Tovar (131 x 97 cm) que, según reza en una cartela pegada al bastidor, lleva el insólito título de “*Portrait de Madame Godoy habillée en costume de marquise pour bal à Versailles*”. Con esta especie de *revival* de lo rococó, Beltrán-Massés apunta ciertas pinceladas cercanas a un Art Déco, que utilizando palabras de Javier Pérez Rojas es “...un estilo, hedonista, moderno, refinado y decorativo con una indudable voluntad artística”<sup>17</sup>. Justo las mismas maneras que esgrimieron los

17. PÉREZ ROJAS, Javier. “Art Déco en España”. *Cuadernos Arte Cátedra*. Madrid, 1990. Pág. 23.

numerosos detractores que le acusaban de practicar una pintura afectada y en exceso burguesa. Otros retratos del mismo período son los de Rodolfo Valentino, Pola Negri, Douglas Fairbanks o el de Anita Delgado, en los que la escenografía trasciende los valores de una mera representación para configurarse como epítomes del *“lujo, la espectacularidad, la sensualidad y un morboso decorativismo simbolista”*; como bien han apuntado Carlos Reyero y Mireia Freixa al estudiar a los artistas que oscilaron entre un simbolismo cosmopolita y el regionalismo<sup>18</sup>.

Por si no fuera suficiente, Godoy disfrutó de una iconografía aún más extensa. Conocemos otro retrato al óleo ejecutado por Tristán Klingsor (Lachapelle-aux-Pots, 1874-Paris, 1966), un busto en bronce por J.J. Sicre (Matanzas, Cuba, 1898-1974) y una caricatura de A. R. Maribona (Cuba, 1893-1964) que, hasta no hace mucho, se conservaban en manos de los herederos.

No cabe duda que la figura y la obra poética de Armando Godoy no deja indiferente. Mas la cantidad de celebridades que aglutinó a su sombra —Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Francis Jammes, Miomandre, Joaquín Nin Culmell, Falla, Néstor o Beltrán-Massés— superaron con creces al individuo para devolvernos las sensaciones de una de las más fecundas etapas del París de entreguerras.

Armando Godoy fallece en Lausana (Suiza) en 1964, casi en el olvido, a la edad de ochenta y cuatro años. *“Armando Godoy... ¡Cuánta emoción, cuánta belleza, qué tesoro de poesía auténtica en la obra lírica de este hombre que es en todo —la literatura y la vida— un artista máximo y puro, de voz tan honda y expresión tan rica, que ya la admiración universal se ciñe a su nombre como una hiedra! ¡Armando Godoy!...”* Juana de Ibarbourou. Montevideo, 1934.

18. REYERO, Carlos ET FREIXA, Mireia. “Pintura y escultura en España, 1800-1910”. *Manuales Arte Cátedra*. Madrid, 1999. Págs. 458-460.

NO VENGO A PROPONER NADA QUE NO SE SEPA. Con respecto al modernismo, hace ya tiempo que todo está “atado y bien atado”. O casi todo. Ahora bien, si pretendo ser fiel a mi maestro Alfonso Reyes (y quiero serlo), bueno será que, después de haberlo visto todo —y durante tanto tiempo— bien *seco*, nos atrevamos a mirarlo *mojado*, aunque sea por una vez. Quiero decir, como dice Reyes, que siempre será muy saludable hacernos algunas preguntas que son perplejidades; señalar algunos cabos sueltos, a ver hasta dónde conducen, sin otro ánimo que el de enredar un poco, siquiera para sentirnos vivos. ¿O habremos de persistir en la falsa creencia de que la literatura es cuestión de actualidad o, en su defecto, de mera arqueología? Experiencia de la existencia, que nos liga a la memoria que somos, o nada. Una cosa es bien sabida; y creo que de absoluto dominio crítico ya: hablar del modernismo, en tanto escritura poética basada en “la palabra y su valor fónico (...), [en] el color (...), [en] la línea, [en todo] un complejo de sensaciones” (por recordar la síntesis machadiana), es sólo decir la mitad de la verdad; y referirse, además, a la mitad menos significativa —por más simplificadora— de la misma. Claro que hay sensualidad desbordada, como hay jardines galantes con cisnes y princesas, como hay exotismo y lujo verbal y decoraciones fastuosas... Pero si ello existe —repito, como de sobra se sabe ya— no es porque el poeta se sirva de tales elementos para crear un espacio elusivo (sueño, ilusión, atrevido imaginario) donde redimirse del mundo limitado y gris de la realidad, donde dejarla de lado y cerrar los ojos para creer que, al no verla, no existe. Antes al contrario: habitante de dicho espacio, lo que allí le cumple es habérselas —cara a cara— con la incertidumbre de existir, con la dolorosa manquedad del ser; cuanto aquí, a este

lado, se trata siempre de disimular, de hacer como si no, porque entorpecería —entonces, como ahora mismo— el dictado utilitario de la historia, la urgencia por ser actual. O moderno, que también se dice.

Cuando el propio Rubén Darío declara: “detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”, niega —sin duda— la actualidad, pero hace implícita declaración de fe en lo *nuevo creado*, en todo cuanto pueda zafarlo de una servidumbre a los consabidos referentes de realidad, de esa estrecha vinculación a un tiempo medido sólo por los avatares del discurso histórico. La apuesta existencial e intelectual de Darío, y de los modernistas todos, los obliga a derivar hasta un principio donde tiempo y palabra son fundación porque suman en su unidad el total de corrientes concurrentes que determinan el estadio de la memoria primordial. Su expresión no es antigua, ni decadente; lo que busca es situarse fuera del tiempo, o en ese plazo anterior del principio, donde todavía la historia no empieza a *contar*, imponiendo su calculadora utilidad. Con remedo sarcástico, lo expone Julio Herrera y Reissig: “Por Dios, amigo, déjese de soñar; no se rompa la cabeza inútilmente; tenga juicio; no pierda tiempo en ridiculeces; haga lo posible por emplearse; procúrese un dinerito; mande esas cosas al diablo, que no dan para comer; un buen empleo es una gran cosa; la cuestión es pasarlo bien; entre a figurar en la política activa y no se ande por las ramas” (*Epílogo wagneriano*, 1902). No deja de sorprenderme que, con más de un siglo sobre ellas, estas palabras parezcan escritas para hoy mismo; apuntan al centro exacto de la mediocre literatura que hoy mueve el mundo; ponen en entredicho la pasmosa tranquilidad con que se acepta su servidumbre a tantos intereses espúreos como la zarandean. Pero, aún otro testimonio. Nada menos que de Edgard A. Poe: “la mera repetición oral o escrita de esas formas, sonidos, colores, perfumes y sentimientos..., no es poesía. Aquel que se limite a cantar los supiros, sonidos, perfumes, colores y sentimientos que lo acogen al igual que a los otros hombres [no merece ser tenido por poeta]”.



Portada de  
*Cantos de vida y  
esperanza: los cisnes y  
otros poemas*  
por RUBÉN DARÍO.  
Madrid: Mundo Latino,  
1918  
Casa-Museo Tomás Morales

Bien sabía esto el poeta modernista. Con su salto hasta ese mundo creado por la imaginación, lo que busca es alcanzar la cara oculta de la verdad; allí donde no podrá eludir su verdadera responsabilidad, sus limitaciones, su “conciencia escindida (...) [su] incertidumbre existencial” (Saúl Yurkievich), porque ¿cuál su lugar, sino el principio de su razón e identidad históricas? Que se hallaba, además, en el futuro que entonces empieza a vislumbrarse como posible, en donde habrá de reconocer su memoria como concurrencia (y diálogo, porque es intercambio) de los diversos afluentes que se han ido sumando hasta configurar aquella compleja fundación. De esa manera, el principio poético por excelencia, “ese estado de equívoco, infuso en la poesía, y en el cual hay dos elementos indispensables (...) una verdad de *experiencia* humana, distinta e individualizada, de donde mana el poema; y el otro, la voluntad de sobreponerse a su literalidad por el método de la objetivación artística” —por decirlo con palabras de Pedro Salinas, en su lectura de Rubén Darío—, coincide con la fundación histórica y literaria de Hispanoamérica. Subrayo el término, pues hay mucha confusión en torno a él: si *experiencia*, como dice, es que se trata de una operación de tentativa y búsqueda (de ahí, el riesgo y atrevimiento que comporta); nada —como livianamente se cree— de poner redundante pie a una foto de la realidad sabida y consensuada, en su “directa y brutal evidencia” —como también dejó escrito el propio Salinas.

El ejercicio de la poesía y la conquista del poema deben cumplirse (y completarse) de manera que “todo lo vivido/se [empece], como un charco de culpa en la mirada”; el sujeto busca reconocerse, y reconocer allí la demasía sin la cual no estará plenamente constituido, en tanto conciencia de existencia, con todo cuanto posee y también con lo que le falta para alcanzar el conocimiento del mundo, el fondo del ser. En el caso de la verdadera fundación modernista así sucede, desde luego; y por ello tiene un carácter capital. No hablo —claro— de acólitos y epígonos: sólo remedan lo superficial, no se aventuran a desarrollar la

energía contenida en tal escritura. Que toda aquella *población* poética pise siempre la dudosa luz del crepúsculo, o se vea iluminada por la fría claridad lunar, si no del todo confundida con la pretura de la noche, nos viene a decir que se ha llegado a un estadio fronterizo decisivo, donde se juega la vida en su totalidad. Hacia esa delgada línea se adelanta José Martí, y dice sin la menor reserva: “la vida dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética, (...) no bien enquistada, pujante, clamorosa”, será el único asunto de la poesía. Y también Poe había indagado por idénticas estribaciones, convencido de su “petulante e impaciente tristeza por no poder alcanzar ahora, completamente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos *visiones tan breves como imprecisas* a través del poema” (subrayado, mío).

Porque *la cosa* está en el asombro ante la existencia, en una tentativa del ser y del decir, que no puede confiarse a la inmediatez de la mirada ni a una palabra asertiva, con su significado bien puesto; que se halla ante la necesidad de ahondar en la experiencia del sujeto, fondo interior de su individualidad, para deslizarse por ahí hacia aquel principio original que decíamos: verdadero espacio de la memoria, en donde reina el no tiempo, totalidad nunca sujeta a las alternativas de la sucesión impuesta por la historia —que siempre dice empezar a *contar* después. Comprendemos, así, que dicha búsqueda sea, a la vez, entrega al lado aquel, extraño y desconocido, pero imprescindible para completar una cabal experiencia de existencia; comprendemos, también, que el poeta deba esforzarse en la lectura de ese revés del conocimiento, sin prescindir por ello del instrumento natural de la razón: lo que entonces inaugura, fruto será de este demorado pensamiento; de nada le servirá dejarse llevar por arrebatos de entusiasmo, por devaneos de la imaginación. Lo dejó bien sentado Octavio Paz: el modernismo no fue una tendencia literaria, ni la construcción de un artificio estilístico; fue “la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y al cientismo positivista”. Así



Ilustración de  
ENRIQUE OCHOA para un  
poema de *Cantos de vida  
y esperanza: los cisnes  
y otros poemas*  
por RUBÉN DARÍO.

Madrid: Mundo Latino,  
1918

Casa-Museo Tomás Morales

escribe. Podríamos añadir: respuesta y crítica, también, ante el estado de carente y extraña identidad con que Hispanoamérica hubo de enfrentarse, en su difícil y nunca bien enquistada irrupción en la historia.

De igual modo, es hoy de dominio crítico una concepción del modernismo como algo más que un movimiento literario, limitado a su coyuntura histórica; error será, por tanto, ponerle fecha de nacimiento y defunción, aunque por rutina todavía suele hacerse. “No es, como sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica (...), con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas. —El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad”— palabras de Darío, en el prólogo a *El canto errante*. Corrobora así que no se trata de una escritura ajustada a disciplina, ni tampoco a una retórica *importada* (cuestión de debate sería la vinculación francesa; habrá que poner ahí algunos puntos sobre ciertas íes); que la intención es, precisamente, superar ese clisé verbal para zafarse (y zafar las formas de lenguaje) de toda parálisis retórica. Una apuesta de libertad que se materializa en un nuevo modo de decir que asume y arriesga la propia existencia. Cómo entender, entonces, que haya un momento del modernismo en que su orientación cambia, en que se supera aquella primera explosión verbal y visual, que se dijo epidérmica, cuando era principio de un desarrollo —en la escritura, en la concepción del mundo— alimentado por la sorpresa y el revés, que pide una mirada inversa y la natural aceptación de lo inesperado.

Si a tenor de lo dicho tomamos ahora en consideración el modo en que se suele acceder a la lectura de *Cantos de vida y esperanza*, está claro que no podremos contentarnos con decir que se trata de un libro de madurez; por mucho que Rubén Darío confiese que “encierra las esencias y savias de mi otoño”; ni podremos ceder a la opinión —casi unánime— que considera este poemario como una ruptura

“con el movimiento [que el propio autor] puso en marcha” (Vicente Gaos). Tampoco supone el final de la “fase propiamente modernista” de la escritura dariana, comienzo de otra con un “arte poética definitivamente conformada, con su repertorio simbólico, su sensibilidad y su ritmo peculiares”; ni vale decir que muestra ciertos “puntos de ruptura, o al menos de apertura, y algo así como un retorno a ciertas perspectivas de antaño” (Françoise Pèrus). Retorno, menos que nada. *Cantos de vida y esperanza* no establece disidencia alguna, aunque se manifiesten allí las derrotas sufridas por el autor en el curso de una vida tan intensa que, en aquel momento, entra en su plazo final irremediable... Si diferencia hay, será porque Darío se propone decir su misma experiencia existencial aceptada como totalidad, rebelde a cualquier anecdótica coyuntura, con otra *manera*. También había confesado —no se olvide: “en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la preocupación por el fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea”. Dejemos a un lado —insisto— la referencia biográfica: el poeta nos advierte de que esa intrínseca comunión entre el dolor y el tiempo del vivir (“la obra profunda de la hora,/ la labor del minuto y el prodigio del año”) actúa como una destilación permanente. Considerada así, la madurez no tiene por qué venir a cambiar sustancialmente las cosas.

Dije con otra *manera*. Esto sí: el poeta ahonda en la misma doblez irónica y crítica, a partir de la cual había establecido su relación —existencial e intelectual— con el mundo: el misterio, ahora, en el cotidiano discurrir de la vida; en vez de escenografías ideales, para delicadas criaturas de cuento, la humanidad de la ciudad, en el sobresalto de sus concentraciones masivas, en el tráfico nervioso, en el cambio permanente; y si la lengua se violentaba, primero, con los remotes de una exacerbada retórica, la conversación ejercerá aquí idéntica fuerza sobre el orden por aquella requerido; la prosa, en fin, no actúa como contrario de la poesía, sino como una sugestiva prolongación en sus insó-

litas posibilidades. En una palabra, en vez de trasladar la experiencia a un mundo poético creado a tal fin, desvelarla en la realidad inmediata, detrás o debajo de sus más evidentes apariencias. ¿Ruptura con el principio modernista? Muy al contrario, su más viva germinación. Lo había explicado ya Pedro Salinas; lo confirma luego Octavio Paz, a cuyo criterio me avengo aquí. Sin embargo, matizaría el razonamiento de este último: no *aunque* aparezcan nuevos temas o *aunque* la expresión sea más “sobria y profunda”, no *aunque* haya innovaciones rítmicas “más osadas y seguras” o *aunque* quede al descubierto la “fluidez y sorpresa continua de un lenguaje en perpetuo movimiento (...) comunicación entre el idioma escrito y el hablado”, sino *porque* a todo eso se llega, justamente, desde aquellas primeras posiciones en las que el propósito fundamental era ya la derrota de toda anquilosis, de toda inmovilidad. Vicente Gaos, en fin, vuelve sobre lo mismo, pero —como tantos— con extrema prudencia: en *Cantos de vida y esperanza* —escribe— Darío “franquea los límites del modernismo, va más allá — y, en ocasiones, más acá— de él”; y añade: “perviven [allí] adherencias del modernismo anterior, que continuará a lo largo de la producción posterior”. *Franquea* los límites, desde luego; pero porque los desborda; y esas *adherencias* no estorban; motivos, más bien, para su inagotable vitalidad.

Cómo habría de haber ruptura, cuando el comienzo en la ruptura se había establecido; cómo superación de sus límites, cuando el modernismo entró para borrarlos todos. Cada palabra —vino a decir Rubén Darío— tiene su propio cuerpo y su propia alma, y está en el principio “como manifestación de la unidad infinita, pero conteniéndola”. Esto nos lleva al fundamento de la poesía, a su energía primordial liberadora: se trata de una forma de comunión, donde lenguaje y memoria se unen y reflejan mutuamente, para facilitar así el acceso a un territorio existencial que desconocemos, a esa totalidad humana esencial, visión del mundo que se *realiza* como creación del mundo. Vamos comprendiendo: no el simple culto a la palabra por la palabra misma, ni una veneración por la forma, como superfi-

cialmente ha quedado establecido durante tanto tiempo; una necesaria violencia sobre ambas, y con *voluntad demiúrgica* (que se produzca el milagro, revelación de una palabra nueva). Era, fue siempre, la razón del modernismo. La creación poética en tanto rebeldía —voluntaria y manifiesta— ante la complacencia del hombre que —al decir de Hermann Broch— siempre “retrocede asustado ante [la infinitud abierta en aquella unión entre mito y logos] y no quiere saber que lo que oye es en realidad lo que hay de infinito en su propia alma y en su existencia como individuo pensante”.

No quiere saber. Demasiada responsabilidad la que, de saberlo, contraería. Mejor continuar en la horizontalidad rutinaria del tiempo, dejarse llevar cómodamente por ella (“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente”). Si el poeta (el poeta modernista, concretamente, en este caso) se propone ir contracorriente desde el principio, y desvincularse del tiempo *contado* y sucesivo, para establecer el instante atemporal del *canto*, instalar allí la plenitud del *acontecimiento* (yo precisaría: *acaecimiento*, pues lleva consigo el sentido de irrupción imprevista), y dilucidar de ese modo si es posible contrarrestar el efecto corrosivo del tiempo, mitigar tan dolorosa evidencia, a través de un diálogo con esa otra que nace desembarazada de límites; si en semejante trance se sitúa, no es de extrañar que la primera contrariedad para el poeta sea el conjunto de reglas impuestas al lenguaje y a las otras formas de creación artística. Rubén Darío afirma que no es el arte un conjunto de normas, “sino una armonía de caprichos”. Ni el verso con sus pautas métricas bien fijadas, ni la estrofa en acordada relación numérica. Aunque en apariencia estén, se hallan regidos por la voz, ese imperativo orgánico por donde emerge el ser y transmite su respiración, su aliento, a la escritura. De ahí que no sea el vocabulario —como quiere Luis Rosales— el centro de la rebelión modernista; una disposición sintáctica siempre diferente de la esperada promoverá, ella sola, el enriquecimiento del significado al dejar en libertad la fecunda mul-

tiplicación de los sentidos, gracias a nuevas e inéditas relaciones que una sorpresiva tonalidad acentual, una diferente modulación rítmica introducen en la consabida linealidad del discurso.

La sintaxis, pues, antes que el vocabulario. No porque en el modernismo el léxico no tenga una presencia bien visible, y no sea también espacio ganado a la estrecha valoración poética de la palabra de este español nuestro, tan respetuoso siempre con el significado, que tanto recelo muestra ante la pluralidad de los sentidos... La sintaxis, porque no sólo es asunto de ritmo; también lo es de perspectiva. Algo dice, a este respecto, Hermann Broch —y viene a cuento ahora: “El ‘estilo de la vejez’ no es siempre producto de los años; es un don entre los demás dones del artista, que madura, tal vez con el tiempo, que con frecuencia florece antes de que llegue la estación (...) o que se desarrolla por sí mismo antes de alcanzar la edad o la muerte: es la consecución de un nuevo nivel de expresión”. Esta madurez, tan distinta a la biográfica que se dice de Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, la del propio escritor, desde el mismo instante de su atrevimiento fundacional: una expresión, la suya, que lucha por zafarse de la inmediatez y del reducido campo de visión de la realidad; una voluntad, en consecuencia, de abarcar la totalidad del mundo, cosa que sólo puede lograr desde fuera de su tiempo histórico, rehuendo el dictado de las formas artísticas de la época: el auténtico artista —concluye Broch— es aquel que entiende “que un arte que no refleja la totalidad del mundo no es arte alguno”.

La poesía modernista no admite un lector ingenuo. Se trata de una escritura para iniciados; sólo quienes “por el insomnio tenaz” logran auscultar el cuerpo de la noche, “sabrán leer” estos versos, descifrar sus alusiones y penetrar el texto en toda su extensión. Así, el conocimiento poético mueve a la comprensión del mundo; así, los mecanismos de la lengua consiguen expresar ese mundo como forma de existencia, dualidad entre materia y espíritu desprendida

de la confrontación dialéctica entre opósitos racionales. Lo dice mejor Lezama Lima, aunque mire hacia Walt Whitman —par de Rubén Darío— y a la energía integradora de “cuerpo contra hierba, hierba contra lo estelar”, que se desprende de la escritura del norteamericano: cuerpo donde se resume el “mundo arcaico y primitivo”; energía fecundadora para que la expresión poética permita que, profundizando en el lenguaje, se ahonde en el ser: “la idea es el fin último del poetizar, y lo sensual, lo visual, lo pictórico, sirven como medio para expresar la idea” (A. Julián Pérez). Me pregunto, entonces, por qué razón se insiste en una lectura histórica de *Cantos de vida y esperanza*; como si con ello se quisiera certificar la prelación de éste con respecto a los libros anteriores; superación de supuestas veleidades formales, caducas o decadentes. Cuánto daño ha hecho —y no nos hemos recuperado— creer la verdad histórica limitada a la política y a la economía. Esa lectura casi general de *Cantos de vida y esperanza* se orienta, primero, y se detiene luego con pormenor, en los poemas *americanos* y *españoles* del libro. Los más grandilocuentes, sin duda; los menos señalados por una voluntad reflexiva: celebración impostada; ropaje apolillado de gloria oficial. Lectura que habla de “una presencia activa del contexto social e histórico”, ausente en el universo del imaginario anterior, en aquella realidad aislada de la utilidad y necesidad de la historia (de la *política*, en su más genuino sentido); lectura que subraya la voz civil del poeta que aquí se oye, la meditación cultural y social en torno a Hispanoamérica y sus dos referentes en disputa (España, Estados Unidos), en torno a la crisis de un tiempo de tanta incertidumbre... Octavio Paz dice que son poemas tan envejecidos como los versallesco-decadentes; sin embargo, entra en disquisiciones con las cuales trata de justificarlos, desde la vertiente americana. Como se ha hecho desde la española, por cierto.

Comprendible, en parte, porque —además de la falsa ecuación a la que hemos aludido: historia=política— resulta mucho más fácil explicar lo que es anécdota, o aquello que caracteriza a determinados personajes o hechos nota-



Ilustración de

ENRIQUE OCHOA para un poema de *Cantos de vida y esperanza: los cisnes* y otros poemas

por RUBÉN DARÍO.

Madrid: Mundo Latino, 1918

Casa-Museo Tomás Morales

bles, previamente conocidos y valorados por la historia. Nueva pregunta, por mi parte: si *Cantos de vida y esperanza*, ya desde el título, une la vida y el canto, confrontación de dos tiempos diferentes, si con ello la vida se incorpora al conflicto de la escritura, ¿es cosa tan sólo de ese momento; no es ésa la doblez radical que determina la identidad hispanoamericana, y por eso fue también el imaginario desaforado del principio una forma de *realizar* literariamente el mismo conflicto existencial y social, como consecuencia de una reflexión nunca eludida; no era aquélla, además, una afirmación personal del ser en la visión poética del mundo? Significativo me parece que no se hayan tomado muy en cuenta los poemas *modernistas*, cuando son mayoría; como si sólo de la ruptura se quisiera hablar, para justificarla. Y por contra, ya que se insiste en el drama existencial del poeta, en la quiebra definitiva del tiempo, en el dolor que produce, no creo que dicha lectura se detenga lo suficiente en tales extremos, fundamentales, a mi entender, puesto que es en ellos donde queda meridianamente claro el verdadero impulso fundador del modernismo, y cómo se desarrolla su energía germinante.

Releyendo a Borges (que tenemos muy poco en cuenta su certera visión crítica sobre cuestiones fundamentales para el conocimiento y ejercicio de la escritura), nos damos de bruces con algo que, por ser costumbre inserta de modo natural en el desarrollo de la cultura de Occidente, apenas si consideramos. Y deberíamos. Se refiere el maestro a “que nos pesa, que nos abruma nuestro sentido histórico”; y ello configura un modo de pensar que busca siempre la anécdota y sus contextos: para no sentirnos desvalidos, a la hora de acercarnos a cualquier obra, a cualquier escritor, lo primero que deseamos saber es qué quiere decir, qué quiso decir; contar con ciertos *significados* ya establecidos. La biografía —o el nombre mismo— de ese autor se tiene por ayuda casi única, a la hora de cumplir una lectura crítica; sin embargo, apenas si se observa que el *monumento* que la obra (sobre todo, cuando de poesía se trata) se levanta precisamente para contradecir esos límites (“vivir —escribe

Guillermo Sucre— en una fusión tal con el mundo que toda noción de tiempo desaparezca”; hallar sitio en la memoria como *inocencia* original). Todo poema que de verdad lo sea se escribe con voluntad de anular la temporalidad impuesta como convención por la cronología, por la sucesión histórica, y —asimismo— para liberar la escritura del estrecho margen de los significados. Más aun: superado así el tiempo, en tanto orden histórico, el poema nos alonga a un abismo o problema de abstracciones, espacio que vimos de la memoria.

“Escenario cósmico” para la tragedia del hombre contemporáneo —escribe, en 1934, Pedro García Cabrera quien, años antes, había explicado cómo lo abstracto es la forma de la modernidad, y adquiere “su máximo punto de elevación, flotando *fuera del mundo* de los sonidos armonizados y en los *límites* del pensamiento, pasados los cuales se *intuye* un desconocido *infinito interior*”. Subrayo, porque si bien García Cabrera escribe esto ante la lectura de Pedro Salinas, no deja de ser más que significativo el uso —como a la vista está— de términos e ideas que aquí nos importan, pues nos ayudan a determinar la exigencia poética de la escritura dariana en sí misma, al margen de que el poeta haya alcanzado una etapa concreta de su vida, por dolorosa que pueda ser. Mi pregunta, entonces: esos “sonidos armonizados” de los que la abstracción huye, ¿son, acaso, la musicalidad atrevida que se adjudica a la escritura modernista, o más bien el rigor métrico contra el cual ésta se ha alzado de una vez para siempre? Porque, al sacar de sus casillas el modo tradicional del verso, y al hacer realidad por ello ese mundo otro del poema, lo que el escritor consigue es palpar límites de pensamiento, intuir “un desconocido infinito interior” —que no sé si debo insistir en la filiación absolutamente dariana de este sintagma... Un desplazamiento, pues, que ya opera en el principio modernista; que no hemos de aguardar a esta presunta madurez para identificarlo. El poema no trata *asuntos* que hayan sucedido, no presenta un conflicto que pertenezca a ese otro que es el escritor, dentro de su circunstancia personal. Si no



Cubierta de  
*Cantos de vida  
y esperanza: los cisnes  
y otros poemas*  
por RUBÉN DARÍO.  
Barcelona: Maucci, [s.a.]  
Casa-Museo Tomás Morales

pasara de ahí, la dimensión que la obra alcanza sería más bien menor.

Pero estamos hablando de Rubén Darío, y de su razón poética fundacional, verdadera *revolución* en la poesía de lengua española (ruego al lector: lee revolución aquí con su valor de movimiento de las órbitas estelares). No cosa suya, ni un conflicto personal, algo que nos afecta de modo inmediato, y en donde con el autor comulgamos. Porque debemos afrontarlo, y no rehuirlo (lo mismo que hace él), tanto en la experiencia de existencia, que nos permitirá reconocernos, como en la perplejidad ante un lenguaje empeñado en abarcar el enigma del universo, aunque no pueda vencer la imposibilidad de su desvelamiento último: esta inquietud, imprescindible también (como queda claro) para que la poesía se cumpla en tanto ejercicio de verdad. Y si todo esto no supera la disciplina del tiempo (si —como escribe Borges— nos importan más “los accidentes y las circunstancias de la belleza” que la belleza misma), nada tendrá de milagro la experiencia poética con el lenguaje. Belleza, milagro. De nuevo habré de pedir que dejemos de lado la malformación histórica de los significados: uno y otro término deberán leerse aquí como plenitud de la experiencia contenida en el verbo en tanto materia y energía primordiales.

Entremos en esta materia. Que se trata de la verdad de la experiencia existencial, en modo alguno diferente de la experiencia poética. La escritura, lo mismo que la vida; o mejor, en idéntico debate con el ser y el sentido del sujeto de ambas, con su identidad. Cuando se habla del último Darío, se dice la angustia y el horror por la caducidad de la vida y la proximidad de la muerte; se apunta también hacia el sufrimiento o manquedad de la alegría perdida; se pone énfasis, por fin, en el desengaño, sin vuelta atrás, por los errores pasados, en la fatalidad del porvenir que acecha, o en la purificación del alma para semejante trance... No cabe duda, de todo eso hay en *Cantos de vida y esperanza*; pero la división entre “una época preciosista (...) [y] otra más profunda, reflexiva y humanística” es una división —

como señala Guillermo Sucre— “superficial y también inexacta”. Y lo que de verdad importa, en consecuencia, es —ya lo he anotado— la *manera* que dicha sacudida existencial pide a la expresión. Digo, como dice Pedro Perdomo Acedo: una búsqueda de la totalidad “siempre en dirección a lo que [Darío] consideraba su raíz esencial: la Poesía”. Y como quiera que a todo héroe le cumple querer su destino trágico, la *fatalidad* viene aquí a hacer causa con la poesía; es una cuarta dimensión que refleja “la maravilla de las primeras aguas y el terror del último rayo”. ¿Se puede decir mejor, de forma más precisa, aquel descenso a las Madres escenificado por Goethe; aquel momento en que la lengua descubre sus propios misterios y, por ende, los de la existencia toda?

Un don, este del poeta en su descendimiento; en su bajada a los ínfimos. De ahí que el aristocratismo que Rubén Darío pregonó siempre, se haya leído mal también, a partir del apriori del significado, del prejuicio histórico y político —tan influyente en aquel comienzo de siglo. Pero Darío mismo vino a deshacer el nudo: “aristos, para mí, en este caso, significan, sobre todo, los independientes. No hay mayor excelencia” (prólogo a *El canto errante*). Olvidemos, por tanto, aquella simpleza de la superioridad; dejemos de lado, aquí, la maniquea distinción social y política entre dueños y siervos... Porque la aristocracia del poeta no supone privilegio alguno; muy al contrario, lo suyo es asumir la responsabilidad derivada de tomar la palabra para decir la verdad: entregarse, por tanto, como individuo que recupera una subjetividad que la “mulatez intelectual” de la recién nacida sociedad de masas estaba a punto de arrebatarle. Darío advirtió muy bien que sólo es poeta quien se da como víctima, en vez de complacerse con formar parte de la gris igualdad de los *no comprendedores*; poeta, quien no delega en otros el compromiso adquirido con el lenguaje que es su existencia. Posición ejemplar para hoy mismo, cuando la sociedad de consumo y de la información han acabado por pervertir el verdadero significado de esa forma *política* (la democracia) que dicen preservar y defender contra todas

las amenazas que sobre ella se ciernen; poco les importa, por lo que se ve, sacrificar la libertad individual en aras del único valor que entienden como tal y que imponen con denuedo: el número, la cantidad, el beneficio.

Quien se ha desplazado ha sido el sujeto poético que, desde la perspectiva de la enunciación, baja hasta *aparecer* en el enunciado: encuentra allí su sitio, su forma. Y ello — como bien dice Guillermo Sucre— le permite hacer de la sensación, que no abandona, “una forma de conciencia” que vuelve a contestar la cerrada concepción de la realidad, el rigor de una escritura canónica y el modelo cultural sobre el que la una y el otro se han construido. Respuesta que es siempre un *ideal transhistórico*, bien sea en el juego de máscaras de antes, bien sea en esta irrupción de la sinceridad poética del yo que también reconoce (y actúa desde su doblez constitutiva) tal escindida condición. Françoise Pèrus explica cómo, con *Cantos de vida y esperanza*, se entra en “un espacio más *aireado* (...), más *brioso* pero también más *austero*, donde Darío medita sobre su propia obra, reencontra su veta cívica (...). Y hay, sobre todo, un ensayo de *mayor individualización*, de buceo interior, aunque dentro de los límites de una *interrogación metafísica* que reiteradamente desemboca en el *vacío*”. Habrá, creo, que matizar. Si por vacío entiende lo que Guillermo Sucre denomina “una suerte de obsesión alucinatoria”, una insomne inquietud que se repite en tantos poemas, no puede decirse que sea final o consecuencia de algo, sino inminente principio, en aquel límite del pensamiento adonde se ha llevado la palabra y donde recibe tanta energía fecundante; y, en esa zona conflictiva, la “lucidez de la conciencia lo es sólo para comprender la fragilidad de la existencia, no para superarla, ni siquiera para aportar una sabiduría”. ¿Y no estaba tanto o más aireada esta escritura, con respecto a “la pelusilla gris en que han ido cayendo las palabras españolas” en el siglo XIX, como dijo Lezama Lima? ¿No imponía su brío respecto a la rutina de la realidad; y no se hallan implícitas austeridad, meditación y conciencia cívica en aquel mundo de ficción que rompe con el utilitarismo positivista, afirma la

individualidad creadora y extrema la grandilocuencia para ponerla en entredicho?

“Mi escritura es *mía*, en mí” —dejó dicho también Rubén Darío. La escritura, una forma de vida personal e independiente; y, por la misma razón, alzada contra las normas que “limitan la espontaneidad [expresiva] (...) y empequeñecen las posibilidades de la creación poética. Y a esto Rubén lo sacrifica todo” (Luis Rosales). La escritura, en consecuencia, como voz, como *expresión* propia, manifestación *orgánica* del lenguaje (esa otra sensualidad a la que apenas si se le presta atención); y, sobre eso, una forma más verdadera de conocimiento: “el poeta —otra de las *dilucidaciones* con que se abre *El canto errante*”— tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento”. Rubén, entonces, ve muy próximas a dicha experiencia, otras dos (la religión, la filosofía) que también lo son de la palabra; y las tres abren un espacio fronterizo abocado a la incertidumbre, a preguntas de muy ardua respuesta. Poesía, religión, pensamiento que, por abordar el carácter enigmático de la realidad (revés o lado oculto del que no puede prescindir, si a la *totalidad* se encamina), hallan hermandad en el ocultismo, en el saber hermético, del que también participa el mundo intelectual de Darío: allí, nuevas asociaciones poéticas alertarán la conciencia de “lo que sois, enigmas siendo figuras”, y consiguen dar forma a la imagen de la verdad que el poeta persigue.

En aquel descendimiento hasta el fondo del yo, “penetrar en el alma de los demás”, de lo demás que no conocemos pero que también nos constituye; hundirse “en la vasta alma universal”, pues la verdadera actividad humana no se completa cuando alcanza los frutos perfectos de la ciencia o la técnica, de tan deslumbradora utilidad. Al hombre, para ser, le cumple desplegar en el vencimiento del tiempo y del espacio, medidas que lo limitan; y la palabra poética es el único territorio posible de libertad. Claro, a lo largo de tal itinerario acecha ese “monstruo malhechor lla-

mado Esfinge”, cuyo perpetuo interrogatorio determina la perdurable condición de la poesía que “existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don del arte es un don superior, que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación”. En estas últimas estribaciones es donde la escritura modernista se pone a prueba y salta al vacío inmediato para sentar en él las bases de su proliferante continuidad. En estas últimas estribaciones, los poemas que, en *Cantos de vida y esperanza*, anuncian tan esforzado cumplimiento de la totalidad.

Son los menos, sí. Pero los de mayor intensidad, desde luego; los que abren, de par en par, las puertas a la continuidad de esta moderna fundación poética. Lo que caracteriza este libro —se comprueba entonces— no es la irrupción de la historia o del drama de la existencia sujeta al “espanto seguro de estar mañana muerto”; no se trata de un final, sino de cómo se mantiene y desarrolla el principio que alimenta el modernismo, desde su irrupción en la poesía de lengua española, pero que podemos retrotraer —sin esfuerzo alguno— hasta la espléndida visión de sor Juana Inés de la Cruz que por algo proyecta en sombra y noche su arborescente disgregación. Lo propone Lezama Lima; y no es maximalismo: “Algún día —escribe— cuando los estudios literarios superen la etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de ganancia del sueño en sor Juana, y de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza”. No sé yo si habría que establecer un punto de equidistancia entre ambos ejemplos, porque también entre aquel nocturno itinerario desvelado y esa la perplejidad de la muerte, se tiende el cuerpo viviente de la escritura de Rubén Darío, dando ya en su culminación y más.

Tal vez sea Guillermo Sucre uno de los pocos que ha profundizado en esta clave de lectura para *Cantos de vida y esperanza*. Sin duda, quien con mayor detenimiento se ha acercado a los poemas que en el libro interesan: sea cuando anota la trama de opuestos irredentos que, en “Filoso-

fía” y en “Lo fatal”, hacen que el mundo se manifieste como lo vivido, que el ser no se entienda sin la existencia, a partir de un “terremoto mental”, como Darío dice, de forma abrupta y complaciente (nueva sensualidad que abre entonces a las expectativas de la poesía), ante los rostros de Pascal o Baudelaire que reflejan el suyo, en similar perplejidad (“no es posible vivir inocentemente, sin cobrar conciencia de estar viviendo y desviviéndose”); sea a la hora del cotejo entre “Filosofía” y “Augurios”, con sus bestiarios de extrañas criaturas que son seres que son enigmas. Saber sobre sensualidad, en sorprendente coyunda: plenitud primordial (casi geológica) de araña y molusco, sapo y cangrejo, apenas alzada en canto monótono o torpe danza; o disparada en vuelo de águila o búho, de paloma, gerifalte o ruiseñor, evidente fortaleza que parece anunciar otro destino y es sabiduría de oscuro murciélago o mosca impertinente, de moscardón y abeja “en el crepúsculo. / No pasa nada. / La muerte llegó”.

Ahí, la verdadera semilla modernista. Y no —por mucho que pese a tantos— en “Salutación del optimista”, “A Roosevelt”, “Marcha triunfal”; ni en el “Soneto autumnal al marqués de Bradomín” o en “Letanía de nuestro señor don Quijote”, y otros tantos de igual tono e intención. Así se ha querido siempre; para mí, porque son poemas que ponen al modernismo en su lugar, y confirman su teórico acabamiento: “lo que muere es lo que en la poesía parecen ser cualidades más atractivas y brillantes, mientras que sobrevive lo más sólido y de valor menos aparente”; en esto sí que estoy con Cernuda que, en su crítica a Darío, toma estas palabras de C.M. Bowra. Solidez y valor en poemas como “Filosofía”, “Augurios” o “Lo fatal” y, con ellos, en “No obstante”, “¡Ay, triste del que un día!”, “Melancolía”, “De otoño”, incluso el hondo interrogante que dibuja “Caracol”: confirman el carácter fundacional del movimiento, su condición de principio naciente, porque se sitúan en un espacio fronterizo, últimos límites de la forma que —lo confirma Rubén Darío— “no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su



Portada de  
*Cantos de vida  
y esperanza: los cisnes  
y otros poemas*  
por RUBÉN DARÍO.

Barcelona: Maucci, [s.a.]  
Casa-Museo Tomás Morales

desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos...”. ¿Puede cumplirse un ciclo así, con sólo poner la forma al servicio de una realidad que apenas se repite con otras palabras? El asunto es mucho más complejo, sin duda; y a la vista queda, tras la lectura propuesta: el lenguaje, desprendido de la irreflexión romántica (y también de su patetismo temático), lo mismo que de todo esplendor verbal, descubrirá su energía originaria en la modulación natural de las tonalidades del habla y su capacidad sugeridora, en el intercambio generado por un “voluntario, dramático prosaísmo”: la aparente contundencia de lo dicho no puede disimular el temblor de un escepticismo hijo de la duda que permanece, oscilando siempre —anota Octavio Paz— “entre el monólogo y la confesión”.

La forma, pues, se problematiza desde el momento en que —como ya adelanté— el sujeto baja al enunciado, se deja llevar por un movimiento invisible que lo pierde, enfrascado como está en la interrogación tenaz a “su esfinge interior”. Por eso, también los “Nocturnos” son poemas centrales en *Cantos de vida y esperanza*, como de sobra se ha dicho: en ellos se junta y agita todo cuanto hemos referido, sobre una escenografía —manifiesta o implícita— que es negrura de nada, pero que —al propio tiempo— resume la totalidad del mundo en tan sugeridora unidad; momentos en los que un paréntesis de recogimiento y sueño se abre en el curso del tiempo, aunque no por ello este último deje de fluir soterradamente, como alerta conciencia de juventud abolida y destino fatal, como testimonio de la fugacidad y “del horror / de ir a tientas, en interminables espantos”, hacia lo desconocido. Pero resta decirlo, naturalmente. Y el mismo descendimiento del ser al enunciado se acusa en el lenguaje que se desplaza, desde los remotes de su retórica a la respiración e intención de la voz: una oralidad fecundadora de la escritura que, a partir de ahí, ya será otra: el verso no se ajusta a métrica; la polimetría, apenas una forma de resistencia, y el alejandrino (ese paradigma) se contradice a sí mismo: a la vista, mantiene su medida; su modulación, otra bien distinta

(encabalgamientos, desplazamientos acentuales, disposición de los hemistiquios, se encargarán de ello); y si era natural y espontáneo su esplendor tardomedieval o su último estallido romántico (tan francés, en ambos casos), aparecerá aquí para negar el orden del verso español y la ufanía de su tradición italiana.

Oralidad fecunda, también, porque no reproduce esa otra retórica popular de la poesía. Es una escritura que — en tanto voz— supone agresión de las libertades del habla y del presunto revés de la prosa al lenguaje establecido, porque las unas y el otro introducen, en ese discurso canónico, el atrevimiento de la ironía: una forma de crítica, la más contundente y rebelde a cualquier domesticación. No olvidemos que se trata de una palabra que ha llevado hasta las fronteras últimas del decir, muerte o silencio que, sin embargo, “si se tematiza como dado en el mundo, no fuera de sus límites, puede también llamarse existencia negativa, crítica, negadora, nunca acogida ni tranquilizada en las siluetas de lo estético” (Manuel Ballester). Oralidad que, de igual modo, afecta al orden establecido por el verso, puesto que no recibe con extrañeza el deslizamiento sintáctico que provoca el lenguaje de la conversación (“Quiero expresar mi angustia en versos que abolida/ dirán mi juventud de rosas y de ensueño”; “Hay, no obstante, que ser fuerte”); ni ese tono menor que procura, y que tanto desesperaba a Chejov, cuando sus actores no daban con los semitonos —decía— que deseaba para sus diálogos (“Sabréis leer estos versos de amargor impregnados”; “Saluda al sol, araña, no seas rencorosa”); ni los saltos en el discurso, su fragmentación y yuxtaposición (“vi lo que pudo ver / cuando sintió Baudelaire / el ala del idiotismo”; “de la cual no hay más que Ella que nos despertará”) que dejan en evidencia el artificio de la escritura sucesiva, dispuesta para no salirnos de la convención que el orden temporal impone: dictado de la historia.

No final del modernismo; su continuidad abierta en la vanguardia poética de Hispanoamérica. Que tampoco para ella nos basta con el cotejo europeo. Los poetas hispanoa-

americanos de los años veinte y treinta no han tenido la lectura que les corresponde, porque se aceptó el corte de flujo modernista a partir del 16, y se dijo que esa cronológica continuidad se oponía a aquella extremada grandilocuencia. ¿De qué? Porque la métrica fue contestada por el habla; verso y prosa ya no estaban separados por una frontera insalvable (“Nada más que maneras de expresar lo distinto”; “la responsabilidad de las Normas, / que a su vez la enviarán al Todopoderoso”); el absurdo cotidiano vino a ocupar la magia de las ficciones; la metáfora actuaba por contraste, no por similitud (“La poesía / es la camiseta férrea de mil puntas cruentas / que llevo sobre el alma”)... Se tienen éstas por marcas definitorias y definitivas de la poesía hispanoamericana, desde Lugones, López Velarde y Vallejo en adelante. Dígaseme si todo ello no se incorpora a la escritura poética en el plazo final rubendariano, no por azar o circunstancia alguna, en tanto exigencia natural de una escritura violada y fecundada por el modernismo; forzada por la actitud reflexiva que dicha experiencia comporta, tanto en la consideración de la existencia como en la lucha por la expresión. Ya no se acomoda a lo sensorial; mejor, se entiende (y dice) de otra manera la sensualidad antes desbordada. Porque la escritura se resuelve como “voz o expresión de una existencia segregada; poesía que murmura ese crecer sombrío de un pensar que, en desesperación, nombra el viento vacío de la entraña del mundo” (Manuel Ballester). Nada de esto pudo darse sin el descaro aquel con que el modernismo introdujo su estética en la mediocridad conformista que su imaginario y su palabra acabaron por subvertir.

Nada que no se sepa —dije al comienzo. Algo que, sin embargo, no suele decirse a menudo; se tiene por *incorrección*. Me atrevo, porque sólo soy un lector que prefiere —además— la literatura como vida a la teoría de la literatura. Cuando digo vida no pienso en la obviedad anecdótica y estadística que han impuesto la sociología y ciencias afines, buscando el asentimiento del devenir histórico; creen que así justifican, desde la altura de algún saber, la expe-

riencia existencial que la imaginación literaria modifica y explica, para llevarla siempre más allá de sus límites. Y si hablo de teoría, no es para hacer mangas y capirotos de ella, y campar por mis respetos; sólo deseo que no nos atenace con su grisura, ni acabe —como dijo y muy bien José Angel Valente— siendo devorada por su propio método. La literatura, un espacio en donde autor y lector nos jugamos la vida, precisamente por ser asunto de lenguaje, que no de lengua (aquí yerran los teóricos todopoderosos): ni discurso ni texto que a otros deban remitirnos siempre (peligrosa forma de onanismo crítico), palabra y aliento. Jugarse la vida, porque dar la palabra es arriesgarla: una experiencia, que de *periculum* deriva; porque va “palpando lo otro, deambulando fuera, atravesando por lo ajeno” (Manuel Ballester). Y quien toma la palabra (está obligado a ello) adquiere la misma seria y grave responsabilidad. Así he leído siempre, así leo ahora. Y con ese otro maestro que es Jorge Luis Borges, confieso que “sólo pudo ofrecerles mis perplejidades” ante la que parece ser lectura canónica de *Cantos de vida y esperanza*; no parto de ninguna convicción previa, me atengo a “las pocas precauciones y dudas” que me asisten, gracias a las cuales se mantiene viva en mí esta pasión que coincidimos en llamar literatura.

El objetivo primordial de este trabajo consiste en la descripción minuciosa de los fenómenos lingüísticos que caracterizan el estilo poético de Tomás Morales, nuestro poeta modernista. Con ello no pretendemos, en absoluto, presentar ese “estilo poético” como un “desvío” o “extrañamiento” respecto de la lengua. Según Lázaro Carreter, sólo mediante el estudio de poéticas particulares resultará posible alcanzar convicciones científicamente valiosas acerca de las diferencias entre la lengua de los escritores y la lengua estándar. Ahora bien, creemos que tras toda obra literaria late un sistema lingüístico aparte, constituido todo él por “anormalidades”, si por anomalía entendemos el hecho de que el escritor ha abandonado sus registros habituales de hablante y ha adoptado otro sistema nuevo, en el cual incluso las palabras y los giros más comunes, por haber ingresado en otro sistema, han cambiado de valor, según enseña uno de los más importantes principios estructurales.

Así pues, procedemos aquí a la descripción de los comportamientos sistemáticos de las estructuras sintácticas en los moldes o estructuras métricas. Con ello tratamos de averiguar los efectos estilísticos que provocan las estructuras sintácticas oracionales, encuadrándolas en el conjunto del estilo poético de la poesía analizada.

#### LA SINTAXIS Y LA MÉTRICA

En la poesía de nuestro autor, el estudio de la interacción entre las estructuras sintácticas y las estructuras métricas lo hemos situado en tres niveles: las estructuras sintácticas en el verso, las estructuras sintácticas en la estrofa y las estructuras sintácticas en el poema.

En el análisis del primer nivel, hemos hallado un total de 106 versos con bimetración sintáctica asociada a la

bimembración de *elementos fonéticos* y a la bimembración de *elementos sensoriales*, así como a la bimembración *rítmica*.

El verso tripartito se da en sólo cinco casos y el cuatripartito en tan sólo dos casos.

Dámaso Alonso (1) sostiene que se da bimembración sintáctica en aquellos versos en los que “los elementos gramaticales repiten con exactitud en el segundo miembro el esquema morfológico y sintáctico del inicial”. Siguiendo este criterio, pasaremos a considerar los casos de versos bimembres que se dan en *Las Rosas de Hércules*.

Esta construcción concreta del verso bimembre desempeña funciones estilísticas variadas, entre las que, siguiendo a Dámaso Alonso (2) destacamos las siguientes:

**I-** La bimembración de *elementos fonéticos* como procedimiento que enfatiza la expresión. Los ejemplos más sencillos son los que repiten en la segunda parte alguna palabra que ya figuraba en la primera.

“¡Fue *tan* fiero el impulso, fue la violencia *tanta*”

“navegó *tantos* años y está *tan* averiada”

“con ardimiento *nuevo* y *nueva* hornada”

“*cada vez más* glorioso y *cada vez más* puro”

“*por más* modernos y *por más* prolíficos”

“lo *infinito* del agua y el *infinito* aéreo”

“*porque sabes ser* rica, *porque sabes ser* justa”



TOMÁS MORALES

Retrato tomado de la serie  
100 Canarios Ilustres  
realizada por “Cumbre”  
(1955)

Casa-Museo Tomás Morales

## 2.- La bimembración de *elementos sensoriales*.

“de *olorosos* jazmines y nardos *olorosos*”

“bajo un *cielo del Lacio* y en un *lecho de rosas*”

“con el sol de otoño y el buen olor a tierra”

“y miramos y vemos, y escuchamos y oímos”

“entre murmullos de agua y susurros de fronda”

“todo el sendero está de rosas, todo el bosque está de trinos”

## 3.- La bimembración *rítmica*.

“se fomentó la hacienda y se plantó la viña”

“ni la feroz mandíbula, ni el constrictor tentáculo”

“Supremamente dignos, soberbiamente fieros”

“Hombres de ojos de ópalo y de fuerzas titánicas”

“románticos ensueños y cánticos triunfales”

Si bien en nuestro corpus la mayoría de los versos bimembres son de carácter acumulativo, sin embargo, no faltan ejemplos de bimembración de contrarios:

“¡el mar se los lleva y el mar te los vuelve”

“pues, siendo activa y alta, se hizo apagada y muda”

“al pesar y al contento”

“carromatos tardos y ágiles camiones”

Entre los versos trimembres, destacamos los siguientes:

“y el mar fue sangre, y el cielo incendio, y horror el viento”

“mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío!”

“-sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos-”

“¡Es la plaza, el triunfo, la contienda diaria!”

Ejemplo de verso cuatripartito:

“fecundidad del sol y de tormenta,

de carne, de dolor, de sangre y vino”.

En el segundo nivel de la sintaxis y la estrofa destaca la alternancia de sistemas sintácticos binarios y ternarios que dividen a la estrofa en dos y tres partes, respectivamente. Con carácter residual, se observa también la presencia de estructuras sintácticas unitarias y cuatripartitas.

En los pareados la sintaxis sigue un doble comportamiento: mientras que en la «Balada del Niño Arquero» predomina la esticomitia y la oración simple, que conceden gran autonomía a los pareados, en la composición «Tarde en la Selva», la estructura sintáctica oracional no se acomoda a la estructura del pareado, rebasándolo en un 24% de los casos. En la última composición citada predomina la oración simple (35%), si bien en once ocasiones el periodo oracional compuesto produce el encadenamiento de sus pareados.

Se observa, asimismo, la adecuación de la estructura oracional a la estructura métrica en los tercetos: una oración para cada terceto en el 68% de las estrofas.

En los cuartetos alternan los sistemas sintácticos binarios y ternarios que producen estrofas bipartitas y tripartitas. Como testimonio residual, hallamos la presencia de sistemas sintácticos unitarios y cuatripartitos que generan, asimismo, estrofas unitarias y cuatripartitas.

En las liras y quintetos se acentúa la tendencia a la división bipartita de la estrofa (2+3; 3+2). Estas estructuras binarias se encuentran en el 63% de las liras, mientras que la división tripartita afecta al 37% restante. La división bipartita también se halla en el 51% de los quintetos.

La construcción bipartita y tripartita de la estrofa, impuesta por los sistemas sintácticos binarios y ternarios también dominan en los sextetos.

En este apartado destacamos, por último, dos tendencias:

- 1.- Tendencia a la reproducción de sistemas binarios y ternarios entre los elementos suboracionales.
- 2.- Tendencia a la culminación de estrofas con oraciones complejas y compuestas que ocupan los últimos versos.

En el tercer nivel, la sintaxis y el poema, empezamos analizando la correspondencia entre la estructura sintáctica y el soneto, composición de estructura fija, y en el que observamos las siguientes tendencias:

**1.-** Tendencia a la generación de estructuras bipartitas de los cuartetos: dos versos para cada oración, simple o compuesta.

**2.-** Tendencia al encadenamiento de los tercetos por medio de oraciones que se inician en el primer terceto y terminan en el último verso del segundo terceto. Esta construcción sintáctica -que encontramos en el 36% de los casos- resalta como un descanso a la bimetración de los cuartetos. La división tripartita del cuarteto sólo alcanza al 25% del total.

**3.-** Tendencia al empleo de la oración compleja y compuesta: de un total de 248 oraciones contabilizadas en los sonetos, 159 son oraciones complejas y compuestas y 63 son oraciones simples (65%-25%). Estos resultados contrastan con los recuentos obtenidos en los poemas poliestróficos sueltos en los que se observaba un predominio de la oración simple.

En las silvas, composiciones no estróficas, se continúa observando la presencia de estructuras sintácticas binarias y ternarias contenidas en periodos de cuatro versos que se constituyen en una especie de paraestrofa dentro de la paraestrofa.

#### **ARTE COMBINATORIO EN LA SINTAXIS**

En palabras de Amado Alonso (3) “el estilo modernista, tan ecléctico como voraz en la adopción de procedimientos nuevos, justificaba su inclusión en la tradición francesa del S. XIX por la voluntad de arrinconar de una vez el estilo demasiado tradicionalista de entonces, incluyendo la sintaxis”.

De ahí que el mismo autor calificara al estilo modernista como el de un “arte combinatorio”, pues junto a las influencias impresionistas –los Goncourt, Daudet, Maupassant, Flaubert- que quedaron como conquista definitiva para la lengua literaria general, siguieron cultivándose los encadenados periodos tradicionalistas y los arcaísmos sintácticos, raros de encontrar en el S. XX aún en los escritores reaccionarios contra el Modernismo.

En la sintaxis de *Las Rosas de Hércules* se detecta ese arte combinatorio de unos procedimientos sintácticos plenamente impresionistas que se desarrollan junto a unas fórmulas de construcción cultas y arcaizantes.

### CULTISMOS SINTÁCTICOS. EL ABLATIVO ABSOLUTO

El ablativo absoluto o cláusula absoluta es una construcción sintáctica de origen latino que pervive en agrupaciones romances de sustantivo con participio pasivo o adjetivo equivalente, las cuales no expresan circunstancias concomitantes de la acción principal, sino previas a ella. Como frases temporales de anterioridad abundan de manera espontánea desde los primeros textos del idioma, si bien fue en el S. XV cuando, por el gusto latinizante de la época, se mostró predilección por las construcciones absolutas. Góngora las prodigaba en su afán de complicar la marcha del periodo con abundantes incisos. Sin preferencia tan marcada, la restante literatura del Siglo de Oro y la literatura moderna también usan estas estructuras.

“tus hijos laboran la nueva simiente de fruto inmortal,  
y en la *planetaria redondez clavadas las hocas pupilas*,  
miran ensancharse de Oriente a Occidente tu acción  
colonial]”

(Britania Máxima)

“*Erguida la ancha cresta*, sangriento airón de raza,  
al Septentrión asesta su clarinazo duro”

(Canto Conmemorativo)

“liberta la cadena del eslabón hendido,  
el mañana se enlaza, feliz, con el ayer...”

(Canto Conmemorativo)

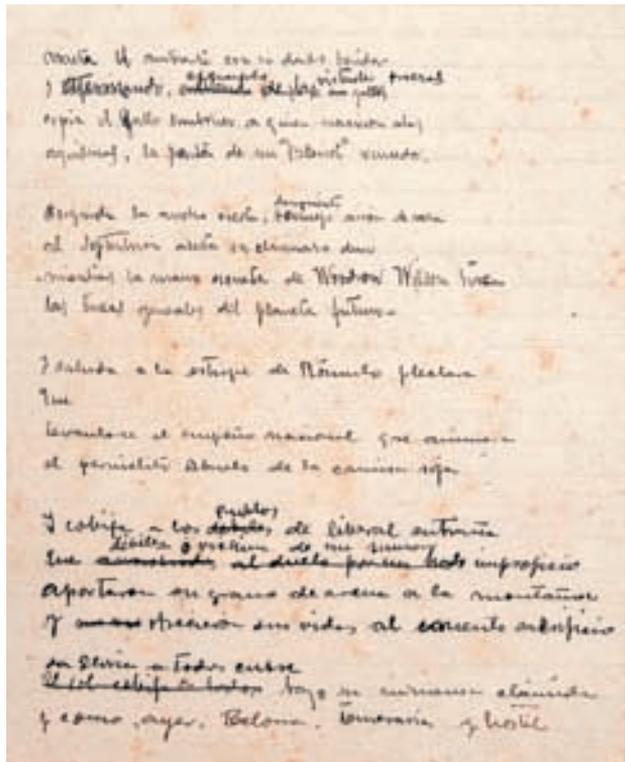
“Arrepentidos ya de nuestra andanza  
ve la ilusión que espantos imagina,  
tras de cada portal una asechanza  
y un “la vida o la bolsa” en cada esquina”.

(Calle de la Marina)

“Miraban tus hijos los emblemas ciertos;  
abiertas las almas tenaces, abiertos  
los sentidos todos al feliz augurio,  
cuando, milagroso, confirmó el momento,  
azotando el viento  
con sus voladoras talares, Mercurio...”

(Canto a la Ciudad Comercial)

Apunte poema manuscrito  
“Canto conmemorativo”  
de TOMÁS MORALES  
Casa-Museo Tomás Morales



En nuestro texto también encontramos, aunque en menor número, la construcción absoluta del participio de presente como frase temporal de coincidencia:

“Tus hombres de entonces sobre el mar trazaron las  
rutas primeras]  
hincharon sus lonas con el vasto orgullo de olímpicas aves,  
y bajo el asombro zodiacal, *flotantes las rojas banderas*,  
como una bandada de monstruos marinos pasaron tus  
naves].

Y otra vez, dejando las ondas salobres del sonoro piélago,  
*vibrantes los pechos donde el triunfo enciende sus sacros furoros*,  
al son de clarines, cruzaron las puertas del gran  
Archipiélago],  
*manchadas las armas en sangre caudilla*, pero vencedores”  
(Britania Máxima)

#### EL ABLATIVO DE CIRCUNSTANCIA CONCOMITANTE

El ablativo latino de circunstancia concomitante y el de cualidad son el probable origen de construcciones en que un sustantivo, acompañado de un adjetivo, participio, complemento o adverbio, indica la actitud, ademán, situación, etc. del sujeto y del objeto verbal al efectuarse la acción o disponerse a realizarla.

“*En lucha las enormes y opuestas energías*,  
las potencias caóticas, sustentaban bravías  
el equilibrio etéreo”  
(Oda al Atlántico, II)

“*(Al aire el amplio tórax de músculos perfectos,*  
*cruzaba sobre el pecho los antebrazos rudos,*”  
(Oda al Atlántico, XI)

“Es todo un viejo lobo: con sus grises pupilas,  
*las maneras calmosas y la tez bronceada*”  
(Los puertos, los mares y los hombres de mar)

“Desde frontera costa te ve el poeta cual si, liberto,  
de dejar acabaras la transparente prisión pontina:  
*húmedos aún los flancos y el anchuroso cráter cubierto,*  
tan blanco que parece que aún está lleno de sal marina”

(Himno al Volcán)

### OTRAS CONSTRUCCIONES SINTÁCTICAS ARCAIZANTES

Amado Alonso(4) señala otras fórmulas sintácticas de tipo arcaizante:

- 1.- Construcción con un gerundio o participio que anticipa una circunstancia (construcción concertada).
- 2.- Acumulación de complementos circunstanciales de tiempo, modo y lugar, que enredan y estorban el fluir del periodo sintáctico.

*“Bajo las rubias ondas del estío inclemente,  
por apacibles cuencas y huyentes peñascales,  
Hércules recorría las tierras de Occidente”*

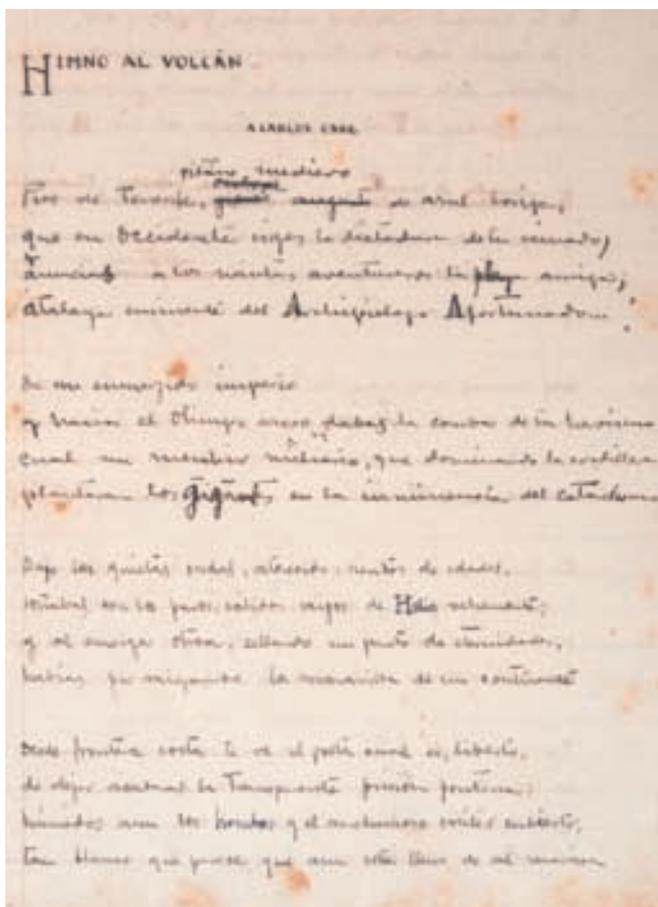
(Canto Inaugural)

*“Ahora, pesaroso de las glorias pasadas,  
refrenando el orgasmo de los instintos duros,  
intenta tocar, tímido, las urnas perfumadas”*

(Canto Inaugural)

*“Magnífica de gloria,  
vibrando hasta el cimiento soterrado,  
con eléctrico grito  
al espacio infinito  
la gran torre metálica de París, la ha lanzado*

...



Manuscrito autógrafa  
 “Himno al volcán”  
 de TOMÁS MORALES  
 Casa-Museo Tomás Morales

las antenas enhiestas de tierra y mar las prenden  
 y en medio de la intensa pesadilla macabra  
 cae, *poblando el aire de imperativos nodos,*  
*sobre los pueblos todos*  
 y en todos los idiomas, la divina palabra...”

(Canto Conmemorativo)

“Por tu patricio empeño,  
 por este rasgo lleno de seria dignidad,  
 por el cívico gesto renovador y limpio,  
 y este amor centenario, respetada serás”

(Por el primer centenario de un escultor de imágenes)

Finalmente, encontramos un último módulo de construcción arcaizante consistente en la ruptura del flujo oracional por medio de elementos interpuestos, circunstancia que se observa en oraciones complejas con proposición dependiente de verbos de percepción:

*“hoy que te ven mis ojos -el mar por medio- de la isla hermana  
desflorar el espacio y hender la linde de las estrellas  
dejando atrás las nubes, con tu orgullosa cabeza cana...”*

(Himno al Volcán)

*“Y luego, cuando el barco navegaba inseguro,  
y era la noche negra como un ceñudo arcano,  
miraron, en el fondo del horizonte oscuro,  
aparecer la luna como un fanal lejano.”*

(Los puertos, los mares y los hombres de mar)

*“¿No has sentido una noche, cuando a casa volviste,  
al abrir a deshoras la puerta de tu cuarto,  
agitarse en un vuelo ligero las cuartillas  
y temblar los cristales con pasajero espanto?...”*

(Vacaciones Sentimentales, VI)

### SINTAXIS IMPRESIONISTA

Al referirnos a una “sintaxis impresionista”, queremos aclarar que es nuestra intención abordar el estudio de un conjunto de construcciones sintácticas favoritas de los autores impresionistas, pero sin llegar nunca a afirmar que esas fórmulas sintácticas mismas sean impresionistas. A este respecto Amado Alonso sostiene que “los elementos preferidos por los impresionistas no tienen estructura impresionista, porque no existen absolutamente elementos lingüísticos de tal estructura (modo de percepción con eliminación de la razón, de la memoria, de la actitud vitalista), ya que la percepción configurada por el lenguaje es siempre categorial” (5).

La oración nominal –frase nominal- aparece siempre citada como el recurso sintáctico preferido por impresionistas y simbolistas, ligado a tres factores: Siglo XX, tendencia realista positivista y lengua francesa.

Entre los efectos estilísticos que producen las frases nominales se relacionan: la descripción estática, la inmovilización, la descripción impresionista, que capta los hechos exteriores sin referirlos a causa o efecto; el aspecto imperfectivo-durativo, la desujetivación.

El estatismo, la inmovilización, es el efecto más perseguido por ciertas fórmulas sintácticas impresionistas. Así sucede con las construcciones oracionales en las que se incluyen elementos interpuestos que separan al sujeto del verbo.

En ocasiones se puede destacar al sujeto en primer término, acentuándose así ese ritmo sincopado que suspende la acción, separando significativamente el verbo del sujeto. De este modo se insiste en el sujeto, atribuyéndole toda clase de cualidades, detalles y circunstancias que lo inmovilizan:

*“aún la vieja escopeta de chispa, abandonada,  
herrumbroso trofeo, decora la cocina”*

(Vacaciones Sentimentales, I)

*“¡Victoria!  
La palabra flamígera,  
plena de trascendentales renuevos,  
ha resonado insólita”*

(Canto Conmemorativo)

*“Y el verso mío, de vileza ajeno,  
abra todas sus galas en tu honor;  
y que perdure, clásico y sereno,  
como tu nombre y tu virtud, Leonor...”*

(A Leonor)

En otras ocasiones se produce la inversión del sujeto, y, por tanto, la preferencia concedida al verbo o a una circunstancia, quedando relegado el sujeto a un plano secundario:



**“Oda a las glorias de Don Juan de Austria”**

de TOMÁS MORALES

en *Mundial Magazine*,

nº 39, París, julio de 1914

Casa-Museo Tomás Morales

“*se escuchan en la calma del corredor sus pasos*”

(Vacaciones Sentimentales, VI)

“Una campana tañe sobre la paz del llano,

y a nuestro lado pasan en un tropel confuso,

avunados al geórgico llorar de las esquilas,

los eternos rebaños de los ángeles puros”

(Vacaciones Sentimentales, X)

“Y envuelta en la sutil hora de encanto

que la quietud de los silencios crea

tal vez por ellos rogarás, en tanto

la noche puebla de ánimas la aldea”

(Recuerdo de la Hermana)

Las posibilidades de estos elementos interpuestos o incisos son abundantes. Nuestro autor prefiere, sin embargo, los participios o proposiciones adjetivas de participio, que detienen el movimiento en su resultado.

En otras construcciones sintácticas, el adjetivo o participio con función predicativa —mitad adjetivo, mitad adverbio— consigue ese efecto estilístico de caracterización inmediata o inmovilizadora del sujeto:

“Y apareció la aurora *vibrante* de energía,

una aurora de fuego, más bien un mediodía.

Todo era formidable e infantil: *sonriente*,

Apolo se ofrecía *coronado de rosas*;

y con gracioso anhelo,

sobre el arco del cielo

galopaban las horas atropelladamente.

Las nubes sus vellones hilaban *presurosas*,

mientras que cual un cíclope de fenecidas castas,

*tocado del conjuro*,

agigantaba el aire sus dimensiones vastas,

cada vez *más glorioso* y cada vez *más puro*...”

(Oda al Atlántico)

“Y el hombre, *fascinado por el prodigio inmenso*,  
desde los roquedales del litoral, *suspense*  
contemplaba el milagro. Su presencia añadía  
un elemento nuevo a la gracia del día.  
*Inmóvil, en las redes del estupor prendido*,  
sobre la costa brava,  
no era más que un resalte de la roca, perdido  
en la extensa vorágine que ante sus pies rodaba.

...

y, *tácito*, asumía  
el momento de oscuras inminencias preñado...  
Poco a poco su ceño se aborascaba, *inquieta*;  
el mar le salpicaba con su espuma liviana,  
y el héroe, *sojuzgado por instinto secreto*,  
miraba en cada ola un agravio indiscreto,  
y en cada gota un reto:

...

Con ímpetu agresivo  
medía atentamente los límites adustos,  
cuando hirió sus potencias, *brioso y hazañero*,  
el deseo inmediato de encadenarlo, *fiero*,  
entre los eslabones de sus brazos robustos...”

(Oda al Atlántico, IX)

“Y se adentró en la tierra *pensativo*: su mente  
al designio absoluto se plegaba; *convulsos*,  
jadeaban sus miembros...”

(Oda al Atlántico, X)

### SINTAXIS MELÓDICA

Tomás Morales, al igual que otros autores modernistas, muestra su preferencia (tal y como ha quedado demostrado anteriormente) por las estructuras oracionales binarias combinadas con sistemas binarios de adjetivos, participios, sustantivos o gerundios, aplicando idéntico recurso a las estructuras sintácticas ternarias.

Tales recursos los veremos en los ejemplos siguientes:

“Por lo mismo te he dado mis afectos mejores,  
por *ingenuo* y por *fútil* en tu sonoridad...  
Yo te amo más que a todas tus hermanas mayores  
y aún más que a las campanas grandes de la ciudad...

...

parece que en los ángelus invitan a la cena  
y después nos anuncian la plática serena  
*tan huecas y tan graves*, las noches de sermón”

(Elogio de las Campanas)

“Lejos de nuestra mente penas y engaños:  
al amor y la vida fieles seremos,  
y en bien de nuestras nupcias inmolaremos  
el más dulce cordero de tu rebaño”

(Bodas Aldeanas)

“De aquel buen tiempo pasado  
me queda como un legado,  
en mi lírico saber:  
*un ensueño florecido,*  
*un corazón dolido*  
*y unos ojos de mujer...*  
Más que los nácares buenos,  
hoy me parecen los senos,  
*las ojeras más brumosas,*  
*las venas más azuladas*  
*y las mejillas rosadas*  
más rosadas que las rosas”

(Palinodia)

“La misma tierra con sangre transfusa  
será más *productiva* y *feraz*  
y se verá *engalanada* y *profusa*  
por su hija predilecta: la Paz”.

(Canto Conmemorativo)

Asimismo observamos una tendencia, muy acusada, al cierre del periodo sintáctico, binario o ternario, con oraciones que contienen caudas explicativas que aumentan la distensión de la cadencia. Idéntico recurso se da también en los periodos unitarios.

“Tus ojos miran los senderos vanos  
*que pinta el calor mar bajo la luna*  
*por donde nos partimos los hermanos*  
*cuando salimos a correr fortuna.*

...

Estamos todos: de diversos puntos  
llegamos al calor de tus consuelos,  
y como antaño nos hallamos juntos  
*rodeando a tus rubios pequeñuelos”*

(Recuerdo de la Hermana)

“Y quisiera ir a bordo de esos grandes navíos,  
de costados enormes y estupendo avanzar,  
*que dejan en las nubes sus penachos sombríos*  
*y una estela solemne sobre el azul del mar.*

Y el timonel sería de esa griega corbeta  
*que hincha sus velas grises en el ambiente azul;*  
o el capitán noruego del bergantín-goleta  
*que zarzó esta mañana con rumbo a Liverpool...”*

(Los puertos, los mares y los hombres de mar)

En este apartado de la sintaxis melódica hemos de hacer mención de algunas construcciones sintácticas con gerundio, en las que dicha forma verbal aporta una ilimitada prolongación del movimiento (aspecto) subrayada por su amplia sonoridad.

“El sol del archipiélago *dorando*  
los rótulos en lenguas extranjeras,  
y los toldos de lona *proyectando*  
sombra amigable sobre las aceras”

(La calle de Triana)

“A lo lejos, el mar en sosiego  
de infinito y azul embriagado;  
*semejando* el rumor de su juego  
el respiro de un cíclope ciego  
por la mano de Zeus castigado”.

(A Néstor)

“y el alma, en el silencio, se cobijó impoluta  
-irreparablemente- *llevándose* el secreto”

(En el tránsito de Bernardino Ponce)

“Puerto de Gran Canaria sobre el sonoro Atlántico,  
con sus faroles rojos en la noche calina,  
y el disco de la luna bajo el azul romántico  
*rieland*o en la movable serenidad marina...  
Silencio de los muelles en la paz bochornosa,  
lento compás de remos en el confín perdido,  
y el leve chapoteo del agua verdinosa  
*lamiendo* los sillares del malecón dormido.

Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados  
las mortecinas luces de los barcos anclados,  
*brillando* entre las ondas muertas de la bahía;

y de pronto, *rasgando* la calma, sosegado,  
un cantar marinero, monótono y cansado,  
vierte en la noche el dejo de su melancolía...”

(Los puertos, los mares y los hombres de mar)

El alcorno <sup>godca</sup> ~~antico~~, luciente  
 Columnata, de orix ~~brunido~~  
 maravilla, de parte de oriente -  
 En el p<sup>o</sup>rtico, ~~tri~~, ~~unpoco~~ negligente,  
 Como en las Epitafios ~~estados~~  
 Had ellos,  
 a las veces  
 las ~~robustas~~ ~~apalidos~~ ~~apalidos~~ ~~cautivos~~  
 desde copas de ~~vinos~~ ~~pesados~~  
 Tienen sus ~~mundos~~ ~~gestos~~ ~~forzados~~  
~~actitud~~ de ~~caracteres~~ ~~vivos~~.  
  
 Las ~~veces~~ ~~de~~ ~~espumas~~ ~~vestidas~~  
 de ~~promocion~~ ~~danzando~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~alta~~.  
  
~~Man~~ ~~de~~ ~~fronte~~ ~~del~~ ~~ante~~ ~~del~~ ~~ante~~  
~~el~~ ~~temple~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~alta~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~alta~~  
~~de~~ ~~la~~ ~~alta~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~alta~~

Apunte poema manuscrito

“A Néstor”

de TOMÁS MORALES

Casa-Museo Tomás Morales

## *La muerte del poeta Tomás Morales como elemento de inspiración literaria*



Tomás Morales difunto,  
15 de agosto de 1921

Casa-Museo Tomás Morales

“El arte llora hoy con lágrimas perladas de sentimiento profundo, la muerte del vate lírico más esplendente.

¡Tomás Morales ha muerto!..

Su alma siempre iluminada en vida, se ha sumergido en las tinieblas ensondables del eterno sueño. ¡Extinguióse la encarnación suprema de la vibrante epopeya, el símbolo magnífico de las estrofas emotivas!

En el huerto de la poesía, con inspiración sublime de cariñoso jardinero, hizo florecer unas Rosas que con sus resplandores divinos y sus aromas embriagadores admiraron al mundo intelectual.

La floración primorosa de sus sonoros versos, el deleite musical de sus argentadas cantadas, la fecunda lozanía de sus encantadoras odas, como una estela luminosa de tiempos y laureles, perpetuarán la memoria del Genio, y la gloria del poeta perdido.

En un luctuoso arrebato de dolor y en una proclamación ardiente de tributo postrero, los corazones, como campanas temblorosas, lanzarán al vuelo sus lastimeros dobles. Y los clarines que la desolada musa, envolviendo en sus sonos de oración sacrosanta un pesar infinito, llorarán su horfandad.

¡Cómo habría contado él, el misterio sublime de la implacable muerte!

Su potente intelecto y su bondad amistosa, acreedor le hicieron de una imperecedera fama, que traspasó triunfante los ámbitos de apartadas naciones. Por eso todo el mundo le llora y le rinde tributos de tristeza.

Nosotros, sus hermanos, más que nadie. Todas las ofrendas sentimentales son insuficientes.”

CARLOS RAMÍREZ SUÁREZ

“A Tomás Morales”, *La Jornada*, 16-VIII-1921

**LA MUERTE DEL POETA TOMÁS MORALES** el día 15 de agosto de 1921 fue un acontecimiento social y cultural amén de político, por su función de Vicepresidente en el Cabildo Insular de Gran Canaria, de enorme repercusión en la vida de la Isla. De forma inmediata sus amigos y allegados del mundo de la lírica comenzaron a expresar las condolencias por tan significativa pérdida.

El objetivo de este trabajo ha sido recabar tales textos poéticos y literarios publicados en la prensa insular gran-canaria. Aunque fueron muchos los escritos, escogí aquellos que estaban firmados por personalidades de relevancia y circunscribiéndolos al año de la muerte del *cantor del mar*.

Deseo así mismo añadir que sea respetado íntegramente la literalidad de los textos originales, pero con la necesaria correcciones y actualizaciones ortográficas.

Por otra parte, he hecho especial hincapié en el homenaje realizado por la sociedad *La Unión* de Telde debido a la trascendencia que tuvo en la localidad, así como a la amistad que unía a Tomás Morales con los poetas de la población.

La primera muestra poética relacionada con tan triste acontecimiento aparece en la pluma de **Othón Calvo**. Fechada el día del óbito, el soneto es publicado al día siguiente en el *Diario de Las Palmas*.

#### **MI DUELO. HA MUERTO EL GRAN POETA.**

Falleció el gran poeta que a la tierra Canaria,  
nimbada por su gloria, en la patria ensalzó,  
y, al entonar doliente por él una plegaria,  
mi lira se resiste, rota por el dolor.

En lugar de palabras, acuden a la mente  
sollozos que desbordan de herido corazón;  
y al correr de mis lágrimas, siento el eco doliente  
que grita pavoroso: *¡Que genio el que murió!*

Gran Canaria no encuentra a su dolor consuelo,  
que era el genial poeta único, singular; →

por eso es indecible, es inmenso su duelo  
y gime en la alta cumbre su genio tutelar.

No es día de ditirambos, que no hay pluma que  
pueda]

dar de Tomás Morales una idea aproximada.

Era un sol y a los soles el que los mira queda  
si no ciego del todo, con la mente nublada.

Llorar, cual lloran todos debemos los poetrastos  
y maldecir, si cabe, hasta a los mismos astros  
que matan al nacer tan grande gloria  
y enlutan para siempre nuestra historia.<sup>1</sup>

Dos días más tarde el periódico *La Crónica* presenta unos versos de **Vicente Boada** escritos el día 15 de agosto desde la Villa de Ingenio.

#### EN LA MUERTE DE TOMÁS MORALES

¡Ya se quebró, poetas, el caracol sonoro!  
Se trocó añicos sobre esta roca marina.  
¡Pobres tritones mudos roto vuestro tesoro!  
Muerto Tomás Morales... ¡Oh Voluntad Divina!

Quedó el ánimo triste y el corazón desierto...  
Acaso no hubo un punto donde ir con el dolor  
y ahora está el camino de neblina cubierto...  
¡Qué se hará del rebaño si falta su pastor!

Dispersos los acordes del corazón perfecto  
el desconcierto interno se muestra fulminante:  
yo me he quedado solo con mi burlado afecto...  
¿Y los demás?.. La Muerte como un interrogante.

Más ¿cómo osó tan loca hurtar el privilegio?  
¿Fue la ambición de gloria la causa instigadora?

<sup>1</sup> CALVO, Othón.- "Mi duelo. Ha muerto el gran poeta", (*Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 16-VIII-1921).



¡Pues eres Soberana con este sacrilegio!..  
¡Maldigamos, poetas, la ruin usurpadora!

Y te maldigo, Muerte, por esta felonía;  
no atuses las melenas de los sangrientos manes...  
Venceremos tu orgullo, tu lóbrega jauría...  
¡Pongamos en la obra todos nuestros afanes!

¡Y tú corazón de oro convertido en estrella  
un claro signo dejas en mi alma dolorida!  
El mundo está desierto, luminosa es tu huella...  
¿Quién no logra el Parnaso bajo tu noble égida?<sup>2</sup>

Los homenajes en honor de Tomás Morales tampoco se hicieron esperar. El *Círculo Mercantil* de Las Palmas de Gran Canaria organizó el 9 de septiembre de 1921 una espléndida velada en su memoria. Resalta sobremanera las sentidas palabras y los versos de **Luis Doreste Silva** que, fechados desde París el día 18 de agosto, envió un amplio texto a dicha institución para que fueran recitados.

Bajo el título: “**Oración. ¡Tomás Morales ha muerto!**”, Doreste Silva añade asimismo un poema de carácter biográfico en la que recordaba algunas vivencias en Madrid.

“Ante mis ojos las siniestras palabras que un amigo cariñoso por telégrafo me ha transmitido: “*¡Tomás Morales ha muerto!*”

Y hace veinticuatro horas que con el corazón oprimido por una infinita angustia, el cerebro aturdido, miro, y remiro las palabras horribles de este mensaje cruel que me dice la fatal desgracia.

Mis ojos se vuelven con inmensa melancolía hacia el Cielo, interrogándole, buscando como un latido y una inspiración del terruño lejano.

Nada percibo... Parece como si todo hubiese muerto en el espacio. No es una trágica alucinación de mi espíri-

**2** BOADA, Vicente.- “En la muerte de Tomás Morales”, (*La Crónica*, Las Palmas de Gran Canaria, 18-VIII-1921).

tu este mensaje de la amistad, que viene buscando mi alma para decirle que se vista de duelo.

Tomás Morales era nuestro hermano. Hermano en el sentido amplio, espiritual, inmenso, del concepto de la hermandad.

En él nos veíamos todos. ¡Era nuestro orgullo, nuestro amor, nuestra esperanza!

En el verbo encendido de sus estrofas, veíamos arder nuestras ansias, y sentíamos la realización del divino milagro. Era un joven dios, con los brazos llenos de fuerza y de calor fraternal, tendidos siempre hacia nosotros en supremo amor, y como en protección segura.

Vigoroso y ágil, sencillo y luminoso ¡cómo no habíamos de creerlo eterno para nuestra compañía inseparable!

El puñal traidor e invisible, la mano dura y fatal que nos lo arrebató prematuramente, oírás siempre nuestro impío anatema.

Tomás: amigo, hermano, desde nuestros días de infancia, hermano al hacernos hombres en la vida, bajo los claustros universitarios, hermano en nuestras peregrinaciones y quiméricas cruzadas hacia el Ideal, cuando nuestras manos juveniles unidas amaban la espiritual sustancia, hermano en nuestras fiestas del Entusiasmo, y en nuestras nobles, atrevidas, alegrías juveniles... Tomás: yo escucho tu voz ahora que viene a mí cantando las estrofas últimas con que tu corazón vino a buscar el mío, cuando el Destino nos había separado. Tomás: yo escucho ahora, que te he perdido para siempre, tu voz cantando sobre "Las Moradas del Amor" con una nueva gratitud que me exalta, y siento, la emoción de si asistiese a tu resurrección. Para cada uno de tus hermanos tuviste una voz distinta y cantaste. ¡Eres Eterno en nosotros!

Y serás eterno en todas las almas iniciadas porque tu gran voz épica tiene acentos universales, y las cuerdas de tu lira vibran dejando grabadas en el bronce imperecedero las estrofas inmortales.

Tu voz y tu canto, Tomás, me acompañan en esta hora de honda desesperanza en que parece que toda la vida se ha quedado suspensa en torno a este dolor. Tu voz y tu canto aureolan de luz esta angustiada evocación de nues-

tras vidas, y engarzan diamantinamente la infinita escala de los recuerdos...

Tu voz me reaviva y me consuela, y como una oración de amor y de gracias, repito las estrofas cristalinas, poniendo en el inmenso aliento de tu corazón, todo el mío, limpio en esta hora sagrada, limpio de mal alguno, puro, como si fuera a ofenderlo al mismo Dios en la hora suprema.

El alma el umbral doméstico tranquilamente traspasa,  
y vaga por las estancias como por su propia casa  
sintiendo el antiguo afecto lozano reverdecer;  
y tu alma sale al encuentro por darle la bienvenida  
como cuando de estudiantes nos volvíamos a ver...

Para el ingenuo muchacho recién llegado a la corte  
tuviste amables frecuencias y orientaciones de amor,  
era el consejo excelente y era el consejero llano,  
y alentadora tu mano  
sobre mis hombros tenía presión de hermano mayor.

Juntos hicimos entonces la vida universitaria  
las guardias del internado en la sala hospitalaria,  
entre dos filas de camas que ordenara la piedad,  
por donde, calladamente, agitando una tisana,  
iba alguna dulce hermana  
con sus engomadas tocas, sierva de la caridad.

De la tumultuosa calle los ecos sordos llegaban,  
y nuestras almas amigas, nuestras dos almas viandaban,  
lejos, en algún país quimérico y halagüeño.  
Y sobre tanta agonía,  
adormecedor ponía  
su consolación calmante como un cloral, el ensueño...

Ya lo largo de los claustros llenos de serio reposo,  
por las clínicas austeras, con entusiasmo impetuoso  
corrían nuestros lirismos... y sin poder domeñarlos,



aturdidas soberanas  
soñaron prosas profanas  
Bajo las graves arcadas del *Hospital de San Carlos...*  
Y después, los comentarios al cotidiano pasaje,  
y la charla, bajo el techo común del limpio hospedaje  
y tus versos que a los míos daban norma y claridad.

La vida al trasluz mirada de una pueril alegría  
con el corazón radiante de “novena sinfonía”  
y tu corazón, clepsidra de tu infinita bondad.  
Todas tus horas rezuman por su fibra humedecida;  
trémulas caen las gotas con uniforme medida  
y una tras otra, incontables, las miro yo descender,  
y como siempre, sujetos a una igual acordadura,  
vuelvo a sentir de improviso, desde una idéntica altura  
y a un mismo tiempo, las gotas de mi corazón caer...  
Y hoy que delicado vino, derramo la vista en torno,  
para estas dolencias mías ya sé el paraje mejor,  
el trazo azul de tu rima limita el grato contorno,  
y en tren de viaje, *el Recuerdo* dispone el dulce retorno  
a tus *Moradas de Amor...*

Tomás: como una bendita oración de la amistad, recito tu homenaje fraternal, aprisionando amorosamente entre mis manos *Las Rosas de Hércules*, toda la ilusión de tu vida. Sobre los mármoles purísimos de ejemplar curitmia, blancos y turgentes que dominan con la majestad de las antiguas esculturas eternas –los poemas de tu libro suntuoso– veo asentada tu gloria magnífica, y te contemplo nimado por la luz que nunca ha de morir...

Y en esta hora de angustia y orfandad, el calor de esta abrazo eterno para el hermano Luis que dejaste en la primera hoja blanca de *Las Rosas de Hércules*, siento que me envuelve, hermano Tomás, como un aura de protección inestinguible...

Y mi alma se abre en plegaria de gracias, por siempre **hacia ti...**<sup>73</sup>.

3 DORESTE SILVA, Luis.- “Oración. “Tomás Morales ha muerto””, (*Diario de Las Palmas*, 18-VIII-1921).

A finales de año –concretamente el jueves día 22 de diciembre–, los amigos y admiradores de Tomás Morales en Telde celebraron en su memoria otra velada. El amplio salón de la sociedad recreativa y cultural *La Unión* fue el lugar en el que se desarrolló dicho acontecimiento<sup>4</sup>.

“Este deseo y este entusiasmo, al extenderse por el vecindario, hizo que esa noche acudiera a oír los versos de oro del poeta y las palabras que en su recuerdo se dijieran una selecta y numerosa concurrencia, la cual escuchó, en medio de un silencio religioso, como el alma del poeta en un sonoro desgranar de versos, llegaba a todos los espíritus y se adueñaba de todas las voluntades”<sup>5</sup>.

El escenario fue bellamente arreglado por Manuel Hernández, que puso todo su cariño y admiración por el poeta, además de su buen gusto artístico en el decorado y arreglo del escenario. El busto del poeta se hallaba rodeado de rosas que, al pie del mismo, pregonaban la amplitud floral del homenaje. Hay que indicar que fueron unas jóvenes las que ofrecieron las rosas que adornaban el busto del *cantor del mar*. Desde él dijeron los versos del fallecido poeta Hilda Zudán (Mireya Suárez), Montiano Placeres, Miguel Noble y Fernando González.

**Hilda Zudán** leyó con visible emoción y elegante serenidad las poesías “De sí mismo” y “En la muerte de Fortún”. Su clara voz atrayente, causó excelente impresión en el auditorio que la aplaudió con entusiasmo. Era ésta la primera ocasión que en Telde una joven se presentaba en público para leer un trabajo suyo, el cual había despertado mucho interés<sup>6</sup>.

“Tomás Morales, el poeta de las dulces y divinas estrofas, el cóndor del verso, el siempre lleno del sagrado fuego de la inspiración, nos ha dejado los más bellos paisajes de su alma toda amor, toda poesía.

Es el poeta culmen, lleno de bríos, lleno de dulzura que lleva el sello de lo sobrenatural, de lo excelso, de lo divino.

4 Artículo firmado con la inicial “B” titulado “De Telde. En honor del poeta”, (*El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 26-XII-1921).

5 “En Telde. Una velada en memoria de Tomás Morales”, (*El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 24-XII-1921).

6 Ibídem anterior.

Programa de la velada  
necrológica en memoria  
de Tomás Morales  
realizada en la Sociedad  
*La Unión* de la Ciudad de  
Telde el 20 de diciembre  
de 1921

Casa-Museo Tomás Morales



Él, el grande de nuestro Garnaso [Parnaso], escribió los más sublimes cantos de amor, los más gloriosos cantos al Mar. Tuvo la íntima dulzura de vivir tan unido al Atlántico, ¡y de amarlo tanto!, y el cariñoso hoy manda a su tumba el soplo de su brisa amorosa en el silencio de las horas augustas.

Con qué sonoridad canta siempre, fuerte y viril, y se remonta cual águila, hasta las nubes rasgándolas, llegando a la región de la inmortalidad.

Ese es nuestro poeta amado; el que en las estrofas, en el canto triste y cariñoso que dedicó a su amigo “Fortún” muestra su alma cual era, toda amor..., cada verso parece un jirón del corazón desgarrado por el dolor, cada estrofa la huella del alma abatida.

La “Traidora” cortó inclemente aquella existencia tan preciosa y nos arrebató al cantor potente del mar, del undoso y soberbio Atlántico donde la bella lira del poeta amado tejió los más sublimes cantos que son la huella ingrátida de su alma toda luz, de su corazón todo amor.

Tomás Morales alzó su corazón y su genio de poeta hasta las cumbres más elevadas del sentimiento y del pensamiento y allí... cuando se hallaba a las puertas de la inmortalidad quizá su corazón y su inteligencia lucharon por penetrar en la región de lo “Eterno”, en la mansión de lo Infinito... pero insensiblemente penetraron ocupando paralelos e iguales lugares en aquel mundo en [que] todo vive...

Tomás Morales es el poeta inmortal por el pensamiento y por el sentimiento... De sus cenizas habrá surgido altiva y potente el “ave fénix” que vivirá siempre mirando a lo infinito como todo lo inmortal.

Su nombre elevado “in excelsis” grabado está con letras de oro en las azuladas regiones donde todo es luz, donde todo es amor...

Era nuestro ruiseñor que con su voz poderosa venció las voces de todo lo existente, y con su nativa sencillez alabó todo lo que de más sublime tiene la naturaleza.

En sus poesías se respira la atrayente expresión de sus afectos... y una dulce melancolía que es irreparable de los grandes corazones.

Sus versos parecen suaves aleteos unas veces; otras, vuelos tendidos al infinito... y son sus cantos estremecidos y palpitantes, llenos de amor y de fuego, el formidable grito del vate al irrumpir en un ardiente “hosanna”.

Sus producciones son inmortales, como todas las cosas grandes que no temen el exterminio del tiempo—hado fatídico que se encarga de borrar hasta el recuerdo de los muertos... Pero nuestro poeta no morirá, no puede morir: será inmortal como el Atlántico que cantara, con su voz potente en sonoros versos.

Tomás Morales, el de los grandes vuelos, nuestro poeta amado, será Eterno como todo lo inmortal. Escaló las cum-

bres más elevadas llegó en alas de su inspiración genial hasta la lumínica región.

Subió las cumbres de la inmortalidad y al llegar a su cima prorrumpió en exclamaciones de júbilo... Pero el cóndor tendió su raudo vuelo y audaz rasgó las nubes, trazando su nombre a las puertas de lo eterno.

Recorrió la mansión de lo infinito y luego descendió para grabar con letras de fuego, su nombre en el libro de la Fama.

Vivió desarrollando su actividad llegando a poseer una superior cultura, un completo dominio del lenguaje.

Fue su faro una ley superior, ley que señala el sendero de la perfección, y con esa filosofía traspasó el dintel que le separaba de lo eterno... fue siempre fiel y creyente, sin vivir en la confusión, como perdido entre las negras cumbres de la duda.

Conoció la verdad y la amó, porque es la verdad la base de todo amor y es necesario conocerla para amarla. Él la conoció y le rindió tributo: fue gran filósofo del amor.

Generosas y galantes mostraronse con él las musas y en alas de su numen portentoso llegó hasta las más bellas exquisiteces de la lira.

El amor fue para él, no una ilusión, una utopía, sino una realidad... Amó al Atlántico y habló de él porque conoció sus sublimidades.

“El poder de su genio deslumbra tan vivamente a los ojos de todos que aún sus mismos enemigos (si los tuviese) no podrían librarse de rendirle tributo de admiración” como dice Dante.

Debe figurar en nuestra brillantísima pléyade de poetas originales como una de las más encumbradas notabilidades.

¡Tomás Morales! He oído ese nombre muchas veces... Tal vez en las horas silenciosas cuando todo guarda silencio religioso y santo, respetando los coloquios espirituales, sorprendí a los árboles murmulleantes entona [entonando] como un canto ese nombre inmortal...

Quizá la suave brisa del Atlante pronunció ese nombre en mis oídos, yendo luego a besar su tumba y llevando

hasta ella las saturadas brisas del mar delicioso que amó el poeta y que cantó en su inmortal “Oda al Atlántico”.

Tomás Morales es el “Hércules” coronado con sus rosas.

El tiempo encargado de borrar todas las cosas dejará intacto el nombre de Morales porque como inmortal excluye el exterminio<sup>7</sup>.



*Retrato de TOMÁS MORALES,*  
1918

TOMÁS GÓMEZ BOSCH

16 x 11 cm

Casa-Museo Tomás Morales

**Miguel Noble**, joven y culto publicista, leyó un texto titulado “En Memoria de Tomás Morales”, en el que examinaba la figura del poeta y del hombre, volcando todo su corazón y talento para honrar la memoria del poeta perdido. Recitaría además las poesías “Britania Máxima” y la “Oda a las glorias de don Juan de Austria”.

**Montiano Placeres** escribió unos exquisitos versos, preparados para tal ocasión, y recogidos bajo el título “El alma del divino poeta inmortal”, que no fueron publicados por

<sup>7</sup> ZUDÁN, Hilda [Mireya Suárez].- “En honor del poeta Tomás Morales”, (*La Jornada*, Las Palmas de Gran Canaria, 24-XII-1921).

la prensa. Con su voz robusta y serena leería asimismo la “Balada del Niño Arquero” y “Tiendecitas de turcos”.

Por último **Fernando González** recitó los poemas “A Rubén Darío en su última peregrinación” y “Oda al Atlántico”, así como sus versos “En la transmutación del Maestro”, publicados por primera vez en el diario *El Liberal* del 16 de septiembre<sup>8</sup>.

Las palabras finales del acto fueron preparadas por Carlos Navarro Ruiz, pero no pudo leerlas al encontrarse enfermo. Finalmente el sexteto dirigido por el maestro Agustín Hernández ejecutó “Egmon” de Beethoven; “La Chaut Souvenir” de Filipucci; el primer tiempo de la “Sinfonía inacabada” de Schubert y la “Marcha fúnebre” de Chopin<sup>9</sup>.

El acto tuvo tal éxito y tanta repercusión, que el Ayuntamiento de Telde señaló en el acta del pleno celebrado el 23 de diciembre “haber visto con agrado la velada que se dio la noche anterior en la Sociedad La Unión en memoria del poeta D. Tomás Morales, así como que este Ayuntamiento preste su ayuda a las Sociedades para la realización de actos por el estilo”<sup>10</sup>.

Más aún. Acordó por unanimidad y a propuesta del concejal Miguel Alonso Jiménez, dar el nombre de una calle en dicha ciudad<sup>11</sup>. Así, tomaría el acuerdo de ponerle el nombre de Tomás Morales a la calle el “Molinillo”, la vía más importante que conducía al barrio de Los Llanos<sup>12</sup>.

De esta manera, la figura y la obra literaria del *Cantor del Mar* fue reconocida como propia por los habitantes de Telde.

*Nota: deseo expresar mi agradecimiento más sincero y personal a D. Jorge Lang-Lenton Díaz, Secretario del Ayuntamiento de Telde, por la ayuda facilitada en la realización del presente estudio.*

8 GONZÁLEZ Fernando.- “En la transmutación del Maestro”, (*El Liberal*, 16-IX-1921).

9 *Ibidem*, nota 4.

10 SECRETARÍA MUNICIPAL DEL AYUNTAMIENTO DE TELDE. Libro de Actas Municipales de 1919 a 1922. Acta del Pleno. 23-Diciembre-1922.

11 “En la última sesión celebrada por el Ayuntamiento de la ciudad de Telde, se acordó por unanimidad, y a propuesta del concejal don Miguel Alonso Jiménez, dar nombre de *Tomás Morales* a una calle de aquella población. Es digna de aplauso esta proposición por en justicia que entraña y además porque tiende a propagar la gloria del poeta legándola, en la perpetuidad de nuestra lápida, a las generaciones venideras. La calle elegida para llevar el nombre de Tomás Morales, es la que que lleva actualmente la del “Molinillo”, que une los barrios de San Juan y San Gregorio, y es una de las más importantes vías de aquella población. También se acordó en la misma sesión y a propuesta del citado concejal señor Alonso, ver con agrado la velada celebrada en la Sociedad “La Unión”, la noche del jueves último, en memoria del glorioso poeta”. “Tomás Morales tendrá una calle en Telde”, (*El Liberal*, 26-XII-1921).

12 “Noticias”.- (*La Crónica*, 28-XII-1921).

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARTILES, J.; QUINTANA, I.: *Historia de la Literatura Canaria*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Madrid, (1978).
- ARENCIBIA, Y.; FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R.: *Historia Crítica. Literatura*. Canaria. Volumen I. Cabildo de Gran Canaria. Madrid, (2000).
- GARCÍA DE VEGUETA, L.: *Nuestra Ciudad*. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, (1988).
- HERRERA PIQUÉ, A.: *La Ciudad de Las Palmas. Noticia histórica de su urbanización*. Edita Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Santa Cruz de Tenerife, (1978).
- JIMÉNEZ, J. O.: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid (1985).
- JIMÉNEZ MARTEL, G.: *Telde (1854–1990). Catálogo de artículos localizados en los medios de comunicación impresos de Gran Canaria*. [En prensa].
- “Síntesis biográfica del pintor Eladio Moreno Durán”. Revista *El Museo Canario*, nº 55. Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- “Benito Pérez Galdós. Centenario de su adopción como hijo de la ciudad de Telde”. Noticias *El Museo Canario*, nº 3. Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- “Eladio Moreno Durán”. En la revista *Moralia*, nº 1. Cabildo de Gran Canaria, Moya, 2002.
- “Salvador Rueda en Canarias”. En la revista *Moralia*, nº 2. Cabildo de Gran Canaria, Moya, 2003.
- SANTANA, L.: *Las Palmas de Gran Canaria. Memorias de la Ciudad*. Cabildo de Gran Canaria. Madrid, (1999).
- VV.AA. *Paseos Nocturnos por la Vieja Ciudad. Las Palmas de Gran Canaria. 525 años*. Edita Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Real Sociedad de Las Palmas. Mapfre Guanarteme. Telde, (2003).





*Exposiciones temporales  
y talleres literarios*

*Exposición  
Metapaisajes:  
el arte de la  
imaginación  
literaria en la obra  
de Manuel Ruiz  
(1975-2005)*

*Tarde en la selva. Agreste soledad del paisaje,  
decoración del rayo de sol entre el ramaje  
y lento silabeo del agua cantarina,  
madre de la armoniosa tristeza campesina.*

TOMÁS MORALES

LA CASA-MUSEO TOMÁS MORALES acogió desde el 10 de octubre de 2006 hasta el 7 de enero de 2007 la exposición *Metapaisajes: el arte de la imaginación literaria en la obra de Manuel Ruiz (1975-2005)*. Esta muestra estuvo comisariada por el crítico de arte Jonathan Allen y ofreció al público la huella de cincuenta años de lectura en la obra de un pintor.

*Metapaisajes* revela cómo la literatura influye en la sensibilidad del pintor, adaptando aquello que le rodea para albergar las imágenes mentales puras y abstractas, y los retratos homenajes a los grandes literatos. Según Paloma Herreiro, Manuel Ruiz, *con una paleta de bello colorido, va realizando una serie de retratos psicológicos de escritores famosos, ya que el artista, desde su adolescencia, fue introducido en la lectura por su progenitor. Pincelada suelta y larga para describirnos a Allan Poe, a la victoriana Emily Brontë, autora de Cumbres borrascosas, Marcel Proust, los canarios Benito Pérez Galdós y Tomás Morales, García Márquez, Pablo Neruda, el artista pop Andy Warhol o el director de cine Passolini y, junto a ellos, los paisajes de sus obras: el Macondo de Cien años de soledad; La caída de la Casa Usher, del poeta y creador del género policiaco, de atormentada vida que le lleva al suicidio; la playa de arenas doradas donde fuera asesinado Passolini; y la Cava Baja madrileña galdosiana.*

También en la muestra pudimos apreciar rincones entrañables de Las Palmas de Gran Canaria como el Castillo de San Cristóbal, las fachadas de San Cristóbal y San José, las playas de El Rincón, La Vegueta que Tomás Morales evoca en “Estampa de la ciudad primitiva” y “En el barrio de Vegueta” representadas en las perspectivas de la Plaza del Pilar Nuevo y de La Ermita de Colón. En definitiva, y en palabras del comisario de la muestra, *el viaje enig-*

*mático de la literatura ha dado estos frutos fabulosos, una narrativa pictórica que enriquece la contemplación habitual, lastrada, tan frecuentemente, por los tópicos y sentimentalismos del lugar. Manuel Ruiz ha descubierto, y nos descubre, los cauces de mundos paralelos que expanden, en todos los sentidos, los límites de la conciencia, y abren, como diría Huxley, “las puertas de la percepción”.*

MANUEL RUIZ nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1944. En 1958 ingresa en la Escuela de Arte “Luján Pérez” de Las Palmas de Gran Canaria y en 1986 es nombrado profesor de la Escuela, siendo Presidente el escritor y crítico de arte Agustín Quevedo y director de la misma el pintor Felo Monzón Grau-Bassas. Recientemente ha sido nombrado Mecenaz Cultural por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Su última exposición individual, realizada en 2006, ha sido *Memoria del pintor: La Galería Canaria* organizada por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en la

*Playa de la muerte de Pasolini*, 1979

Acrílico sobre lienzo,  
33 x 45 cm

Colección del artista



Biblioteca General de la ULPGC; también ha estado presente en las exposiciones colectivas *75 Aniversario de La Escuela Luján Pérez* y *Un patrimonio por descubrir: Bienes muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria* celebradas ambas en el Edificio Miller en 2006.

Coincidiendo con la inauguración de esta exposición el Departamento de Enseñanza y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales, organizó el taller *Cuadros y textos* con diferentes ofertas didácticas destinado a alumnos de secundaria y bachillerato. Se trabajaron textos de Edgar Allan Poe, Emily Brontë, Benito Pérez Galdós, Tomás Morales, Ernest Hemingway, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez. Los objetivos del taller son fomentar la lectura y el acercamiento a la literatura universal, desarrollar la imaginación y la sensibilidad a través de la lectura y la contemplación de obras artísticas y valorar la literatura y la pintura como recurso para el entretenimiento y el gozo, el cultivo de la sensibilidad y el enriquecimiento personal.

*Retrato de Pier Paolo  
Pasolini, 2000*

Acrílico sobre tabla,  
25 x 19 cm

Colección del artista



*Me gusta andar descalzo  
pisando el agua blanca de la arena,  
tener los pies azules como el mar;  
como el agua del sueño, como el agua  
del charco que en el agua del cielo se detiene*

*Taller José  
María Millares  
Sall, poeta*

JOSÉ MARÍA MILLARES SALL

**DENTRO DE LA PROGRAMACIÓN DEL DÍA DEL LIBRO** y con motivo de la presentación del volumen 3 de la colección *Memoria Viva* dedicado a José María Millares Sall, el Departamento de Educación y Acción Cultural de la Casa-Museo Tomás Morales organizó el taller “José María Millares Sall, poeta” con el objetivo de acercar a los participantes a la poesía y potenciar la lectura y el conocimiento de la obra del polifacético creador José María Millares Sall.

La colección en CD *Memoria Viva*, dirigida por Alicia Llarena profesora titular del Departamento de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se inicia en 2003 y según palabras de su directora *nace con el objetivo de convertirse en parte del acervo histórico y cultural del archipiélago, mediante la conservación de la obra y de la voz de sus autores más importantes y representativos. Conscientes de que los modernos soportes audiovisuales permiten en la actualidad convertir el texto literario en un documento vivo, que aúne a la experiencia intelectual el deleite de emocionarnos escuchando la propia voz de los autores, el proyecto se destina a la recopilación de nuestras voces literarias, en especial y con mayor urgencia a la de aquellas que, por razones de edad, pudiéramos echar de menos en pocos años. No en vano, los dos primeros volúmenes de la Colección recogen la memoria viva de dos poetas ya ausentes —Pino Betancor y Pino Ojeda— y, el tercero, la de uno de los testimonios poéticos más valiosos y antiguos de nuestra tradición: José María Millares. Ajena a los embates del mercado (de ahí su diseño sencillo y escasamente pretencioso), en tanto proyecto institucional que sólo persigue la organización y conservación de nuestro patrimonio colectivo, el único criterio, transparente y razonable a un tiempo, es el de incluir de modo prioritario a los autores de mayor edad —poe-*



JOSÉ MARÍA MILLARES SALL  
en la presentación  
del volumen III  
de *Memoria Viva* en la  
Casa-Museo Tomás Morales  
(abril, 2006)  
Casa-Museo Tomás Morales

*tas, narradores o dramaturgos—, con independencia de que en el futuro puedan incorporarse también otros autores vivos o aquellos que, ya desaparecidos, consoliden con su presencia los fines patrimoniales de esta Colección.*

*Por otra parte, el objetivo de “Memoria Viva” no se reduce sólo a la recopilación de las voces importantes de la escritura insular, sino que pretende incorporarse, una vez editados sus volúmenes en CD, a las estrategias pedagógicas de colegios, institutos, universidades y otros centros de investigación y estudio de nuestras islas, por hablar sólo del ámbito más próximo. Y es que los métodos audiovisuales gozan de una excelente acogida entre los alumnos, por su inmediatez y su carácter vivencial, así como de un amplio favor entre los docentes y de un alto prestigio otorgado por pedagogos y especialistas en los nuevos métodos de enseñanza.*

El Taller *José María Millares Sall, poeta* se celebró en el Jardín-Huerta de la Casa-Museo Tomás Morales durante el mes de abril de 2006 y estaba dirigido a alumnos de Infantil, Primaria, Secundaria y Bachillerato. Obviamente, el tratamiento del taller y la selección de textos se adaptó a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.

Asistieron un total de 560 alumnos de los CEIP El Goro (Telde), Agustín Hernández Díaz (Moya) Aguadulce (Las Palmas de Gran Canaria), el CER Gáldar (Gáldar) y los IES Guía (Santa María de Guía) y La Salle Antúnez (Las Palmas de Gran Canaria).

Por otro lado, el día 20 de abril de 2006 asistió José María Millares Sall a la presentación del volumen 3 de *Memoria Viva* a la cual asistieron dos grupos de 1º de Bachiller del IES Doramas (Moya) que pudieron disfrutar de las palabras del poeta y conocerlo en persona.

## ACTIVIDADES PERMANENTES

### • RECURSOS PARA DOCENTES

Maletas didácticas

Destinadas a centros educativos de primaria y secundaria-bachillerato, sirven de apoyo al profesor en el aula a la hora de abordar la obra poética de Tomás Morales. Ambas maletas integran contenidos y técnicas muy variadas y didácticas con aplicaciones interdisciplinares que permiten al alumno asimilar los conceptos de una manera práctica y entretenida.

Asesoramiento al docente

Préstamo de material

Biblioteca y hemeroteca

### • VISITAS GUIADAS

El objetivo principal es guiar a los visitantes en la identificación y reconocimiento de los diversos elementos biográficos, artísticos y museísticos que se pueden apreciar en cada una de las salas permanentes de la Casa-Museo. Las visitas se apoyan en material audiovisual:

*En torno a Tomás Morales*

*Geografía del imaginario: Tomás Morales*

Por otro lado, el Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) de esta Casa-Museo es consciente de la diversidad de los visitantes y sus motivaciones por lo que también ofrecemos visitas monográficas o temáticas. Esta actividad consiste en realizar el recorrido por la casa centrándonos en un aspecto concreto de la vida y obra de Tomás Morales: infancia, amistad, Unamuno, etc.

Dirigido a primaria, secundaria y bachillerato.

## *Actividades didácticas Casa-Museo Tomás Morales*



• **TALLERES PERMANENTES**

Talleres relacionados directamente con la temática específica del museo (poesía y modernismo) con el objetivo de acercar a los participantes a la literatura y fomentar la lectura y el conocimiento de la obra de nuestros autores:

*Rubén Darío a los ojos de Tomás Morales y Saulo Torón*

Dirigido a 2º ciclo de ESO y bachillerato

*El teatro de Tomás Morales: La cena de Bethania.*

Dirigido a 2º ciclo de ESO y bachillerato

*El amor según Tomás Morales*

Dirigido a 2º ciclo de ESO y Bachillerato

*Los puertos, los mares y los hombres de mar*

Dirigido a 2º y 3º ciclo de primaria, secundaria y bachillerato

*Tomás Morales y su ciudad*

Dirigido a 2º y 3º ciclo de primaria, secundaria y bachillerato

*La vida de...*

Dirigido a 2º y 3º ciclo de primaria, secundaria y bachillerato

*El guía futuro*

Dirigido a 2º y 3º ciclo de primaria, secundaria y bachillerato



- **AUDICIONES DE POESÍA**

Con esta actividad ofrecemos a los visitantes de fines de semana la posibilidad de sentir la poesía en nuestras estancias, mediante una serie de audiciones que recogen una amplia selección de textos poéticos con especial incidencia en nuestros autores más cercanos como parte integrante del patrimonio oral inmaterial de nuestra memoria colectiva.



- **TOMÁS MORALES: PLUMA, BATUTA Y PINCEL**

Experiencia didáctica interdisciplinar realizada por los docentes y alumnos de los IES de Doramas, Teror y Bañaderos, con el seguimiento de la Casa-Museo Tomás Morales, desde diferentes disciplinas (literatura, plástica y música) en torno a la figura poética y los textos de Tomás Morales.

## **ACTIVIDADES TEMPORALES**

Talleres didácticos que sirven de apoyo a las exposiciones temáticas relacionadas con nuestros fondos u otras actividades que realice el museo así como conmemoraciones o aniversarios. Se realizan con la finalidad primordial de acercar a los participantes a la literatura y potenciar la lectura y el conocimiento de la obra de nuestros autores y de nuestros fondos.

Día de las Letras Canarias (Febrero)

Día Internacional de la Poesía (Marzo)

Día del Libro (Abril)

Día Internacional del Museo (Mayo)

Aniversario del Nacimiento de Tomás Morales (Octubre)

Navidad (Diciembre)

Celebramos el centenario

La programación de talleres temporales está dirigida a alumnos desde infantil hasta bachillerato. El tratamiento de los mismos se adapta a las aptitudes y capacidades propias de cada grupo dependiendo de su edad y nivel académico.



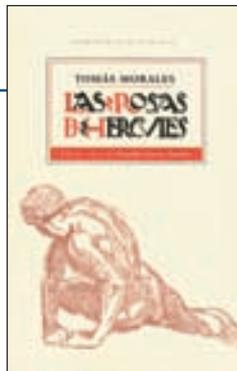
*Ediciones, coediciones  
y colaboraciones*

## EDICIONES Y COLABORACIONES

---

### *Las Rosas de Hércules*

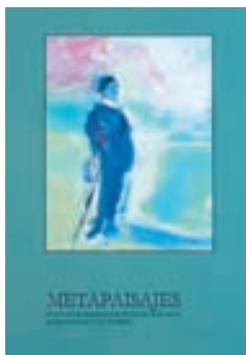
Edición crítica de OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ. *Las Rosas de Hércules*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006. ISBN: 978-84-8103-480-6.



### *Poliédrica Palabra*

*Poliédrica Palabra*. Nº 1, Junio 2006. Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE). Salamanca: Casa-Museo Unamuno, 2006.

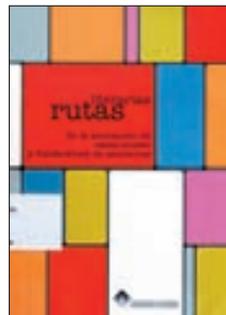
### *Metapaisajes*



*Metapaisajes: el arte de la imaginación literaria en la obra de MANUEL RUIZ (1975-2005)* [catálogo de exposición] del 9 de noviembre de 2006 al 7 de enero de 2007. Moya (Gran Canaria): Casa-Museo Tomás Morales, 2006. ISBN: 978-84-8103-487-5.

### *Rutas literarias*

*Rutas literarias de la asociación de casas-museo y fundaciones de escritores*; [presentación, ANTONIO RAMÍREZ ALMANZA]. [S.L.]: ACAMFE, 2006.



---

*Adquisición de la biblioteca de Tomás Gómez Bosch* por M<sup>a</sup> DEL ROSARIO HENRÍQUEZ SANTANA en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (febrero de 2006, n<sup>o</sup> 1 – Primera época). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006, p. 127-128.

*Biblioteca Tomás Gómez Bosch*

---

*Memoria viva, el patrimonio tangible de la voz* por ALICIA LLARENA en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (julio de 2006, n<sup>o</sup> 2 – Primera época). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006, pp. 123-124.

*Memoria viva*

---

*Moralia 5: Revista de estudios modernistas* por CAYETANO SÁNCHEZ en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (julio de 2006, n<sup>o</sup> 2 – Primera época). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006, p. 17.



*Moralia 5*

---

*Tomás Morales entra en las aulas. Tomás Morales: pluma, batuta y pincel* por JUANA ROSA ROBAINA en *Contemporánea: revista grancanaria de cultura* (noviembre de 2006, n<sup>o</sup> 3 – Primera época). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006, pp. 123-125.

*Tomás Morales entra en las aulas*

---

*José María Millares*. Introducción por BERBEL. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Tomás Morales, 2006 (Memoria Viva; 3).

*José María Millares*

*La biblioteca  
pintada*

*Pepe Dámaso: la biblioteca pintada* [exposición] / comisario ANTONIO ZAYA. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2006. Exposición celebrada con motivo de Día de las Letras Canarias 21 de febrero de 2006 en el la sala de exposiciones Cicca (Las Palmas de Gran Canaria).

---

*Colección  
particular*

*Hojas sueltas: simbolismo, modernismo y art déco. Colección particular de Pedro Almeida* [catálogo de exposición celebrada en la Fundación Canaria MAPFRE GUARNARTEME de Arucas (Gran Canaria) del 22 de junio al 21 de julio de 2006]; [textos de PEDRO ALMEIDA y DANIEL MONTESDEOCA]. [Las Palmas]: Fundación Canaria Mapfre Guarnarteme, D.L. 2006.

---

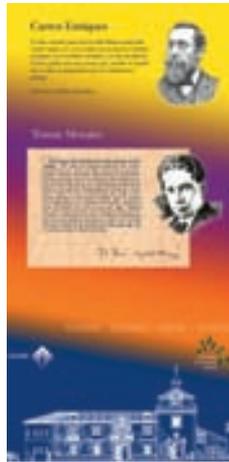
*Semana Homenaje  
al Poeta  
Saulo Torón*

*Semana Homenaje al Poeta Saulo Torón.* Sede de la Orden del Cachorro Canario. Las Palmas de Gran Canaria, del 23 al 27 de octubre de 2006. Organiza la Dirección General del Libro.



---

*Juan Ramón Jiménez y los escritores de su época.* Fundación Juan Ramón Jiménez. Moguer. Huelva. Del 27 al 30 de septiembre de 2006. Organiza: Fundación Juan Ramón Jiménez y la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE). La exposición formó parte del programa del XIII Encuentro de ACAMFE bajo el epígrafe: *Las casas-Museo: espacios creativos y receptores de Turismo.*



*Juan Ramón  
Jiménez y los  
escritores de su  
época*



*Circuito Insular de Artes Plásticas. Pepe Dámaso.* Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria. Febrero-Diciembre de 2006.

*Pepe Dámaso*

---

*Islas raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias* [exposición]; [comisario, FEDERICO CASTRO MORALES; textos, FEDERICO CASTRO MORALES... (et al.)]. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes; Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, 2005.

*Exposición  
Islas raíces*



A decorative L-shaped line consisting of a horizontal segment on the left and a vertical segment on the top, both in a light blue color, framing the text.

*Documentos de las colecciones*

*Catálogo e invitación de la exposición individual de Néstor Martín Fernández de la Torre en Lissárraga & Sobrinos, Madrid, 1914*

• *Catálogo exposición individual de Néstor Martín Fernández de la Torre*

Alto: 23,3 cm

Largo: 16 cm

Dos tintas sobre papel verjurado

Hojas plegadas y anudadas con cordón rojo

Edición limitada

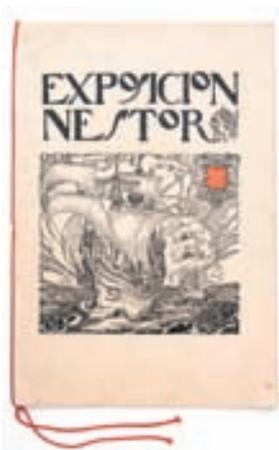
Impresión: Oliva Impresor

Villanueva y Geltrú,

Barcelona, 1914

Fondo Pedro Almeida

Casa Museo Tomás Morales



Cubierta delantera del Catálogo de la exposición individual de NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE en Lissárraga & Sobrinos, Madrid, 1914  
Depósito de Pedro Almeida.  
Casa-Museo Tomás Morales

VALIOSO DOCUMENTO DE CATALOGACIÓN y bello ejemplo de tipografía artesanal, el catálogo de la *Exposición Néstor* en la madrileña Casa Lissárraga, diseñado por el artista gran-canario, tuvo dos tiradas: una estándar y otra selecta, para coleccionistas. En esta ocasión, no se incluyeron textos críticos (recordemos, tres años antes, el texto de Eugenio d'Ors, bajo seudónimo, para la exposición colectiva en la Galería del *Fayans Catalans*). Esta vez, el catálogo se limita a nomenclaturas e ilustraciones, listando obra expuesta y reproduciendo dos piezas, una en aguafuerte, *Mujer de España* y la otra, a tres colores, *La Maja del abánico* (retrato de su hermana Sofía Martín Fernández de la Torre). Néstor se abandona a su pasión ornamentista creando escudos simbólicos y emblemáticos (el de Madrid, por ejemplo) e intercalando conchas, caracolas y peces, a modo de reclamos caligráficos. Se proyecta además, como autor-dandi, en un autorretrato de perfil, sensual y pestañoso, absorto en la lúdica contemplación de un loro que se posa contento y risueño sobre su mano enjorada. Las cubiertas, se convirtieron en emblemas literarios, primero en 1919, cuando Néstor recicló la neobarroca visión marina de las carabelas cruzando el Atlántico, destinándola al libro segundo de *Las Rosas de Hércules*, y después en 1922, cuando la fabulosa diligencia, se estampó en

cubierta del libro primero (ambos en la Imprenta Clásica de Madrid). Debemos señalar el nutrido comentario que el profesor Pedro Almeida le dedica al catálogo en su libro *Néstor (1887-1938): Un canario cosmopolita* (Ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1987).

En este comentario, el profesor Almeida, expone y resume el éxito de la exposición de Néstor en Madrid, citando las fuentes críticas en prensa, siempre elogiosas, y contrastándolas con la aletargada y patética respuesta local que sólo rescata el apoyo ilustrado de otros artistas grancanarios: Tomás Morales, Alonso Quesada, Arturo Sarmiento (¡que glosará la muestra nestoriana en un periódico cubano!), y Saulo Torón, a quién, se dirige Néstor en carta de agradecimiento “...a los pocos, poquísimos amigos que a mí se han dirigido en esta ocasión”.

---

• *Invitación exposición Néstor*

Alto: 14 cm

Largo: 6,8 cm

Tres tintas sobre papel

Impresión: Oliva Impresor

Villanueva y Geltrú,

Barcelona, 1914

Fondo Pedro Almeida

Casa Museo Tomás Morales

---

La invitación a la individual de Néstor en Madrid, concebida verticalmente como estampa o marca-libros, reproduce una imagen dandiesca andrógina, curiosa y original aportación nestoriana a esta iconografía genérica, el cuadro de *Lady Hardinsson*, fantasía de elegancia mundana y refinamiento estético. Se especifica en la invitación las fechas de la exposición (del 5 al 20 de febrero de 1914) y las horas de visita (de seis a ocho de la tarde).



Cubierta trasera del Catálogo de la exposición individual de NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE en Lissárraga & Sobrinos, Madrid, 1914  
Depósito de Pedro Almeida.  
Casa-Museo Tomás Morales



Invitación Exposición Néstor, 1914  
Depósito de Pedro Almeida.  
Casa-Museo Tomás Morales





*Espacio de creación*

## *Biografía de Luis Natera Mayor*

LUIS NATERA (Las Palmas de Gran Canaria, 1950). Buena parte de su infancia discurre en Telde, a cuya costa se siente especialmente vinculado (Playa de Salinetas).

En la actualidad ejerce su profesión como catedrático de francés en el Centro de Enseñanza de Adultos (CEAD) de Las Palmas de Gran Canaria. Ha dirigido durante varios años la revista *Centro* (Ayuntamiento de Telde) y ha publicado ensayos literarios sobre diversos autores.

Es autor de varios libros de poesía, de los que se han publicado: *Llenaré de lunas tu equipaje*, *Únicamente el alba*, *Conversaciones con mi hijo*, *Memoria del Dolor*, *Puerto de silencio* (Premio de Poesía “San Lesmes” Ayuntamiento de Burgos, 1993) *Agrimensores de la bruma* (Premio de Poesía “Tomás Morales 1993”), *Las Horas del ángel* (Accésit del Premio de Poesía “Ciudad de Las Palmas 1996”).

Entre sus poemarios inéditos destacan: *El lugar del naufrago*, *En el envés del Dios*, *Canario Cántico*.

## SALINETAS

Lo mismo que los ojos y las manos  
forman parte del cuerpo y van con él,  
lo mismo que el pintor usa pincel  
y proyectan sus sombras los humanos

en el largo camino del temblor,  
lo mismo -digo- que la noche es fría,  
es oscura esta arena y es tan mía  
como los arrebatos del amor.

Esta playa posee mi propia luna,  
cada ola es mi vida y cada tarde  
cobijo de mi piel y mi fortuna.

Y así ha de ser, sin que haga de ello alarde,  
porque es para el bebé siempre la cuna  
y para el hombre entero el mar que arde.

## PLAYA DE ISLA

Te digo yo que el sol  
es menos que la luz  
y que el beso es apenas  
sombra de amores.

Te digo que en un hoyo  
cabe el mar  
y que no hay paraísos  
salvo tú,

playa de isla  
para el niño barquero,  
agua salada  
para bañistas de membrillo,

arena ardiente  
para el cuerpo aterido,  
costa sagrada  
para náufragos.





*Nueva poesía*



**PREMIO DE POESÍA TOMÁS MORALES 2004.** La organización del Premio Tomás Morales tiene previsto, y desde mi punto de vista con muy buen criterio, que los mismos que participaron en el jurado de concesión del premio sean también los que participen en la presentación de los libros correspondientes. Así que aquí tienen ustedes a los responsables de aquel fallo dispuestos a razonar los porqués de su decisión.

Fueron tres los libros distinguidos por el jurado en la convocatoria de 2004, un premio y dos accésit, que era el límite que permitían las bases, pero hubieran podido ser más porque la calidad de los manuscritos presentados era notable. Y no fue fácil llegar al acuerdo final, que se logró por unanimidad tras mucha discusión y tras mucha consideración de los méritos de los libros finalistas. Recuerdo incluso que, aparte de los tres premiados que hoy presentamos, había otro con el título de *Este hombre que está junto a ti al borde extático del precipicio* que nos gustaba mucho y que estuvo hasta el momento final entre los candidatos al Premio. Como las bases no lo permitían, y como finalmente no fue el elegido, la plica correspondiente quedó sin abrir y los miembros del Jurado nos quedamos con las ganas de saber de su autor. ¡Lo que son las cosas! Unos pocos meses después, aquel libro finalista del Tomás Morales se alzó con el Premio Dulce María Loynaz, convocado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, y su autor era ¡Federico Silva!, el mismo que resultó ganador del Tomás Morales con *Era Pompeia*. Las distintas dinámicas de las entidades promotoras de los dos Premios de Poesía que casi coinciden en el fallo han hecho que el libro premiado en el Dulce María Loynaz se haya adelantado en la edición y en la divulgación a este Tomás Morales, ayudado por la oportunidad que tuvo de presen-

tarse en la Feria del Libro de La Habana y después en la de Madrid y de otras del presente año de 2005. El libro que hoy presentamos, casi un año después de haber sido premiado, deberá aguardar a sus propias oportunidades. Pero ya se sabe que tratándose de poesía no importa tanto el llegar primero como el llegar y permanecer. Lo que quiero decir es que los que tuvimos la responsabilidad de juzgar los manuscritos presentados al Premio Tomás Morales no anduvimos muy desencaminados cuando otro jurado posterior volvió a considerar como merecedor de un premio al libro que nosotros también destacamos. Pero para nosotros era mejor *Era Pompeia*. Y me ha tocado a mí defender ahora los criterios que nos llevaron a aquella decisión, como a mis compañeros de jurado les toca defender las razones de los dos accésit *El silencio de Dios* de Juana Pinés Maeso y *Teoría de las sombras* de Andrés Mirón.

Lo que figuraba en el acta del jurado decía, más o menos, que *Era Pompeia* era un auténtico libro, de carácter unitario, y que constituía una auténtica obra de creación. Que era un libro de poesía inteligente, en donde destacaba el dominio portentoso del lenguaje por parte de su autor, y la visión irónica de la antigüedad, desmitificadora y lúdica, pero con una clasicidad vigente. Que se trataba, en fin, de un libro bien sedimentado, erudito, aunque ello no perjudicara en absoluto la verdadera creación poética.

Recuerdo que en la primera lectura que yo hice del manuscrito, el libro me fascinó, me pareció deslumbrante, el más original de todos los concursantes. En la lectura que ahora he vuelto a hacer, ya sobre letra impresa, el libro me parece mucho mejor que entonces, las impresiones de destello que entonces tuve se han tornado ahora por las de la hondura, las de la seriedad. Un libro que hay que leer con mucho cuidado, con mucha atención, porque es complejo y profundo, además, sí, de deslumbrante. Un libro que dará mucho que hablar. Para mí, el mejor libro de poesía que ha escrito hasta ahora Federico Silva, ¡y mira que Federico no es ya ningún novato en esto de escribir poesía! Exactamente, según reza la nota biobibliográfica de la solapa

izquierda de *Era Pompeia*, éste hace el número 10 de los libros publicados por Federico Silva.

Como soy amigo de Federico, y como estimo mucho su poesía, la apertura de la plica me alegró sobremanera, pero confieso que también me sorprendió, porque, aunque advertía que aquel libro participaba de muchos de los rasgos de la poesía de Federico Silva, se apartaba también mucho de ella en otros varios aspectos, por novedosos. Creía conocer bien la poesía de Federico Silva, pues he seguido de cerca su trayectoria poética desde que yo mismo publiqué su primer libro *Sea de quien la mar no teme airada*, hace ahora diez años, en 1995, en la colección San Borondón del Museo Canario. Pero *Era Pompeia* era otra cosa. El Federico juguetero, erudito, ingenioso, malabarista y transgresor descarado del lenguaje, estaba también, sin duda, en los versos de *Era Pompeia*, pero en unas dosis muy distintas a las que nos tenía acostumbrados. Y estaba también la forma peculiar e inconfundible en que Federico presenta su poesía, sin puntos, comas o cualquier otro signo de puntuación, y sin una sola mayúscula. Pero lo que sobresalía ahora en aquel poemario eran otras cualidades de más peso. De entrada, no se trataba de una colección de «poesías», sino de «un» libro de poesía, de un único libro-poema, o de un poema-libro, como se quiera. De un libro de poesía que trataba, además, de una época histórica antigua, o mejor dicho, no que tratara de una época histórica, sino que se situaba, que estaba concebido dentro de una época remota, bien conocida por la historia y sobre todo por la leyenda: la Pompeya anterior a las erupciones que la sepultaron. El autor tuvo que sumergirse en lo hondo de aquel mundo para hablar de él con la soltura con que lo hace; en sus referencias exteriores; en la vida que latía en las calles, plazas y ambientes que hicieron famosa aquella ciudad; en la de sus mercados, tan llenos de bullicio; en los nombres de los personajes que configuran la historia que en el libro late y en el de los lugares en que viven y sueñan, en el lenguaje en que hablaban, y también en sus sentimientos. Lo primero debió exigir al autor un auténtico tra-

bajo de documentación, hasta el punto de sentirse habitante cotidiano de aquella ciudad floreciente del Imperio a la que los ricos iban por recreo (1) y en la que los locales vivían «en la calma melancolía de las tardes / blandamente quebrada / por la flauta de los cabreros / y el rumoroso murmullo de las colmenas» (3). En lo de meterse en los sentimientos de los pompeyanos no debió costarle al autor gran esfuerzo de ubicación temporal y espacial, porque sentir y amar no tienen tiempos, son universales. Y es que *Era Pompeia* es un libro de amor, de un delicadísimo y arrebatado amor hacia una mujer llamada *lunnia*, así escrito, con minúscula y doble *nn*, por quien el autor confiesa haber sido capaz de abandonar Roma y de convertirse en *lunnio*. Como aquel otro que nació Calixto y murió Melibeo.

Y estaba además la complejidad del lenguaje poético de *Era Pompeia*. Siempre me ha interesado la peculiaridad del lenguaje poético de Federico Silva; unas peculiaridades que configuran un estilo poético, un auténtico «estilo», propio, original, inconfundible, que ha sido incluso imitado por otros poetas jóvenes canarios de su generación, que ha creado escuela. Hay en este estilo poético de Federico Silva unos aspectos que son formales, exteriores, que afectan a la escritura, cuales los ya mencionados de no usar signos de puntuación ni mayúsculas, o como la forma de configurar los versos y aún la agrupación de éstos en estrofas. Y hay otros aspectos que son internos, que afectan a la lengua misma, manifestados a través de un léxico y de una gramática innovadores, rompedores de la norma académica, y que afectan incluso a la fonética, si los versos de Federico se leyeran en voz alta. No sabría decir cuáles de ellos son más importantes en su poesía, pues bien sabido es que en poesía la forma también es contenido: la poesía no habla de algo, *es* ese algo. Y a eso se llama «estilo». Me gustaría que un día el propio Federico Silva reflexionara en voz alta sobre ese estilo suyo tan característico, tan original, de mostrar la poesía, pues él es filólogo y tiene armas técnicas con que explicarlo, pero que lo hiciera en prosa, para que todos le entiéramos, pues en prosa encajan más difícilmente las licencias poéticas.

Por ejemplo, que explicara porqué ha decidido excluir de su escritura los signos ortográficos de puntuación y no los también signos ortográficos de las tildes, pues todos ellos afectan por igual a la naturaleza oral de la lengua, a su verdadera naturaleza, y por tanto al significado de las palabras. No significa lo mismo *acentúo* que *acentuó*, como tampoco dice lo mismo “en la misma copa sobre tus labios”, así escrito en el poema XVII, que si leyera “en la misma copa, sobre tus labios literalmente inmortales”.

La falta de puntuación admite lecturas varias, y por tanto la escritura se abre también a interpretaciones variadas, se convierte en polisémica; queda el poema en las manos del lector, que ha de implicarse en su hechura definitiva. Los poemas de Federico adquieren así una categoría «virtual», como ahora se dice, pues tendrán tantas «lecturas» como lectores tengan, y aun como momentos diversos de lectura haga un mismo lector.

Está luego la forma de los versos y su agrupación. Desde luego Federico es un poeta de su tiempo y usa el llamado verso libre, no sujeto a las armaduras de la medida de sílabas y de la rima, y ni siquiera a la cierta armadura que implica la sintaxis, el de la correspondencia con que caminaban siempre la sintaxis y el ritmo en el verso clásico. De ahí que aquello que se llamaba encabalgamiento, en los versos de Federico se manifieste a veces en forma más que abrupta, rompiendo el sintagma nominal, como en «monstruosa / desidia» (3), o el sintagma verbal, como en «y sé / libre» (5), o dejando colgado, al final de un verso, un elemento de relación, como en «y / empujaron» (4), o un instrumental subordinante, como en «para que no / me halaguen» (6); etc. Pues si el verso no es ya signo de ritmo, ni de estructura sonora que se repite, ni de repartimiento armónico de un discurso, ni de medida que acaba en un elemento predeterminado que juega y se conjuga con otros versos, ni de simetría o emparejamiento con la estructura sintáctica, ¿para que escribir en verso? ¿Qué otro significado tiene que nosotros no advertimos? ¿A qué otros signos representa?

¿Y qué decir de la agrupación de los versos? Antes, a eso se le llamaba estrofa o serie, y respondía a estructuras determinadas de antemano. Ahora los versos aparecen formando subconjuntos irregulares dentro de un poema con la sola advertencia gráfica de estar separados por un doble espacio; ésa es la única señal de que se sirve la «métrica» moderna: el doble blanco entre líneas. ¿La única señal? Quizás no, en ese repartimiento interviene también la sintaxis, que suele corresponder con el final de un período de «sentido» superior al de la oración, o con unas aserciones paralelísticas. Al final, la prueba de toda esa escritura lo pone la lectura en voz alta del poema. La oralidad sí que no ha sabido ni podido liberarse de las ataduras de la lengua: la recitación sigue gobernada por la linealidad del signo lingüístico y por una línea melódica combinada de tonos altos, bajos y medios; las pausas las marcan la necesidad de la respiración y la coherencia del discurso, etc. ¡Qué distinto puede resultar un poema de Federico leído primero con los ojos por un lector primerizo de su poesía del leído después con los labios por el propio autor, que sabe de las claves internas que gobiernan su escritura! Y adviértase que *leer* en español refiere dos acciones totalmente distintas: la de un ver detenido algo que está escrito y la de pronunciarlo. ¿Para cuál de estas dos lecturas está hecha la poesía de Federico Silva? A ello deberá respondernos el poeta. De momento, yo me hago y le hago estas reflexiones, que quizás vayan dirigidas también al hecho general de la escritura poética.

Que la poesía de Federico Silva está llena de referencias intertextuales, de guiños culturales, de alusiones veladas o de expresiones ajenas declaradas, es algo que cualquier lector conocedor de su poesía ha podido constatar de continuo, como uno de los rasgos también sobresaliente de su estilo. Esas referencias proceden unas de la literatura de sus autores preferidos y proceden otras de la lengua hablada, de las expresiones fijadas, de las que tanta sabia saca Federico para su propia poesía; unas son conceptuales y otras son meramente metalingüísticas. A veces es una palabra

simple la que provoca la asociación, como el caso de *sol*, en el poema VII de esta *Era Pompeia*, para formar el verso «sol solis en mi fenestra»; o como *olmo*, en el poema XVIII, que da lugar de inmediato al verso «hendido por el rayo» del poema de Machado; a veces es una idea la que desencadena la asociación, como la primera ‘columna de humo’ que aparece en el cielo de Pompeya, presagio de la erupción que se avecina, en el poema XXV, y que da lugar a reproducir un cuarteto de uno de los sonetos más famosos de la literatura española del siglo XX, apenas retocado para la ocasión: «un enhiesto surtidor de sombra y fuego / que acongoja el cielo con su lanza / un chorro que a las estrellas casi alcanza / devanado a sí mismo en loco empeño». Y así varias más. Es este un procedimiento que requiere de un conocimiento amplio, de un saber mucho de las cosas y de un saber de muchas cosas, de una especie de «banco de datos» de referencias culturales y literarias, pero también de una mente rápida y alerta para la asociación pertinente, pero también de las dosis de prudencia y de maestría necesarias para usarlas en las medidas justas, sin pasarse, para que la eficacia poética funcione siempre en plenitud. No se trata sólo de ser brillante, sino de ser brillantemente eficaz. Pues advierto que ha encontrado Federico en esta *Era Pompeia* la medida justa de su uso, el comedimiento que le hace ser un maestro en este recurso.

Y está luego la complejidad del lenguaje, para mí el rasgo más sobresaliente de *Era Pompeia* y la aportación más original de lo escrito hasta la fecha por Federico. Se ha dicho que la escritura de Federico Silva era ocurrente, desenfadada, lúdica, original y creativa, pero que se quedaba en los efectos exteriores de la poesía. Pero recuérdese lo dicho tantas veces: que la forma es también contenido tratándose de poesía. En *Era Pompeia* Federico ha dado un paso muy serio hacia el fondo, de ahí el calificativo que antes le di a su libro de hondo, serio.

*Era Pompeia* es un libro muy, pero que muy elaborado. Quiero decir muy pensado y corregido, sin que nada haya quedado al azar, sometiendo la ocurrencia y la facilidad aso-

ciativa que el autor tiene del léxico de la lengua al propósito mantenido de una poética llena de contenido. Si en algo se distingue el lenguaje poético del lenguaje común de la calle que todos usamos es en haberlo cargado de sentido hasta el grado máximo, de hacerlo semánticamente denso. Hay quien ha dicho que la incompetencia en poesía se demuestra, en principio, por el uso de demasiadas palabras. Y es verdad. Más aún, que las palabras se hacen flexibles en poesía, que adquieren virtualidades semánticas que no tienen en el lenguaje ordinario. Y hacia ese fin se dirigen todos esos que llamamos recursos «literarios», que no son sino procedimientos para hacer que el lenguaje tenga una función literaria.

Así es este *Era Pompeia* de Federico Silva. Está primero el estilo grave, lejano, casi ritual, solemne, casi elegíaco, roto de vez en cuando por la voz de un personaje que se hace presente y le da al poema la emoción de lo vivo. Están de continuo las referencias directas, sin glosa ni explicación, a hechos históricos, a dioses, a héroes de leyenda y a personajes que parecen reales, pero en nada conocidos y que el lector debe aceptar como propios. Están las personas varias que intervienen en los poemas sin anuncio discursivo alguno y sin marca de escritura que lo indique, y es el lector quien debe deducirlo volviendo atrás y releendo con más atención. Está la polisemia de su lenguaje, del que puede ser ejemplo el mismo título del libro. Puede que *Era Pompeia* sea una expresión latina fijada con una referencia específica que sólo el autor conoce, y de ahí la forma de escribir *Pompeia*, con *i* latina y no con *y* griega, como pide el castellano; puede que *Era* esté aquí con el significado primero que le otorga el DRAE de ‘período histórico’ («la era de Pompeya») o con el significado segundo de ‘punto fijo de un suceso desde el que se empieza a contar’; pero podría interpretarse también ese *Era* como tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo *ser* y leerse entonces el título como «era en Pompeya» o «esto ocurrió en el tiempo de Pompeya», como parece significar en el poema III, de donde lo extrae el autor para la cabecera del libro:



«era pompeia / allí se sosegaba el imperio / bajo la tibia luz y el cielo límpido...». Está el recurso de la enumeración, que Federico Silva maneja con una maestría admirable, y del que nos ha dado muestras muy abundantes en su obra anterior, llegando incluso a escribir un libro entero con este único recurso: *Bestiario de la implicación*. Pues también en *Era Pompeia* hay poemas basados en el recurso de la enumeración, como el XVI, dedicado a las hierbas medicinales que aparecen en el mercado de Pompeya en «el puesto de Mensia»; o como el XVII en que se describe la abundancia de objetos y la opulencia de alimentos de que están abastecidas las villas presuntuosas de Pompeya; la enumeración es pausada, no progresiva, se reitera la estructura verbal en que se presenta cada objeto, para darle el protagonismo que merece, salvo las excepciones que se quiera, pero se rompe de vez en cuando la mera enumeración con la intervención de un personaje o con una reflexión ocasional del autor: «el espino albar para el corazón / la opalina borraja para las fiebres / para los catarros el cardo estrellado / y las túnicas que hubiera Augusto ahorrado / el hinojo rubicundo para la tos...», etc.

Y está el retorcimiento de la sintaxis. De las cuatro posibilidades que resultan de la combinación de la gramática y de la semántica y de lo correcto o incorrecto de su uso respecto de una norma lingüística, en la poesía predomina siempre lo semántico y deja en descuido lo correcto de la norma sintáctica. A los hablantes comunes se nos pone siempre la norma encima de la cabeza como espada de Damocles, sin embargo esa misma norma es muy liberal con los poetas. A los poetas —como a los niños y a los locos— se les consiente todo. «¡Es poeta!», se dice, y con ello se admiten y hasta se aplauden todas sus tropelías lingüísticas. Pero, ojo, que la capacidad creativa del poeta tiene un límite, que coincide justamente con el límite de la competencia lingüística de los hablantes, con la competencia de sus lectores. Por ejemplo, el poema IX de *Era Pompeia*: «los que advierten que del ojo / depende con que se / mira tienen el ojo / sucio relativamente», nos recuerda de cerca el

ejemplo que siempre se pone de *Incoloras ideas verdes duermen furiosamente* con que Chomsky quería distinguir lo gramatical de lo semántico. En efecto, *Incoloras ideas verdes* es muy gramatical, pero inadmisibile desde la competencia semántica de un hablante de español. Por el contrario, los versos del poema IX de Federico son muy agramaticales, según la norma del español, pero perfectamente semánticos; y dicen más y más originalmente que si ordenáramos esas palabras conforme a la tradición normativa: «los que dicen que todo depende del ojo con que se mira, tienen el ojo relativamente sucio». Los generativistas optaron por lo gramaticalmente correcto; Federico por lo semánticamente denso.

En fin, que Federico Silva ha buscado y ha hallado los recursos lingüísticos apropiados para hacer un poemario con determinada intención artística, por encima de las convenciones y del parabién del lector común. El resultado de todo ello ha sido el de un libro complejo y difícil, que requiere de lecturas varias muy pausadas para hallar el mensaje que el autor ha querido dar en cada poema y en el conjunto de todo el poema-libro. En consecuencia será —creo— lectura provechosa de pocos, incluso dentro de los pocos lectores que tiene la poesía. Y de ahí que me explique yo las discusiones que tuvimos en el Jurado en el momento final del Premio. Un tipo de poesía que exige mucho del lector. Un libro que admira, más que conmueve, aunque tiene momentos y escenas de verdadera emoción lírica, si se sabe buscarlos. Y un libro que requiere además de una lectura continuada, desde el principio hasta el final, para percibir la maestría que el autor ha logrado en la estructuración del contenido, eso que en preceptiva literaria se llama intriga, y que consiste en la disposición artística del relato.

Los 28 poemas de que se compone *Era Pompeia* no tienen una disposición arbitraria ni menos caprichosa, pues cada uno de ellos está en el lugar que interesa al intento de clímax que gobierna el conjunto. Sí, verdadero clímax poético tiene el libro, desde un poema I que manifiesta el

deseo de gozar *de y con* la amada en aquel «lugar de recreo» que era Pompeya «antes del mortal letargo», hasta el poema XXVII en que se narra la muerte de Plinio el Viejo, demasiado confiado y entrometido en ver desde cerca las erupciones del Vesubio, rematado con un último poema, el XXVIII, en que, 18 siglos después, y como un poderoso anticlímax de todo el libro, un personaje de la modernidad, el poeta y novelista Théophile Gautier, visita Pompeya y sueña con un nuevo esplendor de la ciudad: «no te aceptaré ahogada por la ceniza / nada se crea ni se destruye / lo amado no muere arria marcella». Por medio están poemas dedicados a la vida bucólica que se respira en los alrededores de la ciudad (el III), a escenas de la vida bulliciosa de calles, plazas y mercados, con un poema XVI prodigioso dedicado a las hierbas medicinales, otro (el XVIII) dedicado a los alimentos, otro (el XVII) dedicado al ornato interior de casas y villas, otro (el XXII) dedicado al de los oficios y personajes populares, y otro, cómo no (el XV), dedicado a los famosos lupanares pompeyanos. Y en medio de todos ellos, la advocación, el deseo, la proclama reiterada e incesante del amor por *lunnia*, como en ese precioso poema XXIII en que se recrea el tópico literario del amor más poderoso que la muerte: «sea el óbolo tu lengua / para el barquero del averno / y hagas poner / aquí yace mi amado / para siempre / el amor será mi mortaja».

Un clímax poético calculado y eficaz, quizás entretenido sólo por ese paréntesis que el poeta llama «Graffiti» y que comprende los poemas VII al XII, hechos todos ellos al estilo característico del Federico anterior y que sirven aquí como contraste al estilo nuevo de su poesía.

Me alegró sobremanera, como digo, que el Premio Tomás Morales recayera en Federico Silva. Un poeta que merecía desde hacía tiempo el reconocimiento público de los premios, y que, por lo visto, ahora le vienen a pares. El Premio de Poesía Tomás Morales ha sido una brillante iniciativa del Cabildo de Gran Canaria, a través de esta Casa Museo Tomás Morales de Moya, que con el tiempo se ha convertido en uno de los más prestigiosos de Canarias y que

ha consagrado a muchos nombres de la lírica actual de las islas, entre ellos muchos de los compañeros de generación de Federico, digamos Javier Cabrera, Verónica García, Marcos Martín Artiles, Sabas Martín, Luis Natera, Paula Nogales, Tina Suárez, Pedro Flores, Berbel, Monserrat Fillol, Rafael-José Díaz... También Federico Silva estuvo en la convocatoria de 1994 entre los accésit al Premio. Pero su poesía merecía el Premio Tomás Morales entero. Y por fin le ha llegado. Con él se viene a reconocer la categoría de una voz poética diferente, altamente original, y que además tiene seguidores, todos ellos también de auténtica categoría.

La excelente organización del concurso, la gran acogida que tiene la convocatoria con participación de multitud de poetas de Canarias, de España y de Iberoamérica, el trato dispensado a los miembros del jurado y, finalmente, la preciosa edición de los libros ganadores (yo pediría que agrandaran un poco el cuerpo de la letra, por favor), no merecen sino reconocimiento y elogios. Con condiciones así, dan ganas de ponerse a escribir poesía y presentarse al próximo Premio Tomás Morales. Claro que vienen después los federicos, las tinas y los pedros y se llevan para ellos todos los premios y accésits. Y nos ponen en la evidencia de que ser poeta no es cuestión ni de un día ni de mucha voluntad. Que se requiere de un don muy difícil de tener y más difícil aún de expresar. Que se trata de algo de naturaleza misteriosa que tantas veces a la ligera llamamos poesía. Mejor entonces quedarse como estábamos, conformarse con lo que Dios repartió a cada cual y seguir leyendo a quienes sí son poetas, por ejemplo a Federico Silva.

El texto "En la presentación de *Era Pompeia*, de Federico Silva" fue leído el 21 de octubre de 2005 por Maximiano Trapero coincidiendo con el 121 Aniversario del Nacimiento del poeta Tomás Morales en el Salón de Actos de la Casa-Museo Tomás Morales.



**EL POEMARIO** *Las mil y una*, de Berbel, editado recientemente por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (2006), obtuvo un año antes el Premio Internacional de Poesía que cada año convoca el Consistorio. No es éste el primer reconocimiento que la autora obtiene por sus versos (antes fue accésit del Tomás Morales con el exquisito libro *La Grecia que hay en mí*) ni es tampoco un volumen cuyo discurso lírico guarde un gran parecido con la voz que expresó en otros anteriores, porque si algo distingue a su autora es, precisamente, la versatilidad de su palabra artística, capaz de sorprendernos con distintas voces en cada una de sus entregas.

*Las mil y una* participa, en su concepción ideo-estética, de una línea a la que, en las últimas décadas, recurre la literatura escrita por mujeres para encontrar y afirmar la identidad del sujeto femenino en medio de los discursos aprendidos y en medio, sobre todo, del consabido discurso patriarcal y homocéntrico. Me refiero concretamente al profundo revisionismo cultural sobre la infancia, auténtico territorio de origen de las patologías femeninas, el lugar donde se fraguó durante siglos el ideal femenino y donde la cultura se hizo carne y habitó entre nosotras. Tanto es así que en la enorme cantidad de libros publicados por mujeres en los últimos años, y en todos los géneros literarios, puede observarse la intencionada insistencia sobre esta temática, no ya como un nostálgico regreso a las edades primeras, sino como una rememoración que busca conscientemente la crítica deconstructiva y desmitificadora.

*Las mil y una*, que la autora dedica, por cierto, “a todas las mujeres de mi familia” (la genealogía es otro de los temas recurrentes e importantes de la escritura femenina) brinda un repaso sistemático a los cuentos de nuestra infan-

cia, revisados aquí con esa psíquica, sabia y casi metafísica ironía que caracteriza a la autora. Sus personajes no están llamados a perpetuar los ideales femeninos que otrora representarían, sino todo lo contrario; su Blancanieves no cree en los príncipes y prefiere pintarse los labios del rojo más intenso y ponerse unas gotas de *Poison* antes de adentrarse en el bosque y morder la manzana para “Definitivamente: despertarse de una buena vez”; La Cenicienta, por su parte, toma *Valium-10* para olvidarse de su inútil destino sin sentido: “¡Qué estupidez sentirse calzada por un tipo/ que encontrase la horma de su zapato en mí”; Caperucita le sigue el juego al lobo y se hace la inocente “para abrirte la puerta/ de par en par ante tu asombro./ Yo, la verdadera cabritilla con piel de lobo,/ la que te iba a comer/ con alevosía y nocturnidad”; y hasta Gepetto llora amargamente en su taller de carpintero: “¡Yo que quería una niña!/ Que quería una niña y me salió esto...”.

Es la suya, en fin, una revisión poética y relativizadora de aquellos discursos que nos fueron inoculados en nuestra infancia, y que nos inyectó además la fatalidad del binarismo cultural y eurocéntrico en el que hemos vivido inmersos. De ahí que, huyendo de dañinas oposiciones y de perversos contrarios, los extremos no sólo se toquen en su libro, sino que puedan juntarse en un lugar cualquiera del planeta:

La Bruja y el Hada Madrina del bosque  
se hicieron amigas  
en un congreso sobre Parasicología  
allá en Pensilvania.  
Se contaron sus secretos más ocultos.

Ambas sabían que no iban a triunfar  
en el mundo de los cuentos,  
una por defecto y otra por exceso,  
pero acordaron quedar una vez al año  
para confesarse sus tragedias y sus triunfos,  
para intercambiarse sus puntos de vista,  
con un té de jazmines de por medio.



EN EL COMPLEJO ESCENARIO DE LA POESÍA CANARIA de las últimas décadas surgen, esporádicamente, voces que buscan su propio espacio. A veces esas voces nacen con mucha intuición. Se van formando poco a poco y a menudo tropiezan. Pero su buen olfato e indudable ingenio les lleva, más tarde o más temprano, a formalizar un estilo propio que se les ajusta como un guante a medida.

El caso de Luis Antonio González Pérez, aunque no sea único entre la relación de los más recientes nombres aparecidos en la poesía canaria a partir del año dos mil, suscribe la singularidad de ser un autor que, agradeciendo en lo personal y en lo poético el aporte de la tradición más actual de la poesía de las Islas, ha sabido tomar sus sugerencias, procurando mantener vigente el valor fundamental de los jóvenes escritores —que se echa mucho de menos en algunos poetas recientes, demasiado deudos de sus “padres literarios” —: explorar, indagar, experimentar; no sólo arriesgándose a leer poetas poco valorados, sino ensayando con su propia creación, unas veces con más éxito que otras. En esta inquietud e insatisfacción por lo prefijado reside el aprecio por la poesía del jovencísimo Luis Antonio; como es lógico, todavía en formación.

Con elaborado trabajo creativo y cierta humildad poética, que mucha falta hace por estos círculos, presentó Luis Antonio González Pérez su más reciente poemario, *Trazos desnudos* (El Sornabique & LF, 2005). Para decirlo claro y en pocas palabras, un verdadero trabajo de creación. Un ejercicio de confección poética, con sus herramientas de faena —el cuerpo desnudo de la mujer, la luz, la sensualidad, el erotismo...— y sus propósitos artísticos —aislar la belleza del cuerpo femenino y adherirla al propio acervo poético y obrar con elementos de distintas disciplinas plásticas.

Antes de sugerir mi interpretación de los versos del joven poeta, realizaré un pequeño recorrido sobre su temprana incursión en la poesía y en el entorno cultural de las Islas. Sus inicios, no en la creación, aunque sí en la realidad de la cultura en Canarias aparecen ligados al Colectivo Aenigma, que crea junto con otros jóvenes a los diecisiete años. Forman el grupo con una función primera: leerse entre ellos, recíprocamente. Compartir lo que escriben y discutir sobre sus inquietudes creativas. Este planteamiento de raíz, la circunstancia de no “haber nacido” al terreno cultural desde un grupo liderado, de primeras, por un poeta mayor, aporta al grupo una libertad, una búsqueda necesaria y siguiendo caminos muy diversos. Y bajo estas premisas de diálogo con otros jóvenes escritores y búsqueda de un camino poético propio se va completando la noción poética de Luis Antonio.

Su primer poemario, doble, *¿Me escuchas?* y *Sabiendo que me pudo el amar*, mostró, a quienes empezábamos a conocerlo, un poeta todavía dubitante, precoz. No obstante, aquellos primeros versos, largos y verdes, sirvieron al poeta para tomar confianza en su poesía y, a los lectores, nos confesaron, ya entonces, ciertas fijaciones que luego continuarían en su verso. Particularmente, la obsesiva fascinación por el ente femenino. Fueron aquellos unos poemas de acercamiento a cierta tradición literaria —y en algunos casos experimentación imitadora—: Tomás Morales, Teresa de Ávila, Gustavo Adolfo Bécquer y Francisco de Quevedo, entre otros; pero ya sugería el joven poeta nuevos “padres literarios”, extraídos algunos de sus propios descubrimientos (tal es el caso de Ignacia de Lara) y otros de la música de autor (principalmente, Silvio Rodríguez y Luis Eduardo Aute). En *Sobre tu silencio y a pesar del ruido* (Quebras, 2004) profundizó en estas obsesiones y su verso se hizo más sintético, aunque también más estable. Sin embargo, no es hasta la publicación de *Abril, tres de la mañana* (Hueriga & Fierro, 2005), donde el verso de Luis Antonio toma una dimensión mucho más intimista, conectada a su experiencia. Son versos fragmentados, como el padecer angus-

tioso de la voz poética, trasuntos de la difícil comunicación entre poeta y entorno urbano hostil y ajeno. Bajo nuestro criterio el joven Luis Antonio consigue en este poema su más elaborado trabajo poético, porque supo dotarlo de una universalidad que no tenían sus anteriores propuestas. En este sentido, no nos extraña que, aunque de publicación posterior, *Trazos desnudos* (El Sornabique & LF, 2005) fuera concebido con anterioridad. Pero es esencial la importancia de este libro de poemas para la formación de un lenguaje poético propio.

*Trazos desnudos* es, como defendimos más arriba, un *ejercicio de creación*. A través de sus poemas el lector percibe el trabajo poético, de condensación estética y artística, que el poeta está realizando. Se asiste al escritorio del poeta, al momento de la creación de los poemas, como si se tratase del estudio de un artista plástico. De esta manera, el poeta muestra al lector su trabajo, su forma de proceder, bien a través de la experimentación directa con el modelo femenino, bien a partir de la evocación de tal experiencia. Tal proceder dota al libro de una doble temporalización que provoca cierta sensación de esencialidad del cuerpo femenino. Podría mencionarse la influencia manifiesta de Juan Ramón Jiménez en estos poemas. Sin embargo, la intención del poeta, a nuestro parecer, no es la de llegar a la esencia misma de la Belleza, partiendo del cuerpo femenino, sino experimentar con él, como si se tratase de barro moldeable, y tantear los límites del poema y su relación con el proceder de la creación de un dibujo.

Bajo esta visión los primeros poemas de *Trazos desnudos* son verdaderos esbozos o “bocetos”, como sugiere el poeta, de acercamiento al objeto de estudio artístico (el cuerpo femenino). Es un objeto que “se mueve”, no sólo ensaya posiciones y actitudes, sino que se acerca al poeta, en un juego erótico, con una intención conmovedora y, a ratos, seductora. El poemario se plantea, en la óptica de la seducción, como una lucha de dominación y sumisión. En esta primera parte, el objeto (el cuerpo femenino) domina, enteramente, al poeta, que se deja “mover” a su antojo, que

permanece en un estado de obnubilación contemplativa. El cuerpo hace y deshace a su parecer. Cuando deja de “moverse” y queda estático, al poeta sólo le queda revisar sus apuntes apresurados y, atropellado aún, «les apago la luz».

Parece interpretarse que existe, previamente, un “pacto artístico” entre poeta y cuerpo, que se reduce a la experimentación poética. En el primer grupo de poemas hemos visto como el cuerpo ha desplegado sus singularidades significantes, respondiendo a tal pacto. El poeta, por su parte, ha permanecido contemplativo, deslumbrado por la belleza carnal. Sin embargo, ya desde esos primeros poemas, empieza a adivinarse una actitud en el poeta contraria a la simple experimentación poética. Hay un principio de perversión que se muestra de forma mucho más manifiesta en el segundo grupo de versos.

El poeta transgrede el pacto con el cuerpo y sobrepasa los límites de lo estrictamente artístico. Transita de la contemplación estética al deseo, propiciando un juego erótico con el cuerpo. La carnalidad sobrepasa el goce estético y provoca un goce sensual. «Y me dejaste / seguir el deleite / de tu juego, / en el exilio / que marca la distancia, / muriéndome en tu cuerpo.»

Esta transgresión muestra una intención subyacente del poeta, que revela su cara más perversa. La perversidad del poeta le lleva al deseo y de ahí, en un juego claramente erótico, a la sumisión: «Te ofrendé la noche / y me hiciste tu esclavo.» De esta manera, el deseo que provoca el objeto estético en el poeta se conmuta en el objetivo de traducir el cuerpo a lenguaje artístico y, así, añadirlo a su acervo poético.

El poeta quiere aprehender el cuerpo, hacerlo suyo, y utiliza variadas técnicas artísticas con este fin. Lo intenta a través de la fotografía (como en el poema «Vestí la noche»), de la escultura (como en «Sangró la noche»), del dibujo (a lo largo de todo el poemario) y, por fin, a través de la poesía, como en «Una rotunda habitualidad», donde el poeta toma verdadero control del cuerpo y, de parte sumisa, se transforma en parte dominante. Primero se mez-

cla con el cuerpo «entre tus ropas» y, luego, cuando ya lo ha aprehendido, lo rememora, moldeando su imagen a través de los versos.

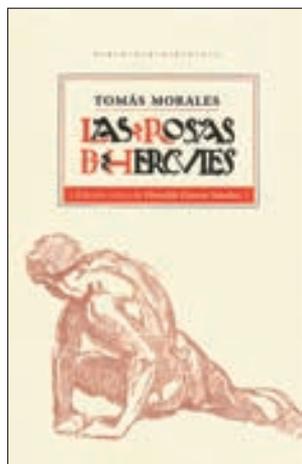
Una vez el poeta ha hecho suya la imagen del cuerpo, integrándola en su acervo poético, trabaja desde la memoria («Despeja la oscura negritud»), intentando adentrarse en su fondo, intentado desnudarlo en un complicado y esforzado ejercicio de concentración. De manera que el cuerpo ha quedado completamente adherido a los versos del poeta, separado de su referente real: «Me gusta saber / que puedo recordarte / como imágenes / en la lectura de mis versos», y éste lo ha modelado, consiguiendo que encaje perfectamente en su poesía. El poeta ha asimilado el cuerpo, haciéndolo suyo, y por eso se muestra más dominante. Sin embargo, el deseo del cuerpo y sobre todo el recuerdo del referente real hacen que la voz poética muestre, en ocasiones, un atisbo de sumisión.

Finalmente, el poeta queda solo, con el cuerpo integrado en su poesía, pero sin el referente real, lo que crea una leve sensación final de irrealización, de melancolía, de inacabamiento.

*Trazos desnudos* es el paso necesario, dentro de la formación de Luis Antonio González Pérez como poeta, entre *Sobre tu silencio y a pesar del ruido* y *Abril, tres de la mañana*. Probablemente su valor, para el propio poeta, es la reflexión sobre la creación poética que propone; para el investigador el valor reside en las pistas que arroja sobre el conocimiento del proceder del poeta; para el lector, *Trazos desnudos* es un atractivo poemario, cargado de sensualidad, pero sobre todo de meditación sobre el procedimiento artístico. Ahí reside la verdadera importancia de este libro de poemas, en la experimentación, en la creación de verdad. Como reza Luis Antonio en «La noche se preñó», desde su aparición «nadando entre la nada», hasta el brote de la poesía a partir del objeto de estudio, a través del cuerpo femenino: «leyendo mis versos / entre tus poros».



*Espacio crítico*



**OCURRE RARA VEZ** —por eso es especial— pero cuando sucede corre como una culebra por nuestra espalda: es el placer que genera el arte. Iba a añadir la consabida expresión del «arte con mayúsculas», pero me arrepentí a tiempo porque una obra de arte, cuando lo es, no exige de mayor adjetivación para aprehender su gozoso efecto. Ocurre, además, que vivimos una época marcada por una trivialidad que abruma e hipnotiza, favorecida por factores como el cambio tecnológico y, paradójicamente, la sociedad de la información. Nunca antes el Mundo había estado tan informado, o con mejor criterio, nunca había contado con tantos canales informativos, pero es significativo como ese torrente de información ha llevado a lo que Umberto Eco ha denominado el «ruido»; a más canales, más medios, más noticias, pero menos capacidad de filtrar el aluvión que se nos vierte encima a diario. A esta situación ha contribuido un fenómeno que es afín a la modernidad, ya desde el XVIII, aunque alcanza mayor ritmo con la Revolución Industrial y el Romanticismo decimonónico, para acelerarse sin contención en el siglo XX hasta la fecha; se trata de la velocidad. Octavio Paz lo explicó con esmero en *Los hijos del limo*, en este ensayo el autor mejicano apuntalaba la idea de que el ser moderno se engancha a unas transformaciones sociopolíticas impensables desde el monolitismo de la pirámide feudal de la Edad Media, que sobrevive, bien que con golpes ya bastante severos en siglos posteriores. Esos cambios abrieron la espita de las revoluciones colectivas, pero también de las individuales, y en este terreno, el del individuo, se fortificó una evolución estética que ha corrido pareja a las sociedades, aunque sus postulados a priori fueran las de situarse contra éstas, frenarlas, como se observa en el decadentismo francés o en los modernistas españoles.

Contemplación y Modernismo. Estos términos nos hacen principiar el estudio de la última edición de *Las Rosas de Hércules*, de Tomás Morales; edición crítica llevada a cabo por el profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Oswaldo Guerra Sánchez. Contemplación porque, sin ambages, es un libro magnífico, ya no sólo por los versos que atesora, sino por las nuevas y valiosas aportaciones que el editor ofrece, así como por el esmero que se ha tenido en la calidad de la impresión, ya desde la cubierta que invita al recreo visual a través de un excelente dibujo, «Hércules en reposo», de Néstor Martín Fernández de la Torre; contemplación que no está exenta de un acto volitivo de curiosidad. Aristóteles decía en su *Arte Poética*: «[...] el aprender es cosa muy deleitable, no sólo a los filósofos, sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentan qué cosa es cada uno»<sup>1</sup>.

Todo invita al disfrute de la lectura y a la indagación personal con esta nueva edición de *Las Rosas de Hércules*. Frenar en seco de la ajetreada cotidianeidad y sustraerse a degustar de un volumen de múltiples texturas. Hablaremos luego de las palabras, fundamento, es obvio, del oficio literario, pero antes de llegar a ellas ya nos seducen elementos más tangibles, como la ilustración de Néstor, la elección tipográfica o del papel, algo aparentemente banal si no consideráramos este texto desde la óptica del arte. Desde ahí, todos los detalles, incluso los mínimos —o sobre todo éstos—, van a conferirle a la producción creativa un sello de calidad que la hace diferente, distinta de un resto que muestra una redundancia insustancial. En este sentido, el papel que a este respecto tiene la figura del poeta, de Tomás Morales, es sobresaliente, pues su consideración artística de la obra literaria va más allá del ángulo verbal, para encarar también el campo de la bibliofilia. Es, justamente, esta nueva edición, y lo será más con el tiempo, un ejemplar para bibliófilos. Cumple todos los requisitos para ello: la obra literaria en sí de Tomás Morales, una obra

1 Aristóteles, *El Arte Poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 31.



**Retrato de TOMÁS**

**MORALES**, ca. 1905-1910

ELADIO MORENO DURÁN

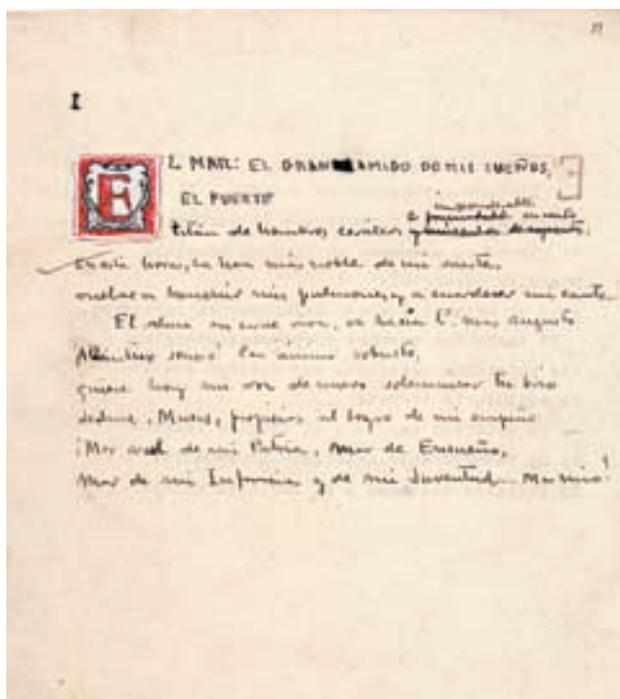
Casa-Museo Tomás Morales

magna, ejemplar; un trabajo investigador y crítico realizado por un editor que ha contado con fondos inéditos de la Casa-Museo Tomás Morales —por ejemplo, los *Libros de Autor*—, y un trabajo editorial de gran nivel, teniendo el afán de considerar al libro como una pieza de arte. En la época actual, en la que se vislumbra la posibilidad de que la literatura se engarce a un nuevo vehículo de difusión, el informático —los ya conocidos como libros electrónicos, *e-books*—, tener entre las manos esta nueva edición de *Las Rosas de Hércules* es, de algún modo, un testimonio de que el libro como objeto tangible produce unas sensaciones táctiles y visuales que se alían con los versos, y que difícilmente pueden ser sustituidas por otras fórmulas.

Si la perspectiva de estas *Rosas de Hércules* como una obra cuya lectura supone una atractiva parada, por mor de su calidad, en un ámbito cultural bastante mediocre y con gran dosis de esterilidad, ha sido nuestro primer elemento argumentativo en torno a esta edición del texto de Tomás Morales; el segundo caballo de batalla es el Modernismo, puesto que aquí se formula una revisión de determinados aspectos sobre este movimiento de amplio espectro en Canarias. Si existen dos grandes movimientos que han participado de modo extremo en la configuración de la cultura en las Islas, sobre todo en el siglo XX, han sido el Modernismo de principios de siglo y el Surrealismo, que tiene su cenit en la Exposición Internacional Surrealista celebrada en Tenerife en 1935. Estos idearios estéticos han fluido por la literatura canaria posterior hasta convertirse en señas de identidad.

En el caso del Modernismo, Tomás Morales es uno de los máximos exponentes de la literatura española, no solo insular; entre otras razones, por los planteamientos teóricos que Oswaldo Guerra Sánchez ha dilucidado y ha expuesto en el capítulo introductorio “Tomás Morales: una vida para la poesía”, como en los “Comentarios y notas”, que son un respaldo vertebral a la lectura y a la interpretación de los versos del poeta. Esta versión de *Las Rosas de Hércules* no representa únicamente un excelente pretexto

para la lectura de uno de los más grandes poetas de la literatura española, sino que, además, es un trabajo de reflexión filológica de amplio espectro, en el que, siempre sobre la base de la mirada a la obra de Tomás Morales, se ponen sobre la mesa asuntos estéticos e identitarios que nos hacen gozar de una poesía mucho más profunda de lo que a priori pueda establecerse. El mar, los mitos, el amor, la familia, el puerto, la ciudad, la aventura, la soledad...; todo esto, sí, se halla en Tomás Morales, y con una ojeada superficial a su obra, se desvela a un autor de gran trazado, pero cuando calibramos los entresijos estéticos de su poesía, como lo hace Oswaldo Guerra, ya ese Tomás Morales se enaltece y su poesía se convierte, como lo es, en un singular episodio de creación artística del Modernismo español. Y ello no es fruto del azar, Tomás Morales se manifiesta como un autor tremendamente preparado, no sólo en el terreno de la capacidad poética, sino en el de la intelectualidad. Lector profundo, amante de las artes y conocedor



Manuscrito autógrafo  
de TOMÁS MORALES  
“El mar: el gran amigo  
de mis sueños”  
de la Maqueta del L. II  
de *Las Rosas de Hércules*  
(Libro de autor)  
Casa-Museo Tomás Morales

2 Como breve muestra de su producción, damos los siguientes datos: En 1992 da a conocer, en edición para bibliófilos, su poemario *Teoría del Paisaje*, que había obtenido el año anterior el premio de poesía Esperanza Espinola (Lanzarote). El libro fue ilustrado con una secuencia de siete fotografías por Víctor M. Guerra. En 1993 ve la luz la plaquette *De una tierra extraña*, con portada de Manuel Padorno, en la colección de poesía y ensayo «Pasos sobre el mar», fundada y dirigida por el poeta Eugenio Padorno.

Por esos años empieza a simular su tarea creativa con una labor investigadora y divulgativa, en la que se van perfilando dos líneas fundamentales: el estudio teórico de la literatura y la proyección de ésta en el ámbito educativo. Fruto de la primera línea destacan, entre otras, las monografías *La obra poética de Carlos Pinto Grote (Ensayo de interpretación)*, Cabildo de Lanzarote/Elguinaguaria, 1999 y *Un modo de pertenecer al mundo*, Cabildo de Gran Canaria, 2002, así como diversos artículos aparecidos en revistas como *Serta, revista iberorrománica de poesía y pensamiento poético* (Madrid), *Zurgai, poetas por su pueblo* (Bilbao) o *Fisura, revista de literatura y arte* (México/New York). Con respecto a su labor educativa y divulgadora destacan libros colectivos como *Textos canarios para la escuela*, publicado por el Gobierno de Canarias en 2001, y la serie *Lengua y Literatura* de la editorial Anaya (cuatro tomos), en la que se incluye una significativa secuencia de la literatura hispánica para estudiantes de Secundaria.

Su último ensayo es *Senderos de lectura* (Ediciones La Discreta, Madrid, 2002), que gira en torno a una experiencia personal sobre la lectura. En 2005 apareció la edición crítica de la *Comedia del recibimiento*, de Cairasco.

Poemas suyos han aparecido en revistas como *La Plazuela de las Letras*, *La Fábrica* o *Turia*, y acompañando

de los parámetros estéticos en que se sitúa su producción, este poeta asumió una tarea de introspección poética que entronca con un reconocimiento de la identidad insular en la que se inserta, demostrando que sus versos, amén de la expresividad que connotan, poseen una fornida veta de fundamentación sociocultural, en la que el autor indagó con vehemencia. Como observamos en esta edición de *Las Rosas de Hércules*, gracias a la minuciosa labor que lleva a cabo Oswaldo Guerra, Tomás Morales es uno de los poetas que refuerzan el Modernismo en España; su obra no es producto de una postura esnobista, una circunstancial manera de escribir al compás de lo que se escucha en la capital española. No, la escritura moralesiana es de mucho mayor recorrido, con una densidad y una altura temática poco común, ya que no se halla al alcance sino de los escritores con genio y con trabajo; mucho genio y mucho trabajo. De otro modo no se puede entender *Las Rosas de Hércules*.

Oswaldo Guerra Sánchez nació en las Islas Canarias. Estudió Filología en la Universidad de La Laguna y se doctoró en Filología Hispánica por la de Las Palmas de Gran Canaria. Desde principios de la década de 1990 ocupa una plaza de Profesor Titular de Lengua y Literatura en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Aúna este crítico en su labor filológica una gran formación, que viene dada, aparte de la base teórica que le han aportado sus lecturas y estudios literarios, por su dedicación a la poesía y a la edición de textos<sup>2</sup>. Por supuesto que no son condiciones *sine qua non* éstas para llevar a cabo una edición crítica de la obra de un poeta con garantías y con calidad; pero si a esto añadimos que su trayectoria, tanto en el campo de la investigación como en el de la creación, mantiene una gran coherencia interna y que tal coherencia es afín a algunos de los postulados más relevantes de la poesía moralesiana, no escondemos nada al decir que estamos ante una persona idónea para empeñarse en el gran proyecto de esta novísima edición crítica de *Las Rosas de Hércules*. Recordemos que esta obra, más que un libro, es la culminación de todo un

proceso estético, intelectual e ideológico de Tomás Morales.

Para dar cuenta de ese vínculo entre el editor y el autor, que a todas luces ha sido provechoso a la luz del texto que hoy tenemos entre las manos, permítannos hacer referencia a unas palabras que tuvimos la suerte de escribir, con motivo de la aparición de uno de los poemarios de Oswaldo Guerra, *Montaña de Tauro*, que fue ilustrado por Martín Chirino. Escribíamos estos términos acerca de este trabajo: «Y más allá de las plácidas caricias del lenguaje, *Montaña de Tauro* es una obra de reflexivo ahonde en el ser, que se hace presente en el yo poético que asume el protagonismo desde el inicio del camino. En realidad, todo camino es exterior pero cuando es rico en experiencias se hace interno»<sup>3</sup>. Su poesía es el resultado de una honda contemplación existencial y estética del paisaje, lo cual nos hace dirigir la mirada al maestro insular, a Tomás Morales, que impulsa en esta línea una estela inscrita en el Modernismo con la que muchos creadores posteriores se han identificado.

Uno de los detalles más significativos que avalan esta edición de Oswaldo Guerra se debe, ya lo hemos abordado en el inicio, al cuidado en el proceso editorial, que ha hecho que la obra, desde el punto de vista textual, sea un elemento esmerado, un objeto de bibliofilia. Para ello, el editor ha partido de la primera edición de *Las Rosas de Hércules*, que fue publicada en dos entregas; curiosamente la segunda parte aparece en 1919, y la primera, póstuma, en 1922. Esta nueva edición de Oswaldo Guerra reúne las dos partes en un solo ejemplar, pero además añade un material muy valioso para la configuración del texto, se trata de los *Libros de Autor* de *Las Rosas de Hércules*, que se conservan en el fondo documental de la Casa-Museo Tomás Morales. En ellos se atestigua, como bien observa el editor, la consideración que el poeta tenía del libro como una pieza artística, que había que cuidar más allá de las palabras:

«Aunque en lo esencial se ha seguido la edición princi-



TOMÁS MORALES,  
ca. 1919

Casa-Museo Tomás Morales

a artistas como Martín Chirino, Pepe Dámaso, Antonio Padrón y Víctor M. Guerra.

En la actualidad es director literario de Domibari Editores.

En el año 2000 apareció *De camino a la casa*, en la colección «Tierra del Poeta» (Ediciones La Palma, Madrid), libro que abre un nuevo ciclo en su poesía, que continúa con *Montaña de Tauro* (Ediciones Archipiégo, Las Palmas de G.C., 2004, con cinco ilustraciones de Martín Chirino), y con *Árbol de siete esferas*, que aún permanece inédito.

<sup>3</sup> Francisco J. Quevedo García, "Un camino hacia la identidad", en *Cuadernos del Ateneo*, n° 20, p.198.



Ornamento tipográfico de NÉSTOR de la Maqueta del L. II de *Las Rosas de Hércules* (Libro de autor) Casa-Museo Tomás Morales

pe, para la fijación del texto, no obstante, hemos contado con unos documentos con enorme valor bibliográfico y que vienen a confirmar el sentido que tenía Tomás Morales de lo que es un libro como objeto de arte: se trata de dos ejemplares únicos de cada tomo de *Las Rosas de Hércules* (depositados en la Casa-Museo Tomás Morales; del Libro II se conservan, además, las galeradas), manufacturados por el propio autor, en los que aparecen, casi al milímetro, todos y cada uno de los componentes de cada futura publicación, desde la ubicación de los textos, hasta las viñetas, dibujos y letras capitales que debían acompañar a cada uno de ellos, incluidas las cubiertas preparadas por Néstor. En cuanto a la presentación de los textos se combina la escritura mecanográfica con la manuscrita, así como, a modo de *collage*, el recorte de prensa.

La importancia de estos verdaderos *Libros de autor* (en ejemplares únicos y artesanales) estriba, por otra parte, en que se registran allí anotaciones a mano de cómo deberían haber quedado fijados los textos en la edición final. Al no haber podido cuidar hasta el último momento la edición del Libro II, y no serle posible, a causa de su fallecimiento, estar presente en la del I, este tipo de documentos aclara amplias dudas sobre ciertas cuestiones de edición que se han venido arrastrando en las sucesivas que, como se sabe, se basan por lo general en la realizada por El Museo Canario en 1956<sup>4</sup>.

Queda muy clara en la exposición del editor la importancia que revisten esos *Libros de Autor* de Tomás Morales, en cuanto a la clarificación de dudas textuales que se han solventado, y que presentan por lo tanto una novedosa versión, con sustanciales distingos con respecto a aquéllas que se han originado a partir de la publicada por El Museo Canario en 1956. Si esto es relevante para justificar el interés de esta última entrega de *Las Rosas de Hércules*, a nuestro juicio merece un énfasis aún mayor contar con los *Libros de Autor* como referencia a la hora de llevar a cabo el diseño textual, como deseaba el poeta, que valoraba «un libro como objeto de arte», en la esfera de la exquisitez

4 Tomás Morales, *op. cit.*, 2006, pp. 35-36.

artística que se desarrolla en el Modernismo.

Contemplación y Modernismo, lo decíamos con anterioridad para indicar aquellos dos aspectos que movían, sobre todo, nuestros afectos en esta nueva edición de *Las Rosas de Hércules*. La lectura de estas *Rosas* propone un acto contemplativo que permite detenernos, frente al aluvión de nimiedades que pululan alrededor, y disfrutar con el de su rotundidad modernista. Aquí entra en juego el segundo de los elementos, con el que la contemplación conforma una dualidad simbiótica: el Modernismo, visto a la luz de la interpretación crítica de Oswaldo Guerra, que profundiza en este movimiento a través de los detalles más significativos de la poesía moralesiana, que en el caso de este poeta es como señalar de su propia vida. No en vano, con acierto, el capítulo que, a modo de introducción, abre esta edición lleva el título de «Tomás Morales: una vida para la poesía».

Su biografía está trazada bajo el prisma literario. Es obvio que existen alusiones a su familia, a sus estudios, a su profesión de médico, a su matrimonio, sus hijos, su muerte prematura...; pero el foco de atención se dirige hacia el mundo de la literatura o del arte en general. Es indicativo de ello, y así lo hace constar el editor, las amistades, casi infinitas, que en este terreno establece Tomás Morales. Desde sus amigos peninsulares —la presencia del poeta en Madrid es tratada con detenimiento—, como Fernando Fortún, Francisco Villaespesa, Enrique Díez-Canedo o la famosa *Colombine* —Carmen de Burgos—, a los canarios, que supone un listado enorme, puesto que abarca desde autores consagrados a jóvenes escritores, artistas, o amigos personales: Pérez Galdós, Luis Doreste Silva, Fernando Inglott Navarro, Manuel González Cabrera, Néstor Martín Fernández de la Torre, José Hurtado de Mendoza o Rafael Romero —Alonso Quesada para la historia de la literatura—, entre otros.

Esta lista es mínima si nos atenemos a los datos biográficos del poeta, que muestran a una persona de fácil trato y encanto especial, muy querido entre aquellos que tuvieron la oportunidad de conocerlo. A pesar de ello, de esa

vida social abierta que lo caracteriza, tuvo tiempo más que notable para dedicarse al ejercicio solitario de la escritura, como vía para expresar una profunda visión de las conexiones entre el mundo exterior y el interno. Oswaldo Guerra es concluyente al respecto: «No se faltaría a la verdad si se afirmara que la vida de Tomás Morales estuvo regida por un único propósito: desvelar la íntima relación que existe entre la pulsión interna del ser y el mundo exterior, y escenificar un acto de lucha que se manifiesta indistintamente en dos planos, el de la creación poética y el de la cosmogonía. Es, simple y llanamente, la búsqueda del Secreto, carne y espíritu en las palabras»<sup>5</sup>.

A partir de esta concepción se enarbola su mundo poético, es interesante a este respecto la reflexión que hace Oswaldo Guerra en torno a la función de la memoria íntima del poeta como espíritu que insufla toda su poesía, y que se enmarca en el Modernismo. Leemos del editor estas líneas: «Un proyecto poético que necesariamente había de fraguarse en el crisol que por entonces representaba el Modernismo, movimiento multiforme y contradictorio en el que se iba a acomodar con naturalidad la obra de Tomás Morales, y cuyas tintas se han cargado tradicionalmente sobre aspectos formales o puramente decorativos, pero que tienen relación con otros de mayor trascendencia, en el conjunto de la crisis universal de valores que había estallado a finales del siglo XIX»<sup>6</sup>.

En esta tesitura de otorgar al Modernismo una estructura mucho más compleja, y por lo tanto, más interesante —que compartimos por completo—, Oswaldo Guerra centraliza sus juiciosas observaciones sobre dos aspectos básicos: la mitología y el cosmopolitismo. La comprensión de ambos elementos dentro de la órbita moralesiana se hace imprescindible para una lectura activa e intensa de *Las Rosas de Hércules*. De ahí que el editor dedique buena parte de su estudio crítico al sentido que adquieren ambos aspectos en la obra. Atisbemos solo algunos de sus puntos de vista a este respecto, con el reconocimiento de que en el libro estos razonamientos son desarrollados, por supuesto, con

5 *Ibíd.*, p. 17.

6 *Ibíd.*, p. 23.

un abanico crítico mucho más amplio, en el que se registra un seguimiento sobre estos asuntos que procede de una dilatada experiencia personal, así como de la asunción de ideas de notables investigadores de la creación de Tomás Morales como Eugenio Padorno, Jorge Rodríguez Padrón, Manuel González Sosa, Andrés Sánchez Robayna, etc.

En relación a la mitología, retengamos esta consideración que pretende ir más allá del valor evasivo que cierta crítica atribuye como único referente en el Modernismo al asunto mitológico: «[...] no es lo mismo referirse al uso de la mitología como tema, que usar la mitología como *sistema de signos* en sí misma, cuyo fin sería comunicar una visión existencialista determinada»<sup>7</sup>. Recomendamos vivamente que el lector siga con esta cita hasta el final. Verá entonces el sutil análisis que hace Oswaldo Guerra del uso de la mitología por parte de los modernistas como un lenguaje ideal a sus propósitos. Tomás Morales es un claro ejemplo de ello, y potencia el uso de lo mitológico amparado, además, en el significado que a las Islas Canarias se le ha conferido en el universo de la mitología.

En cuanto al cosmopolitismo, todavía si cabe adquiere mayor significado, diríamos que una dimensión especial, ya que Tomás Morales lo imbricará con una decisión clave para su vida y su poesía, que será ejemplo que compartirán muchos otros creadores; nos referimos a la consideración del espacio del archipiélago como un lugar idóneo para la creación literaria, a pesar de distancias kilométricas o de millas náuticas. En definitiva, el centro es un concepto bastante relativo. Tomás Morales, así se documenta en su Casa-Museo, estaba al cabo de la modernidad literaria, incluso mantenía correspondencia con bastiones de la poesía de entonces. Su centro estaba aquí, en las Islas —«Sus apatencias mundanas se tornaron así en una urgente necesidad de *crear el Mundo* en un pequeño y casi desconocido solar bajo las estrellas»<sup>8</sup>.

Contaba el poeta para llevar a cabo su propósito con un ambiente cosmopolita que se perfilaba en torno a una ciudad portuaria, como Las Palmas de Gran Canaria, que vivía

7 *Ibíd.*, p.27.

8 *Ibíd.*, p. 23.

en esas décadas iniciales del siglo XX un auge comercial producto del tránsito interoceánico. Y en definitiva, el poeta en sí asumió el rasgo del cosmopolitismo como una experiencia vital —[...] ser cosmopolita equivalía a sentirse ciudadano del mundo *desde* cualquier punto en el que el intelectual se hallara, incluido, cómo no, el propio hogar»<sup>9</sup>. Merece mucho la pena continuar el enfoque que el editor hace sobre este punto, sobre todo porque esa actitud cosmopolita que advierte en la figura de Tomás Morales se proyecta con intensidad en la escritura de las Islas.

Ahora queda todo el placer de la lectura de esta edición de *Las Rosas de Hércules*, sabedores de que estamos ante una joya literaria y hay que vestirse de gala —es una metáfora— para disfrutarla. Comienzo a leer los primeros versos del «Canto inaugural»:



NESTOR MARTÍN FERNÁNDEZ  
DE LA TORRE, ca. 1935  
Depósito de Pedro Almeida.  
Casa-Museo Tomás Morales

Bajo las rubias ondas del estío inclemente,  
por apacibles cuencas y huyentes peñascales,  
Hércules recorría las tierras de Occidente<sup>10</sup>.

9 *Ibíd.*, p.26.

10 *Ibíd.*, p. 51.

ESTA EXPOSICIÓN SE CELEBRÓ EN LA FUNDACIÓN MAPFRE GUARNARTEME DE ARUCAS (Gran Canaria) del 22 de junio al 21 julio de 2006. En ella pudimos contemplar piezas sueltas del Simbolismo, Modernismo y Art Déco. Efectos familiares que adornaban los hogares (manteles, bandejas, sábanas, lámparas, porcelanas, copas, cubiertos...); carteles, libros y revistas -grandes difusoras de estos estilos y revolucionarias en los diseños tipográficos, colores... A este conjunto hemos de unir la fotografía, nacida con los tiempos modernos que reemplazó parcialmente al retrato, o el cartel. También pudimos ver un apartado dedicado a la música y al baile, donde además de los grabados de Néstor, destacaba la partitura *La Cabeza del Bautista*. Un apartado especial fue el dedicado a la pintura en el que se pudo contemplar la copia de *La Esperanza* de G.F. Watts, *La muerte y la doncella* (anónimo) y *Vanidad* de Terrick John Williams, entre otras obras. La gran mayoría de las piezas exhibidas en esta exposición se encuentran depositadas desde hace varios años en la Casa-Museo Tomás Morales. Pedro Almeida seleccionó para depositar en esta Casa-Museo lo mejor de su colección acorde con el contenido y espíritu del mismo.

*Vanidad*, ca. 1895-1900

TERRICK JOHN WILLIAMS

Técnica Mixta sobre  
papel, 60 x 47 cm

Depósito de Pedro Almeida.

Casa-Museo Tomás Morales



**STEINLEN. PARÍS 1900.** Exposición celebrada en el Centro Cultural de la Caja de Canarias (CICCA) del 11 de enero al 10 de marzo de 2007.

Hito incontestable de la temporada 2006-07, ha sido la individual histórica dedicada a Teófilo Alejandro Steinlen (1859-1923), coproducida por La Obra Social de la Caja de Canarias y la Fundación Mapfre, Instituto de Cultura. Tras el clima revisionista 1900 y su estela, —no olvidemos muestras señeras, como *Viena 1900* hace ya una década— la figura de Steinlen recibe finalmente una más que merecida consideración. Artista comprometido, *engagé*, como diría Sartre, con la *cuestión social*, Steinlen fue el aventajado cronista de los cabarets de Montmartre, pintor de obreros y desheredados, y magnífico ilustrador de revistas satíricas como *Le Mirliton*, *Gil-Blas* o *Le Chambard Socialiste*. Esta imbricación en las dinámicas democratizadoras del arte, lo situó a la vanguardia de la dialéctica cultural finisecular. Por otra parte, aunque en la muestra no se insistiera principalmente en ello, la imagen pictórica de Steinlen reflejó tensiones y tendencias muy diversas, abarcando el realismo social, el sintetismo y el simbolismo.

*Steinlen 1900* no dejó ninguna duda sobre la capacidad de producción prolífica y la versatilidad creadora del artista suizo, plasmándolo en la selección de materiales gráficos elegidos. En estos, pudimos apreciar el compromiso radical del dibujante, que alcanzó proporciones épicas y alegóricas, cuando dirigió su mirada hacia los horrores de la Primera Guerra Mundial. Sus dibujos de los marginales de París, también impactarán siempre, tanto por su crudo realismo, como por la belleza de su composición rítmica. Steinlen comparte el podio con los más grandes dibujantes del diecinueve francés, entre ellos, su maestro, Daumier, a quien imitó en más de un sentido. Su auténti-



*Les belges ont faim*, 1915

Los belgas tienen hambre

Litografía sobre papel

100 x 71 cm

Musée du Petit Palais,

Ginebra

Litografía preparatoria  
para el cartel *En Belgique.*

*Les belges ont faim*

ca impronta gráfica, emerge en escenas menores: dos hombres atravesando una gélida calle de Coulaincourt, una pareja de indigentes ancianos que se preguntan si en la cárcel encontrarán calefacción, o un grupo de músicos ambulantes que captan la atención de una entumecida masa de trabajadores.

Como bien dice María Dolores Jiménez, en su texto del catálogo, la diagonal y el ritmo, son los secretos gráficos de su verismo realista. Observados desde lejos, las pinturas y grabados, que retratan la vida parisina (el París perpetuamente en movimiento, tal como lo caracterizaron Balzac y Baudelaire), nos obligan, literalmente, “a seguir-las”, a movernos con ellas. La historia del artista como ilustrador, ocupó al menos un tercio de la exposición, reuniendo portadas, ilustraciones de prensa, revistas, *affiches* y partituras. Su ilustración musical llegó a tal grado de especialización que Steinlen relacionó temáticamente imagen con compases concretos, especialmente en las partituras del político-cantautor, Arístides Bruant. La calidad y la relevancia de sus ilustraciones, por otra parte, nos recuerdan que el artista debe siempre esclarecer algún aspecto del contenido literario y no producir vagas y subjetivas asociaciones, tal como suele suceder en la laxa práctica contemporánea, en que sujeto e ilustración, tienden más a bien a no sincronizarse.

*Steinlen 1900* no aborda tan exhaustivamente el estatus de Steinlen como pintor ya que los textos críticos del catálogo, enfatizan su personalidad como ilustrador y dibujante. Basta, sin embargo, ver las distintas variaciones que pintó sobre el eterno tema del beso, para apreciar su talento pictórico y las etapas que marcaron su pintura. Vemos, por ejemplo, besos posrománticos, que evocan a Carlos Hayez; un *Beso de amantes*, claramente daumieresco; el Beso de 1895, nocturno y simbolista, en que la amarillenta luz de una farola apenas ilumina a una pareja deambulando por un barrio bajo; y otro beso de *Primer Amor*, en que la mujer desfallece ante la pasión, imagen de amor callejero que la burguesía empezaba a poner de moda.



*Le baiser*

El beso

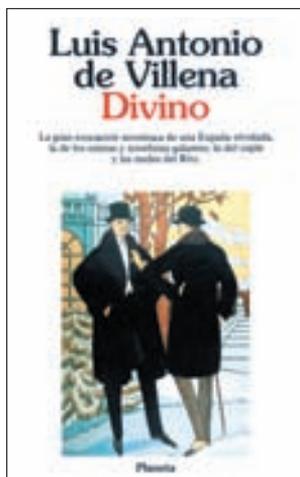
Óleo sobre lienzo

70,5 x 60,5 cm

Musée d'Orsay, París.

Legado Mme.

Desormière, 1970



POCAS SON LAS NOVELAS QUE RECREAN el universo casi oculto de los dandys y grandes extravagantes de la modernidad española. Ha habido, eso sí, ensayos, reseñas, apuntes biográficos que rescatan a Alejandro Sawa, al Marqués de Hoyos, a Emilio Carrere. Una década después de su publicación, *Divino* de Luis Antonio de Villena, sigue siendo principal creación literaria centrada en el Madrid glamouroso de entreguerras, fusionando en sus entramados biográficos, veraces e imaginarios a la vez, destinos individuales, fisonomías de élites y escenarios artísticos internacionales.

La novela narra cronológicamente la vida y obra de un ficticio Max Moliner, hijo de la burguesía media, autor de canciones, dramaturgo, novelista y esteta que comparte la gloria del momento con otros personajes famosos. De Villena fabula una corte brillante, una *jet set* 1920, de seres reales y entes literarios que le permiten penetrar simbólicamente en la siempre evanescente esencia de la historia. Max Moliner es íntimo de la cantante María Reyna, del aristocrático coreógrafo Paquito Cortés, del pintor simbolista Mariano Tur Morales. Arropan, caracterizados, el tiempo-espacio de la ficción Antonio de Hoyos y Vinent, Vitín Cortezo, Luis Escobar, Tórtola Valencia, Salvador Dalí, Gala y Maruja Mallo; y esbozados, Federico García Lorca, César González Ruano, Rubén Darío, Man Ray, Jean Cocteau y la Vizcondesa Anne de Noailles. Sin proponérselo, consecuencia de la dinámica narrativa, el autor revela un proceso de solapamiento generacional. Creadores sobresalientes del 68, del 98 y del 27 se conocen, se admiran y se estimulan en un continuo intercambio artístico que interrumpirá definitivamente el 18 de julio de 1936.

Este amplio muestrario de criaturas excepcionales ocupa escenarios diversos. El Madrid de 1900, la Riviera

francesa, el París de 1920, el Tánger y Palma de Mallorca de entreguerras, escenarios que se transforman en la conciencia progresivamente crítica de Moliner, en un *illo tempore* perdido. De Villena articula también el espíritu de fiestas míticas como la Fiesta de la Langosta, que aderezó Erté en París, y la fiesta *boutade* surrealista de las plumas, que realiza Salvador Dalí en Cadaqués. Pero los hitos y los nombres son mojones. Lo que anima la entretela de *Divino* es la fugaz, casi sincopada, voluntad estética que se manifiesta en la sensibilidad tonal, lumínica y textural del autor. En este sentido *Divino* comprime y acota los paraísos artificiales y la filosofía del *art pour l'art* jamás predetermina la prosa. La novela no se limita pues a una visión postsimbolista del tiempo perdido ni a una exhumación modernista, y ello se debe a la conciencia de Moliner y al agravamiento de su crisis existencial que discurre en paralelo al éxito, el placer y la fama, y que potencia la búsqueda del yo más auténtico, y del verdadero amor, metas que jamás podrá alcanzar el dandi español homosexual ya que *la historia de su país se lo impide o lo obstaculiza fatalmente* (la cursiva es mía).

Moliner construye conscientemente su personalidad dandiesca, máscaras que moldean pulsiones y pretensiones. Lo frívolo y la frivolidad esconden una compleja tramoya que requiere un experto engrasamiento. Lo sabe hacer: adular, contemporizar, esforzarse, alternar. Prueba de ello es la proyección que de sí mismo hace para la entrevista que le concede a *La Esfera* (recurso de difusión real que la ficción adopta, ejemplo de *intraescritura*). Mas tras la frivolidad de la vida como *ethos* y la *caza del unicornio* nocturna, metáfora del deseo gay, como dice el Marqués de Hoyos, late la duda, modulada por el pesimismo vital. Moliner es un hombre escindido, dicotómico. Por una parte, el ideal amoroso, encarnado en Juan de Atienza, aristócrata efebo; por otra, el amor real, encarnado en otro efebo, esta vez popular, Alejandro Gil, que morirá luchando por la República en El Ebro.

Al final, Max tendrá los favores de ambos y el amor de ninguno. Juan se dejará hacer porque quiere algo. Le

sugiere a Max que sea maestro de ceremonias carnales destinadas a satisfacer los apetitos sexuales de su mujer: *ménage à trois* y orgías. Y Alejandro, misteriosa figura bisexual, lo amará a su manera, como a un padre y protector, no dejando de ser un amante pagado con novia, escribiéndole, en la agonía final, una conmovedora carta de amor. No habrá más unicornios, sino sexo en tugurios y mancebos comprados.

La toma de conciencia se agudiza según cambia la circunstancia biológica y social. Moliner no es un señor rentista como tantos de sus amigos, sino un profesional que se gana su sustento. Su origen burgués es como una lucecita que ayuda a descifrar todo intrínquilis, y su condición gay, que le sitúa en los márgenes, a pesar de las tolerancias coyunturales, subraya el análisis social certero. Max evolucionará hacia la República y el anarquismo, mientras Paquito Cortés vestirá la camisa azul con *fascies* bordadas en oro. La politización se produce eventualmente, sin fanatismos, pero se produce y conducirá directamente a su juicio y encarcelamiento en 1936. Aunque protagonista de escándalos públicos durante la dictadura de Primo de Rivera, Moliner había evitado la cárcel, hasta el final de la Guerra Civil. Apresado en su vivienda madrileña, llevado ante un comisario, que inmediatamente lo llama “maricón de mierda”, el estigma, y la penalización de su condición no heterosexual se concreta en una condena de cuarenta años de cárcel, suavizada a nueve.

*Divino* no es un alarde esteticista, una fábula artística que se constriña a visiones estereotípicas como ya hemos dicho. De Villena nos cuenta el drama homosexual de un hombre condenado por la España vencedora. La novela tiene dos tiempos, dos eras clarísimas. Es en la segunda parte (que no es delimitada como tal, por supuesto), que Moliner se engrandece y se convierte en personaje trágico. Redimido por el nuevo sistema, que no ve en él mayores peligros, el escritor famoso se integra a una mísera existencia de camarero y a un deleznable panorama sentimental.

Manos amistosas, como la de Luis Escobar, le proporcionarán, desde el anonimato, la posibilidad de seguir escribiendo. El autor se metamorfoseará, además, en Henry Stephan, especie de Barbara Cartland, que escribirá folletines pasionales para el consumo de una nación reprimida. El retorno, que en efecto vivirá, abrazando a Paquito Cortés en una aciaga fiesta que el Conde de Usturiz promueve en su chalet, tendrá fatales consecuencias, desembocando, aunque jamás se sabrá, en un sórdido asesinato a navajas, en la humilde buhardilla donde residía. Moliner, como también lo fue Oscar Wilde, es un fantasma retornante, un artista destronado, socialmente anulado, cuyo único destino es aguardar la muerte. Es en estos postreros capítulos que el personaje, disminuido y vencido, alcanza la grandeza trágica de las figuras legendarias.





*Apéndice*

*Digitalización  
de las maquetas  
artesanales de  
Las Rosas de  
Hércules de  
Tomás Morales  
(Libros de autor)*

EL CABILDO DE GRAN CANARIA, bajo los auspicios de la Casa-Museo Tomás Morales, dentro de su decidida apuesta por destacar a nuestras figuras insignes y hacer que éstas formen parte de cada ciudadano, ha querido dar a luz una nueva edición de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales ajustada a esas demandas, edición que ha sido preparada por el profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Oswaldo Guerra Sánchez a partir de la primera, aparecida en dos tomos en 1919 y 1922, pero teniendo en cuenta, además, unos documentos de excepcional interés depositados en la citada Casa-Museo. Se trata de las maquetas artesanales, elaboradas con sumo cuidado por el propio Tomás Morales, de cada uno de los volúmenes de *Las Rosas de Hércules*. El cotejo de este material ha permitido resolver dudas que se habían mantenido largos años, lo que ha enriquecido notablemente la versión de los textos de esta nueva edición crítica.



Ornamento tipográfico de Néstor de la Maqueta del L. II de *Las Rosas de Hércules* (Libro de autor) Casa-Museo Tomás Morales

Para facilitar la realización del trabajo al profesor Oswaldo Guerra Sánchez hemos digitalizados estos dos ejemplares únicos de *Las Rosas de Hércules* (del libro II se conservan, además, las galeradas que también se han digitalizado) manufacturados por el propio autor, en los que aparecen, casi al milímetro, todos y cada uno de los componentes de cada futura publicación, desde la ubicación de los textos, hasta las viñetas, dibujos y letras capitales que debían acompañar a cada uno de ellos, incluidas las cubiertas preparadas por Néstor. En cuanto a la presentación de los textos se combina la escritura mecanográfica con la manuscrita, así

como, a modo de collage, el recorte de prensa.

La importancia de estos verdaderos Libros de autor (en ejemplares únicos y artesanales) estriba en que se registran allí anotaciones a mano de cómo debían haber quedado fijados los textos en la edición final.

**TOMANDO EL RELEVO A LOS XVI ENCUENTROS JAMES JOYCE** celebrados en la Universidad de Santiago de Compostela en el mes de abril de 2005, el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria bajo la dirección del profesor Santiago J. Henríquez Jiménez organizó entre los días 19 y 22 de abril de 2006 el XVII Encuentros James Joyce.

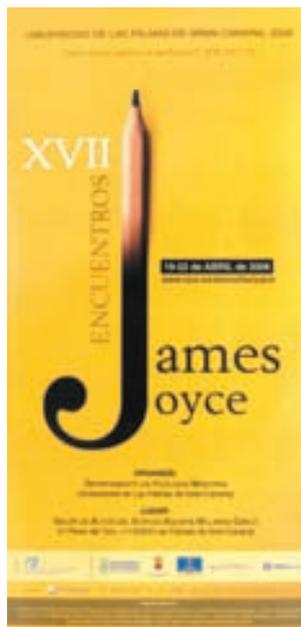
La organización de estos encuentros intenta, dentro del campo de la Filología y, más concretamente, de los Estudios Ingleses, profundizar no sólo en la vida y obra del escritor que invita y da título al congreso, sino en la de sus coetáneos –Oscar Wilde, William Butler Yeats, Samuel Beckett, George Bernard Shaw...

El lugar de celebración de los XVII Encuentros James Joyce –que organizó la ULPGC, pero en el que colaboraron el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el Cabildo de Gran Canaria, el Ayuntamiento de Arucas, el Museo Néstor y la Obra Social de La Caja de Canarias- varió según los días, y el desarrollo del mismo fue en el Salón de Actos del Edificio Agustín Millares (ULPGC), en el Museo Néstor y en la Casa-Museo Tomás Morales.

Hay un momento en la vida de James Joyce que es similar al momento de la vida de Néstor Martín Fernández de la Torre y de Tomás Morales. Sobre cada uno de ellos caen las sombras y las luces del Modernismo, pero también la naturaleza creciente y desbordante de la inspiración artístico-literaria, así como los cambios, los saltos y la nueva proyección urbanística de las grandes ciudades.

## *XVII Encuentros de la Asociación Española James Joyce*

Cartel de  
XVII Encuentros de la  
Asociación Española  
James Joyce











## **CASA-MUSEO TOMÁS MORALES**

Plaza de Tomás Morales, s/n  
35420 Moya (Gran Canaria)

### **INFORMACIÓN**

Teléfonos: 928 620 217 - 928 612 401

Fax 928 611 217

**Correo electrónico:** [info@tomasmorales.com](mailto:info@tomasmorales.com)

**Página web:** [www.tomasmorales.com](http://www.tomasmorales.com)

### **HORARIOS**

Lunes a viernes  
de 09.00 a 20.00 h.

Sábados, domingos y festivos  
de 10.00 a 14.00 y  
de 17.00 a 20.00 h

Entrada gratuita

### **DEPENDENCIA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA**

Servicio de Museos.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico  
del Cabildo de Gran Canaria



*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...*



TOMÁS MORALES

fragmento de "Canto subjetivo"  
*Las Rosas de Hércules, Libro I (1922)*

